

**FOUNDER AND PUBLISHER:
ALFRED NOBEL UNIVERSITY**

ISSN 2523-4463 (print)
ISSN 2523-4749 (online)
DOI 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1



ALFRED NOBEL UNIVERSITY JOURNAL

ACADEMIC JOURNAL

Published since 2011

Frequency: 2 issues per year

PHILOLOGY

**TOPICAL ISSUES OF LITERARY THEORY
AND CRITICISM**

**COMPARATIVE STUDIES: THE DIALOGUE
OF CULTURES AND EPOCHS**

**TOPICAL ISSUES OF AESTHETICS
AND POETICS**

**ASPECTS OF SOCIOCULTURAL
PROBLEMATICS OF ORIENTAL LANGUAGES**

**TOPICAL ISSUES OF COMMON LINGUISTICS
AND LINGUOCULTUROLOGY**

MODERN LINGUODIDACTIC ASPECTS

TRANSLATION STUDIOS

The purpose of the publication is to highlight the results of the latest research and achievements of philological science in all areas and aspects of its development and practical application.

For researchers, linguists, literary critics, translation specialists, students, a wide range of researchers in all areas of Philology development.

The journal has been approved for publication and digital distribution by Alfred Nobel University Academic Council (Protocol No. 8 of 07 November 2023).

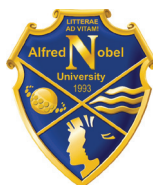
Journal is indexed by international scientometric databases and analytical systems Scopus, Ulrich's Periodicals Directory, DOAJ, Index Copernicus, Google Scholar, Vernadsky National Library of Ukraine.

The journal is approved in the List of scientific professional publications by the decision of the Attestation Board of the Ministry of Education and Science of Ukraine (Category A) (Order No.185 of February 20, 2023).

The journal has been included in the State Register of Media Entities by the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting (Resolution No. 887, Protocol No. 21 of September 14, 2023)

Media ID: R30-01315

2 (26/1) 2023



ALFRED NOBEL UNIVERSITY JOURNAL

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ ■ Заснований у жовтні 2010 р. ■ Виходить 2 рази на рік

PHILOLOGY

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ
ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ**

КОМПАРАТИВНІ СТУДІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ
ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ**

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЗАГАЛЬНОЇ ЛІНГВІСТИКИ
ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ**

ДОСЛІДЖЕННЯ З КОГНІТИВНОЇ ЛІНГВІСТИКИ

ЛІНГВОПОЕТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

РЕЦЕНЗІЇ, ХРОНІКИ НАУКОВОГО ЖИТТЯ

Програмні цілі – висвітлення результатів новітніх досліджень та досягнень філологічної науки за всіма напрямками і аспектами її розвитку та практичного застосування.

Для наукових працівників, фахівців-лінгвістів, літературознавців, перекладознавців, студентів, широкого кола науковців і дослідників всіх напрямів розвитку філології.

Матеріали публікуються змішаними мовами.

Журнал затверджено до друку і до поширення через мережу Інтернет за рекомендацією вченої ради Університету імені Альфреда Нобеля (протокол № 8 від 07 листопада 2023 р.).

Журнал зареєстровано у міжнародних наукометричних базах і директоріях Scopus, Ulrich's Periodicals Directory, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Index Copernicus та індексується в інформаційно-аналітичній системі Національної бібліотеки України імені Вернадського та Google Scholar.

Журнал затверджено у Переліку наукових фахових видань за категорією «А» рішенням Атестаційної колегії Міністерства освіти і науки України (наказ від 24.09.2020 р. № 1188).

Журнал внесено до Державного Реєстру суб'єктів у сфері медіа (Рішення № 887 Протоколу № 21 Засідання Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 14 вересня 2023 р.)

Ідентифікатор медіа: R30-01315

2 (26/1) 2023

РЕДАКЦІЙНА РАДА

Голова редакційної ради

С.Б. ХОЛОД, доктор економічних наук, професор
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).

Заступник голови редакційної ради

А.О. ЗАДОЯ, доктор економічних наук, професор
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).

Члени редакційної ради

С.Б. ВАКАРЧУК, доктор фізико-математичних наук,
професор (Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).
В.А. ПАВЛОВА, доктор економічних наук, професор
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).
А.А. СТЕПАНОВА, доктор філологічних наук, професор
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Головний редактор серії

А.А. СТЕПАНОВА, доктор філологічних наук, професор
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).

Відповідальний секретар

Н.В. ЧУПІКОВА, викладач
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).

Члени редакційної колегії

Н.О. ВИСОЦЬКА, доктор філологічних наук,
професор (Київський національний лінгвістичний
університет).
Я.В. ГАЛКІНА, кандидат філологічних наук, доцент
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).
А.А. ЗЕРНЕЦЬКА, доктор філологічних наук, професор
(Національний педагогічний університет
імені М.П. Драгоманова, м. Київ).
Н.В. ЗІНУКОВА, доктор педагогічних наук, професор
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).
О.О. КОРНІЄНКО, доктор філологічних наук, професор
(Національний педагогічний університет
імені М.П. Драгоманова, м. Київ).
А.В. ЛЕПЕТЮХА, доктор філологічних наук,
професор (Харківський національний
педагогічний університет імені Г.С. Сковороди).
О.І. МОРОЗОВА, доктор філологічних наук, професор
(Харківський національний університет
імені В.Н. Каразіна).
В.Г. НИКОНОВА, доктор філологічних наук, професор
(Київський національний лінгвістичний університет).
Л.К. ОЛЯНДЕР, доктор філологічних наук, професор
(Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки, м. Луцьк).
І.В. ПРУШКОВСЬКА, доктор філологічних наук, доцент
(Київський національний університет
імені Тараса Шевченка).
Л.І. ТАРАНЕНКО, доктор філологічних наук, доцент
(НТУУ «Київський політехнічний інститут
імені Ігоря Сікорського»).
О.М. ТУРЧАК, кандидат філологічних наук, доцент
(Університет імені Альфреда Нобеля, м. Дніпро).
Т.В. ФІЛАТ, доктор філологічних наук, професор
(ДЗ «Дніпропетровська медична академія
МОЗ України»).
Н.Л. ЮГАН, доктор філологічних наук, професор
(Київський національний університет
імені Тараса Шевченка).

EDITORIAL COUNCIL

Head of Editorial Council

SERGIY KHOLOD, Doctor of Economics, Full Professor
(Alfred Nobel University, Dnipro).

Deputy Head of Editorial Council

ANATOLII ZADOIA, Doctor of Economics, Full Professor
(Alfred Nobel University, Dnipro).

Members of Editorial Council

SERGIY VAKARCHUK, Doctor of Physical and Mathematical
Sciences, Full Professor (Alfred Nobel University, Dnipro).
VALENTYNA PAVLOVA, Doctor of Economics, Full Professor
(Alfred Nobel University, Dnipro).
ANNA STEPANOVA, Doctor of Philology, Full Professor
(Alfred Nobel University, Dnipro).

EDITORIAL BOARD

Chief Editor

ANNA STEPANOVA
Doctor of Philology, Full Professor (Alfred Nobel University, Dnipro).

Executive Assistant

NATALIIA CHUPIKOVA
Lecturer (Alfred Nobel University, Dnipro).

Editorial Board Members

NATALIIA VYSOTSKA
Doctor of Philology, Full Professor (Kyiv National Linguistic
University).
YANA GALKINA
PhD in Philology, Associate Prof. (Alfred Nobel University, Dnipro).
ALLA ZERNETSKAYA
Doctor of Philology, Associate Prof. (National Pedagogical
Dragomanov University, Kyiv).
NATALIIA ZINUKOVA
Doctor of Pedagogy, Full Professor (Alfred Nobel University, Dnipro).
OKSANA KORNIYENKO
Doctor of Philology, Full Professor (National Pedagogical
Dragomanov University, Kyiv).
ANASTASIIA LEPETIUKHA
Doctor of Philology, Full Professor (H.S. Skovoroda Kharkiv
National Pedagogical University).
OLENA MOROZOVA
Doctor of Philology, Full Professor (V.N. Karazin Kharkiv National
University).
VERA NIKONOVA
Doctor of Philology, Full Professor (Kyiv National Linguistic University).
LUIZA OLIANDER
Doctor of Philology, Full Professor (Lesya Ukrainka Eastern
European National University, Iutsk).
IRYNA PRUSHKOVSKA
Doctor of Philology, Associate Prof. (Taras Shevchenko National
University of Kyiv).
LARYSA TARANENKO
Doctor of Philology, Professor (NTUU "Igor Sikorsky Kyiv
Polytechnic Institute").
OLENA TURCHAK
PhD in Philology, Assistant Prof. (Alfred Nobel University, Dnipro).
TATYANA FILAT
Doctor of Philology, Full Professor (Dnipropetrovsk Medical
Academy of Health Ministry of Ukraine).
NATALIIA YUHAN
Doctor of Philology, Full Professor (Taras Shevchenko National
University of Kyiv).

МІЖНАРОДНА РЕДАКЦІЙНА РАДА

Н.Л. БЛИЩ, доктор філологічних наук, професор
(Білоруський державний університет,
Білорусь).
О.Ю. ВІЛЛІС, PhD з філології, доцент
(Гарвардський університет, США).
Г.Б. МАДІЄВА, доктор філологічних наук, професор
(Казахський національний університет
імені Аль-Фарабі, Казахстан).
Г.Л. НЕФАГІНА, доктор філологічних наук, професор
(Академія Поморська в Слупську,
Польща).
КЬОКО НУМАНО, магістр філології, професор
(Токійський державний університет
міжнародних досліджень, Японія).
Л. СІРИК, доктор філологічних наук, професор
(Університет імені Марії Склодовської-Кюрі у Любліні,
Польща).
А.Б. ТЕМІРБОЛАТ, доктор філологічних наук, професор
(Казахський національний університет
імені Аль-Фарабі, Казахстан).
Т. ЯНСЕН, PhD з філології
(Університет Уельсу Трінті Сент Девід,
Велика Британія).

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

NATALIA BLISHCH
Doctor of Philology, Full Professor, Belarusian State University
(Belarus).
OKSANA WILLIS
PhD in Philology, Assistant Professor, Harvard University (USA).
GULMYRA MADIYEVA
Doctor of Philology, Full Professor, Al-Farabi Kazakh National
University (Kazakhstan).
GALINA NEFAGINA
Doctor of Philology, Full Professor, Pomeranian University
in Slupsk (Poland).
KYOKO NUMANO
Master in Philology, Full Professor, Tokyo State University
of Foreign Studies (Japan).
LUDMILA SIRYK
Doctor of Philology, Full Professor, Maria Curie-Skłodowska
University in Lublin (Poland).
ALUA TEMIRBOLAT
Doctor of Philology, Full Professor, Al-Farabi Kazakh National
University (Kazakhstan).
THOMAS JANSEN
PhD in Philology, Associate Professor, University of Wales
Trinity Saint David (United Kingdom of Great Britain).

Усі права застережені. Повний або частковий передрук і переклади
дозволено лише за згодою автора і редакції. При передрукуванні
посилання на «Alfred Nobel University Journal of Philology» обов'язкове.

Редакція не обов'язково поділяє
точку зору автора і не відповідає
за фактичні або статистичні помилки,
яких він припустився.

Редактор А.А. Степанова

Комп'ютерна верстка А.Ю. Такій

Підписано до друку 24.11.2023. Формат 70×108/16. Ум. друк. арк. 25,34.

Тираж 300 пр. Зам. № .

Адреса редакції та видавця:

49000, м. Дніпро,
вул. Січеславська Набережна, 18.
Університет імені Альфреда Нобеля
Тел/факс (056) 720-71-54.
e-mail: rio@duan.edu.ua

Віддруковано у ТОВ «Роял Принт».
49052, м. Дніпро, вул. В. Ларіонова, 145.
Тел. (056) 794-61-05, 04
Свідоцтво ДК № 4765 від 04.09.2014 р.

ЗМІСТ

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

- Olha Bandrovska**
The Aesthetic Regime in the Modern Era: Art and Discourse on Art
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-1..... 9
- Anna Stepanova**
Iлона Dorohan
Aesthetic VS Artistic Consciousness: Typology of Aesthetics and Literature Interaction
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-2..... 22

КОМПАРАТИВНІ СТУДІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

- Kateryna Butska**
Ukrainian Postcolonial Novel as a National Narrative: "The Museum of Abandoned Secrets"
by O. Zabuzhko and "The Beech Land" by M. Matios
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-3..... 33
- Ольга Лілік**
Олена Сазонова
Деформація жанру мелодрами в українській постмодерній літературі:
Ірен Роздобудько та Наталія Гурницька
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-4..... 47

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

- Vasylyna Khoma**
Identity Formation of the Child Migrant in Michael Ondaatje's Autobiographical Novel "The Cat's Table"
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-5..... 66
- Hryhorii Klochek**
Mariia Foka
Slow Reading as a Method for Revealing Implicit Meanings in the Literary Work: E. Hemingway's Short
Story "Cat in The Rain"
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-6..... 77
- Anna Kolisnychenko**
Svitlana Kharytska
Indian Myths as The Basis of Hart Crane's Mythmaking
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-7..... 89
- Nataliia Kovalova**
Yaroslava Kovalova
Die Rezeption der Marginalität in der Postmodernen Ästhetik: Patrick Süskinds Vision
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-8..... 105
- Tetiana Potnitseva**
The Voices of the War ("Epitaphs of the War" by Rudyard Kipling)
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-9..... 121
- Ольга Шаф**
Олександра Гонюк
(Анти)колоніальні стратегії художнього мислення Євгена Гребінки в поемі «Богдан»
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-10..... 134

АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СХІДНИХ МОВ ТА ЛІТЕРАТУР

- Kuzylgul Abbasova**
The Worldview Foundations of Azerbaijani Cosmogonic and Ethnogenic Myths
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-11..... 148
- Galiya Kambarbekova**
Kuanyshbek Kari
Structural Analysis of Unpublished Chagatai-Persian Dictionaries of the 16th–18th Centuries:
Lexicographic and Sociocultural Aspects
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-12..... 165

Алмара Набієва
Поетика азербайджанських любовних дастанів
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-13..... 179

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЗАГАЛЬНОЇ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

Ranusha Ataeva
Guzal Egamberdieva
Expressive Love Vocabulary in the Letters of Tatiana and Onegin
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-14..... 194

Олена Кардашова
Тетяна Фільчук
Метафора як чинник дискурсивного творення (на прикладі лексеми *вкусный*)
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-15..... 205

Polina Khabotniakova
Vira Nikonova
Biblical Images-Symbols in Frank Peretti's Mystical Thrillers: Lingual Representation and Pragmatic Value
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-16..... 221

Руслан Сердега
Методологічні засади розробки структури словникової статті
для «Словника мови усної народної словесності» (сталі та текстово-образні одиниці)
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-17..... 232

СУЧАСНІ АСПЕКТИ ЛІНГВОДИДАКТИКИ

Наталія Майєр
Леся Бондар
Сучасний стан і результат професійно-методичної підготовки майбутніх вчителів французької мови як іноземної у закладі вищої освіти
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-18..... 248

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Oleksandr Sodel
Comprehensive Methodology for Translation Analysis of Cross-Cultural Incongruity in English Anecdotes
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-19..... 261

Li Yanxue
Construction and Application of the Lacuna's Translation Model in Modern Linguistics
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-20..... 274

НАШІ АВТОРИ..... 287
OUR AUTHORS..... 290

CONTENTS

TOPICAL ISSUES OF LITERARY THEORY AND CRITICISM

- Olha Bandrovska**
The Aesthetic Regime in the Modern Era: Art and Discourse on Art
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-1..... 9
- Anna Stepanova**
Ilona Dorohan
Aesthetic VS Artistic Consciousness: Typology of Aesthetics and Literature Interaction
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-2..... 22

COMPARATIVE STUDIES: THE DIALOGUE OF CULTURES AND EPOCHS

- Kateryna Butska**
Ukrainian Postcolonial Novel as a National Narrative: "The Museum of Abandoned Secrets" by O. Zabuzhko and "The Beech Land" by M. Matios
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-3..... 33
- Olha Lilik**
Olena Sazonova
Deformation of the Melodrama Genre in Ukrainian Postmodern Literature: Iren Rozdobudko and Natalia Hurnytska
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-4..... 47

TOPICAL ISSUES OF AESTHETICS AND POETICS OF A LITERARY WORK

- Vasylyna Khoma**
Identity Formation of the Child Migrant in Michael Ondaatje's Autobiographical Novel "The Cat's Table"
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-5..... 66
- Hryhorii Klochek**
Mariia Foka
Slow Reading as a Method for Revealing Implicit Meanings in the Literary Work: E. Hemingway's Short Story "Cat in The Rain"
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-6..... 77
- Anna Kolisnychenko**
Svitlana Kharytska
Indian Myths as The Basis of Hart Crane's Mythmaking
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-7..... 89
- Nataliia Kovalova**
Yaroslava Kovalova
The Reception of Marginality in Postmodern Aesthetics: Patrick Süskind's Vision
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-8..... 105
- Tetiana Potnitseva**
The Voices of the War ("Epitaphs of the War" by Rudyard Kipling)
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-9..... 121
- Olga Shaf**
Oleksandra Goniuk
Poetics of Yevhen Hrebinka's Poem "Bohdan": (Anti)Colonial Strategies of the Art Consciousness
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-10..... 134

ASPECTS OF SOCIOCULTURAL PROBLEMATICS OF ORIENTAL LANGUAGES AND LITERATURE

- Kyzylgul Abbasova**
The Worldview Foundations of Azerbaijani Cosmogonic and Ethnogenic Myths
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-11..... 148
- Galiya Kambarbekova**
Kuanyshbek Kari
Structural Analysis of Unpublished Chagatai-Persian Dictionaries of the 16th–18th Centuries: Lexicographic and Sociocultural Aspects
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-12..... 165

Almara Nabieva Poetics of Azerbaijani Love Dastans DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-13.....	179
---	-----

TOPICAL ISSUES OF COMMON LINGUISTICS AND LINGUOCULTUROLOGY

Guzal Egamberdieva Expressive Love Vocabulary in the Letters of Tatiana and Onegin DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-14.....	194
Olena Kardashova Tetiana Filchuk Metaphor as a Factor of Discursive Creation (Using the Example of the Lexeme Вкусный – Tasty) DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-15.....	205
Polina Khabotniakova Vira Nikonova Biblical Images-Symbols in Frank Peretti’s Mystical Thrillers: Lingual Representation and Pragmatic Value DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-16.....	221
Ruslan Serdeha Methodological Principles of Developing the Structure of a Dictionary Entry for a “Dictionary of the Language of Oral Folklore” (Stable, Textual and Figurative Units) DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-17.....	232

MODERN LINGUODIDACTIC ASPECTS

Nataliia Maiier Lesia Bondar Current Status and Results of Professional and Methodological Training of Pre-Service French Teachers at University Level DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-18.....	248
---	-----

TRANSLATION STUDIOS

Oleksandr Sodel Comprehensive Methodology for Translation Analysis of Cross-Cultural Incongruity in English Anecdotes DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-19.....	261
Li Yanxue Construction and Application of the Lacuna’s Translation Model in Modern Linguistics DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-20.....	274

OUR AUTHORS	287
--------------------------	-----

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 7.01/82.0

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-1

OLHA BANDROVSKA

*Doctor of Science in Philology, Professor,
World Literature Department,
Ivan Franko National University of Lviv*

THE AESTHETIC REGIME IN THE MODERN ERA: ART AND DISCOURSE ON ART

У статті простежено зміни естетичних конвенцій мистецтва доби Модерн відповідно до динаміки літературного розвитку у Великій Британії. Дослідження зосереджено на трьох ключових аспектах: вплив суперечки «Давніх і Сучасних» на європейську філософську та літературну думку; особливості новочасного критичного і літературного дискурсу у Великій Британії; та рецепція естетичних цінностей та новацій Просвітництва у вікторіанській критиці, з погляду реалізації естетичного ресурсу Нового часу в мистецтві ХХ століття.

Предметом дослідження є еволюція англійської естетики та поетики доби Просвітництва, зокрема відхід від класичних моделей мистецтва і літератури, а також поява концепцій уяви, новизни та суб'єктивної рецепції мистецтва читачем. Аналізуються визначні літературно-критичні праці ХVІІІ–ХІХ ст., зокрема есеїстика Джозефа Аддісона, Генрі Гоума, Річарда Герда та монографія Леслі Стівена «Історія англійської думки в ХVІІІ столітті». Застосовано методологічний потенціал творів Мішеля де Монтеня, Френсіса Бекона, Рене Декарта та маркіза де Кондорсе з метою аналізу філософської думки, яка підготувала і обґрунтувала концептосферу доби Модерн.

Доводиться, що осмислення природи краси та піднесеного, оновлення принципів художньої критики в працях таких літераторів та істориків літератури доби Просвітництва, як Аддісон, Гоум і Герд, вплинули на формування естетичного режиму мистецтва Нового часу. Реконфігурація естетичного ядра мистецтва доби Модерн засвідчила його відкритий та плюральний характер. В центрі уваги також погляди Леслі Стівена, зокрема його думка про «мінливий характер» літератури другої половини ХVІІІ ст., а також його критичний суб'єктивізм, проілюстрований рецепцією романів Стерна як серйозної моральної загрози. Стверджується, що вікторіанський світогляд Стівена оприявнює нормативні естетичні погляди другої половини ХІХ ст.

Продемонстровано, як закладена в суперечці «Давніх і Сучасних» антиномічність естетичного мислення, що ставила під сумнів класичні норми та цінності, здобуває подальший розвиток у працях Фрідріха Шиллера та Фрідріха Шлегеля, а у творах Фрідріха Ніцше, чії ідеї значно вплинули на перехід від Модерну до Постмодерну, стає радикальним викликом усталеним етичним і філософським нормам Нового часу, закликом до переоцінки цінностей в умовах зміни культурної парадигми та краху традиційних моральних та естетичних систем.

Підсумовуючи, стверджується, що доба Модерн стала часом появи нової естетичної чутливості, а її естетичний плюралізм та антикласичні літературні ідеї були вирішальними у переосмисленні концепцій прогресу, новизни, людської свідомості та сенситивності в мистецтві та літературі. Це стало основою для модерністського мистецтва, що характеризується відходом від традицій та пошуком нових художніх форм вираження людського досвіду.

Ключові слова: доба Модерн, естетика доби Модерн, Просвітництво, суперечка «Давніх і Сучасних», прогрес, естетичний плюралізм, краса, новизна, Джозеф Аддісон, Генрі Гоум, Річард Герд, Леслі Стівен.

For citation: Bandrovskа, O. (2023). The Aesthetic Regime in the Modern Era: Art and Discourse on Art. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 8-20, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-1

Throughout the nineteenth and twentieth centuries, the analysis of the Modern Age has been essential in understanding the cultural and civilizational development of Western Europe. As Jürgen Habermas convincingly argues in his “Philosophical Discourse on Modernity” (1985), Georg Hegel was the first philosopher to develop a holistic understanding of the Modern Age. The key feature of this historical era, according to Hegel, is openness to the future. Delineating different forms of consciousness and their dialectical progression in his “Phenomenology of Spirit” (1807) the philosopher argued that “Spirit is indeed never at rest but always engaged in moving forward” [Hegel, 1977, p. 6]. The concept of openness of Modernity, which emerged in the early nineteenth century and resonates across various cultural domains, including art, continues to hold relevance into the late twentieth century. Championing Enlightenment principles like reason and progress, Habermas views Modernity as an “unfinished project”. On the contrary, Jean-François Lyotard, in his “The Postmodern Condition” (1979), advocates “severe reexamination of the thought of the Enlightenment” [Lyotard, 1984, p. 73] since he views the Enlightenment metanarratives as grand narratives that lose their credibility and efficacy in contemporary times.

The two-hundred-year history of research on the Modern Age, along with the wide array of available approaches to its sociocultural aspects and the controversies surrounding many ideas, collectively attest to the relevance and the rich theoretical and methodological potential inherent in the fundamental issues of Modernity as a cultural era. The perspective of current studies is linked to the fact that the aesthetic values of the Modern Age still influence (if not constitute) the patterns that define the evolution of art across subsequent periods. Similarly, it is crucial to consider the historical nature and the dynamism of values, particularly aesthetic values, which emerge and persist within every cultural epoch.

Proceeding from the assertion that “the philosophical discourse of modernity touches upon and overlaps with the aesthetic discourse in manifold ways” [Habermas, 1987, p. xix], the paper focuses on the particular facets of the aesthetic paradigm of the Modern Age, with its array of complex, diverse tendencies, styles, and artistic codes. First, the dispute between “the ancients and moderns” is highlighted from the perspective of its consequences for a major shift within European philosophical and literary history. Second, this paper establishes a foundation for exploring the nuances of critical and literary progress in the Enlightenment’s rationalist paradigm in Great Britain, emphasizing the gradual rise to prominence of concepts such as imagination, novelty, and the reader’s subjective experience of art. Finally, the paper investigates how Victorian criticism perceived the British Enlightenment’s aesthetic paradigm, particularly the Enlightenment novel, framing it within the peculiarities of Victorian literary-critical discourse, while also placing it in the broader context of the evolving shift towards twentieth-century modernism. Accordingly, the subject of the study is the patterns of evolution of Enlightenment aesthetics in Great Britain, its shift from classical models of art and literature, and the dynamic internal contradictions within literary concepts, the diversification of art into multi-layered and varied tendencies. To achieve the set objectives, the study conducts an analysis of the most representative literary-critical essays of the eighteenth century by authors such as Joseph Addison, Henry Home, and Richard Hurd, along with Leslie Stephen’s monograph “History of English Thought in the Eighteenth Century”, which exemplifies the Victorian critical stance. From a methodological synergy perspective, the philosophical works from the late sixteenth to eighteenth centuries by Michel de Montaigne, Francis Bacon, René Descartes, and Marquis de Condorcet are crucial, as they elucidate the oscillatory nature of the philosophical and literary discourse before and during the Enlightenment. A pivotal aspect of the New European culture is the distinct separation of various scientific discourses, among which the aesthetic discourse stands out prominently.

In his work *Aesthetica* (1750), Alexander Gottlieb Baumgarten, the German philosopher, claimed that poetry and other arts have a specific kind of order and perfection and that “this order and this perfection may be less glorious than the virtues of reason, but they are sui genesis, that they require interpretation by an independent discipline, that they can be methodologically connected into a logical whole which is entitled to a freehold in the general community of philosophy” [Gilbert, Kuhn, 1953, 291]. The term “aesthetics” was thus justified in the middle of the eighteenth century. As an independent philosophical discipline, as specified by Baumgarten (*Aesthetica*, §1), “aesthetics (the theory of the liberal arts,

the logic of the lower capacities of cognition [*gnoseologia inferior*], the art of thinking beautifully, the art of the *analogon rationis*) is the science of sensible cognition" [Guyer, 2020].

Simultaneously with the formation of aesthetic discourse, the concept of "modernity", known since late antiquity, gradually became common in the eighteenth century. The justification of this concept, according to the ideas of the Modern Age, originates in the famous dispute between "the ancients and moderns" ("Querelle des Anciens et des Modernes"), which was initiated in 1688 by the French writer and critic Charles Perrault in his work "Parallels between the Ancients and the Moderns in the Arts and Sciences" and took place in Europe – in France and England – in the early eighteenth century. Modern artists, Perrault claimed, are no longer "dwarfs", placed on the shoulders of "giants", i.e. the masters of antiquity. Moreover, modern scholars and writers do not correspond to the meaning of a revised aphorism "A dwarf standing on the shoulders of a giant may see farther than a giant himself" [Merton, 1965, p. 4]. Having accumulated knowledge and artistic achievements of antiquity, modern authors, definitely, could not be called "dwarfs" on principle since they were far ahead in terms of experience, advancement, and diversity. On the other hand, the authority of ancient thinkers, as well as that of modern artists who emulate the techniques of the ancient masters, remains intact within the Age of Enlightenment: "The Latin tradition, always so important in France, was now paramount in England. Poets like Virgil, painters like Raphael, were the really worshipped idols" [Binyon, 1918, p. 394].

Overall, the dispute between "the ancients and moderns" was really "a meta-quarrel" with multiple other controversies and broader issues [Taylor, 2020, p. 608], the core meaning of which was precisely revealed by Frederick Jameson. He posits that the eighteenth century marked the development of modern historical consciousness: "...the past, and antiquity, is neither superior nor inferior, but simply different. This is the moment of the birth of historicity itself" [Jameson, 2002, p. 22].

It is essential to note that the debate between "the ancients and moderns" transcends mere aesthetic and literary concerns. It represents a fundamental consequence of a longstanding discourse within European philosophical history concerning the evolutionary patterns of human civilization. Both ancient and modern philosophers frequently drew parallels between individual life and the progression of humanity, often characterizing antiquity as the world's childhood, followed inevitably by stages of growth and even aging.

According to Herodotus, a notable advocate of historical ideas in antiquity, the concept of a progressive movement toward maturity encapsulated the broader development of human culture. This opinion is echoed, for instance, in Lucretius' poem *On the Nature of Things*. Throughout history, each era – be it Antiquity, the Middle Ages, or the Renaissance – has furnished its own instances of this "from-childhood-to-maturity" metaphor when assessing the interplay between "antiquity" and "modernity".

At the end of the Renaissance, Michael de Montaigne formulated approaches to understanding the concepts of "novelty" and "progress", which would be problematized in the Enlightenment: "The novelty, rather than the greatness of things, tempts us to inquire into their causes. We are to judge with more reverence, and with greater acknowledgment of our own ignorance and infirmity, of the infinite power of nature" [Montaigne, 1877, p. 207]. The French philosopher encouraged the exploration of the causes of new or novel things with the understanding of the complexity and the profound forces of nature that drive these novelties. In his *Essays*, Montaigne, skeptical about the conventional ideas of unidirectional progress and consistent improvement, also pointed to diversity of forms and the development disparities of humanity: "...we do not go; we rather run up and down, and whirl this way and that; we turn back the way we came <...> We make a mighty business of the invention of artillery and printing, which other men at the other end of the world, in China, had a thousand years ago. Did we but see as much of the world as we do not see, we should perceive, we may well believe, **a perpetual multiplication and vicissitude of forms** (emphasis ours – O.B.) There is nothing single and rare in respect of nature..." [Montaigne, 1877, p. 779–780].

The significance of Montaigne's viewpoints was highlighted by Gerard Genette in his article "Montaigne-Bergsonian". Analyzing the idea of "Montaigne, en fidèle bergsonien" by Alber Thibaudet, Genette emphasized "mobilism, vitalism, a sense of becoming, and a sense of dura-

tion” of his thinking [Genette, 1966, p. 143]¹. Montaigne’s place within the realm of “literature of ideas” and thus “the conflict of ideas”, along with his particular openness to multidimensional perspectives on “progress”, testifies the philosopher’s conceptual proximity to those aesthetic trends of the future *for which non-linearity, ambiguity, and plurality are key characteristics*.

Francis Bacon, the English philosopher, statesman, scientist, and author, acknowledged significant contributions of antiquity while also emphasizing the importance of progress and the advancement of knowledge. Thus, he advocated for a balance between reverence for ancient wisdom and the need for new experimentation and exploration. In his work *Novum Organum* (1620), a significant philosophical and methodological treatise, Bacon introduced a new approach to comprehending and interpreting the natural world. He supported the empirical method and the principle of sequential scientific research as essential components of this approach.

In this work, Bacon also addresses the growth of civilization and the importance of choosing an appropriate starting point in its scholarly inquiry:

“As for antiquity, the opinion touching it which men entertain is quite a negligent one and scarcely consonant with the word itself. For the old age of the world is to be accounted the true antiquity; and this is the attribute of our own times, not of that earlier age of the world in which the ancients lived, and which, though in respect of us it was the elder, yet in respect of the world it was the younger. And truly as we look for greater knowledge of human things and a riper judgment in the old man than in the young, because of his experience and of the number and variety of the things which he has seen and heard and thought of, so in like manner from our age, if it but knew its own strength and chose to essay and exert it, much more might fairly be expected than from the ancient times, inasmuch as it is a more advanced age of the world, and stored and stocked with infinite experiments and observations” [Bacon, 1620, Aphorism LXXXIV].

In this passage, Bacon directly critiques the hindrances to scientific progress caused by undue reverence for antiquity. The philosopher’s main argument is a call for a shift away from unquestioning respect for historical and established authorities, encouraging his peers to recognize and seize the opportunities for advancement presented by their era. A contemporary of William Shakespeare and Galileo Galilei, Bacon can be credited as one of the foundational contributors to the development of the concept of progress, which laid the basics of Enlightenment rationalism.

The idea of progress as a constant movement towards the knowledge of truth was also formulated in the system of scientific views of René Descartes, a pivotal figure in the transition to modernity. His contribution to the development of modern philosophy is marked by his methodological skepticism and his argument for the primacy of reason, which laid the groundwork for the subsequent period of the Enlightenment and the growth of scientific and philosophical rationalism. Descartes’s famous statement “I think, therefore I am” (“Cogito ergo sum”) marked a significant turn towards subjectivity, a defining feature of modern philosophy. His concept of dualism – the division between mind and body – had also significant implications for the development of new approaches to knowledge, influencing the fields of psychology, philosophy of mind, and aesthetics. In general, Descartes’s ideas inspired Enlightenment thinkers and writers, who further studied the problems of the human “self” and propagated an idea of individualism, a key aspect of modernity.

The final conception of historical progress based on the idea of reason was presented in Nicolas de Condorcet’s work “Sketch for a Historical Picture of the Progress of the Human Mind”: “No doubt the advances (in original, “*progrès*” – O.B.) won’t always go at the same rate, but they’ll never be reversed – at least while the earth keeps its present place in the system of the universe” [Condorcet, 1794, pp. 2–3].

¹ “...la pensée de Montaigne, pour Thibaudet, n'est pas une retraite, un monde clos, une tour; c'est un carrefour, une plaque tournante, un dispatching idéologique. Le « moi » de Montaigne, c'est pour lui, comme il le dit, un « lieu d'idées 1 ». Or, « qui dit littérature d'idées dit conflit d'idées, dialogue sur les grands partis 2 ». Lire Montaigne, c'est donc inlassablement le confronter à toutes les grandes voix du concert idéologique, et plus encore confronter ces voix (si l'on peut dire) entre elles à travers la sienne, opposer et concilier en sa présence les « grands partis », c'est-à-dire les grands partages...” [Genette, 1966, pp. 140–141].

A departure from a strict rationalism can be illustrated by Blaise Pascal's philosophical thinking. In his "Pensées", Pascal acknowledges the role of human emotions, faith, and subjectivity (as expressed in his famous quote "The heart has its reasons, which reason does not know" [Pascal, 2017, p. 46]). Thus, highlighting the limits of human reason in addressing fundamental questions about existence, Pascal employs paradox and ambiguity to convey the complexity of human experience:

"When I see the blindness and the misery of man, when I regard the whole silent universe and man <...> as though lost in this little corner of the universe, not knowing who has put him there, what he has come to do, or what will become of him at death, and incapable of all knowledge, I become terrified... And this makes me wonder how people in such a wretched condition don't fall into despair..." [Pascal, 2017, p. 114].

The existential questions about the meaning of life, human suffering, and the existence of God posed in Pascal's "Pensées" distinguish him from the Enlightenment rationalists. His nuanced approach to subjectivity and human emotions challenges the dominant rationalist paradigms of his time and anticipates developments in existentialism and even postmodernism, both of which challenged the dominance of rationalism and explored subjective and emotional aspects of human existence. Given his emphasis on "a wretched condition" of humanity [Pascal, 2017, p. 24] and the limitations of reason, Pascal can be interpreted as not being certain about inevitable human progress.

Ultimately, it is reasonable to conclude that at the beginning of the Modern Age, several viewpoints on progress and rationalism had been formed in philosophy, therefore views regarding the concepts of "modernity" and "novelty" differed significantly. Tracing the regularities in the development of knowledge, the philosopher of science Imre Lakatos asserts: "As a matter of fact, research programmes have achieved complete monopoly only rarely and then only for relatively short periods. <...> The history of science has been and should be a history of competing research programmes. <...> 'Theoretical pluralism' is better than 'theoretical monism'" [Lakatos, 1978, p. 69].

In literary and aesthetic criticism, the quarrel of "the ancients and moderns", thus revealing all the complexities and ambiguities of the philosophical discussion, confirmed the coexistence of a multitude of viewpoints regarding the correlation between classical and modern literature from the perspective of the criteria for "true" art. And if Perrault, and after him Antoine Houdar de la Motte, practically reiterated judgments on the linearity of progress from antiquity to modernity and, accordingly, opposed the tenets of Nicolas Boileau's classical aesthetics, the English artists, among them Alexander Pope, Jonathan Swift, and, in the middle of the eighteenth century, Samuel Johnson, sided with the ancient masters.

"Theoretical pluralism", identified in the debate of the "ancients and the moderns", had far-reaching consequences. Firstly, it signified a gradual change in the aesthetic model formed by ancient art. It is significant that in the late eighteenth and early nineteenth century, European artistic culture began to manifest a keen interest in the national past and traditions, with roots deeply entrenched in the Medieval era.

Secondly, another notable consequence of this debate is the emergence of a literary-critical discourse that places the aesthetics of artistic creativity at its core. The distinction and intricate relationship between aesthetic and literary-critical discourses compile an important critical trait of the Modern Age. These discourses exist in tandem with, and often reflect upon, literary narratives, establishing a shared intellectual space. This conscious interplay evolves into a defining characteristic of twentieth-century literature, where it finds expression in the concepts of "metatextuality", "metanarrative", and "metanovel".

The methodology of studying the aesthetic of the Modern Age should also take into account the fact that along with the development of mainstream trends in art, there arise, develop, and gradually deepen phenomena that originate from other, often opposing, worldview positions. These, nonetheless, should be considered because, initially inconspicuous and insignificant, they gradually take on a leading role and prepare the change of the cultural/artistic/literary paradigm. In other words, one must remember the basic principles of complex systems theory, which assumes that the physical, social, and spiritual worlds are nonlinear, complex, and un-

predictable. This approach has important implications for a wide range of human experiences, notably in the realm of fiction. A minor aesthetic event may seem inconsequential, yet it can catalyze the formation of a new order or a new trend. This is akin to the butterfly effect, where a single flutter of an insect's wings has the potential to alter global weather patterns. Far from being mere metaphor, this principle reflects a scientific reality: minor fluctuations, or micro-events, can significantly influence the course of a broad array of phenomena, as substantiated by scientific research [Mainzer, 1994]. Therefore, the essence of Modern art, as with other epochs in European cultural development, is characterized by aesthetic pluralism. This involves the coexistence of various tendencies and diversity in the philosophical underpinnings of artistic expression.

The legitimacy of such an approach is confirmed by the analysis of both previous and subsequent epochs. An illustration of the dynamics of art, the complex relationship between artistic styles, and the process of mutual transitions and transformations was the Renaissance era. As convincingly demonstrated in the book "Mannerism" by John Sherman, the High Renaissance was "deeply marked by the strains of growth and change", and within its "astonishing diversity", "tendencies towards baroque art" can be distinguished [Sherman, 1973, pp. 49–50]. Thus, the scholar asserts that traits of Mannerism can be found, in various forms and degrees, across the span of the Renaissance.

Addressing the issue of integrity as a composite of plurality, creativity, and cultural nonlinearity necessitates an exploration of the Modern Age through the lens of both rational and irrational elements. This approach involves examining the diversification of art into multi-layered and varied tendencies, styles, and artistic codes.

The study of the Modern Age, specifically from the eighteenth to the early nineteenth century, identifies a paradigm of universal civilizational development. This period is distinguished by foundational values such as rationalism, the belief in progressive historical evolution, and the burgeoning ideas of political liberty, civil society, and social equity. Artistic evolution during this time also mirrored the intellectual shifts, embracing the rationalistic spirit of the age. The rationalist impetus in art and literature can be traced back to the mid-17th century, particularly through the philosophy of Descartes. His ideas epitomized the ascendancy of reason, resonating with the artistic ideals of order, unity, and clarity. These principles were reflected in the works of Corneille, Racine, and Boileau, whose art exemplified these systematic and coherent qualities. Although at the cusp of the seventeenth and eighteenth centuries, Locke redirected scholarly focus from the pursuit of universal intellectual truths to the examination of specific psychological phenomena. However, the fundamental aesthetic principles of the artists influenced by his philosophy did not markedly diverge from those of their seventeenth-century predecessors. Concurrently, Locke's oeuvre continued to serve as a cornerstone for English writers, and by broader implication, it shaped the contours of European literary thought well into the century.

In the first half of the eighteenth century, artistic endeavour was steered by a rational paradigm that prized orderly beauty. Adherence to established canons of taste, a commitment to coherence, and systematic approaches were the hallmarks of this period's aesthetic vision. The Roman style of the architectural masterpieces of Christopher Wren, the portraits and historical canvases of Sir Joshua Reynolds, the inaugural president of the Royal Academy of Arts, the landscape art of the era, characterized by its geometric precision, that was further reflected in the design of landscape parks in the mid-century were a tribute to classicism, venerating ancient art as the quintessential manifestation of the laws of natural harmony. In literary history, classicism is often aligned with the first decades of the seventeenth century. However, the poetic tradition led by Alexander Pope wielded significant influence across the Enlightenment. Despite this enduring impact, beginning in the 1750s, the adherence to classical principles and stylistic choices encountered sharp criticism from the emerging voices of sentimentalists and pre-Romantic writers, a critique that was further intensified by the Romantic movement that followed.

The rationalist character of eighteenth-century aesthetics is noticeable even in the works of proponents of subjective idealism. For instance, George Berkeley, known for his axiom "esse est percipi" ("to exist is to be perceived"), connects the notion of beauty to "symmetry and proportion from whence beauty springs" [Gilbert, Kuhn, 1953, p. 243].

As Lawrence Binyon, the English poet and art critic, appropriately summarized, "The strength of the eighteenth century lay its remarkable solidarity. With all the stirrings under the surface, it presents to us, as we look back, the picture of the period perfectly coherent in its aims

and tastes. It is an age of rounded and harmonious accomplishment. There is an unusual conformity to recognized standards and canon in all the arts <...> Genius, however overpowering, was not to have its excesses and license condoned. Neither Shakespear nor Milton intimidated Dr. Johnson; each must submit to tribunal of reason" [Binyon, 1918, p. 393].

In a systematic examination of art, the aesthetic Modern Age thus reveals a coherence founded on the principle of reason that spans several centuries. This consistent rational framework, however, does not exclude internal complexity, heterogeneity, and multiplicity. It is crucial to acknowledge that the classicist and rationalist aesthetic doctrines of the seventeenth century, despite their steadfastness, embedded ideas of future philosophical and artistic movements. It was within these doctrines that a new aesthetic vocabulary and critical concepts were developed, setting the stage for the foundational shifts that would characterize the subsequent centuries.

At the beginning of the eighteenth century, considerable contributions to the evolution of modern aesthetics were made by Joseph Addison, a poet and critic, a representative of English Enlightenment classicism and a pioneer of European journalism. While introducing new ideas and concepts, he remained oriented to ancient examples of art and urged to avoid "gothic literary taste" in every way possible². Simultaneously, Addison positioned "imagination" as a central aesthetic notion, and he did not rigidly differentiate between "imagination" and "fancy", treating the terms as largely interchangeable ("the pleasures of the imagination, or fancy, (which I shall use promiscuously)" [Addison, 1712b]). He explored the nuances of sensory experience and the pivotal role of imagination in human perception of the world. His insights were encapsulated in a series of articles published in *The Spectator* magazine in 1712, collectively titled "The Pleasures of the Imagination". In our opinion, Addison's distinction between the primary joys of imagination, which arise from direct observation of physical objects, and the secondary joys, which are associated with ideas of objects and therefore involve the work of memory, is productive³. Addison identifies greatness and beauty as the origins of imagination, and he notably introduces the category of novelty within English aesthetic discourse⁴. His justification of the "pleasures of imagination" heralded a recognition of beauty as a subjective experience. Foremost among these are Edward Young's ideas on the originality, emotional expression and the individual imagination of the artist, Joseph Warton's return to nature and imagination as sources of poetic inspiration, and Thomas Warton's assertion of the Gothic and medieval as important sources of poetic inspiration.

The year 1762 marks a significant milestone in English aesthetic and literary thought, with the publication of Henry Home's "Elements of Criticism" and Richard Hurd's "Letters on Chivalry and Romance". Home, known as Lord Kames, and Hurd contributed to the evolving discussion on aesthetic categories that would eventually influence the Romantic movement. In "Elements of Criticism", Lord Kames examines the nature of human responses to art and beauty, emphasizing the role of emotions, passions, and pleasures. By acknowledging "novelty" as a distinct aesthetic category, he recognized the importance of newness and originality in eliciting a pleasurable response from the audience, which is a departure from the traditional emphasis on imitation and adherence to classical forms⁵.

² "...I would have him (a man) read over the celebrated Works of Antiquity, which have stood the Test of so many different Ages and Countries, or those Works among the Moderns which have the Sanction of the Politer Part of our Contemporaries. <...> I have endeavoured in several of my Speculations to banish this Gothic Taste, which has taken Possession among us" [Addison, 1712a].

³ "I divide these pleasures into two kinds: my design being first of all to discourse of those primary pleasures of the imagination, which entirely proceed from such objects as are before our eyes; and in the next place to speak of those secondary pleasures of the imagination which flow from the ideas of visible objects, when the objects are not actually before the eye, but are called up into our memories, or formed into agreeable visions of things that are either absent or fictitious" [Addison, 1712b, p. 277].

⁴ "...new or uncommon contributes a little to vary human life <...> it serves us for a kind of refreshment, and takes off from that satiety we are apt to complain of in our usual and ordinary entertainments..." [Addison, 1712c, p. 280].

⁵ "Novelty soon degenerates into familiarity; Novelty and the unexpected appearance of objects; Novelty distinguished from variety, its different degrees; Novelty fixes attention" [Home, 1772, p. 362].

In "Letters on Chivalry and Romance", the English bishop Richard Hurd not only elaborated on the fundamental aesthetic categories that would become central to pre-Romanticism and Romanticism, but also demonstrated a historical and deterministic approach to literary criticism. Hurd meticulously identified and dissected the Gothic literary tradition, including figures such as Ariosto, Tasso, Spenser, and Milton. His views on Shakespeare suggest that the Bard insufficiently capitalized on Gothic elements: "I say nothing of Shakespear, because the sublimity (the divinity, let it be, if nothing else will serve) of his genius kept no certain root, but rambled at hazard into all the regions of human life and manners. So we can hardly say what he preferred on full deliberation" [Hurd, 1762, p. 60]. From a contemporary perspective that acknowledges the synthetic nature of Shakespeare's artistic world, this sounds not so much polemical as characterizes Enlightenment ideas on aesthetics. Thus, Hurd's perspectives on historicism and his influential role in shaping literary criticism reveal that he remained somewhat anchored within the rationalist paradigm of the Enlightenment era.

Another outstanding achievement of Hurd is his ideas about the reader and the subjectivity of the reader's perception of a work of art. In letter No. 10, Hurd states that criticism does not correspond to the content of Italian poetry (Ariosto, Tasso) or fairy tales, as these works seem to him "unnatural and absurd; that they surpass bounds not of truth only but of probability; and look more like the dreams of children, than the manly inventions of poets" [Hurd, 1762, p. 88]. Only one type of criticism, he argues, corresponds to such works – philosophical criticism, which explains the existence of impossible things through imagination:

"Does any capable reader trouble himself about the truth, or even the credibility of their fancies? Alas, no; he is best pleased when he is made to conceive (he minds not by what magic) the existence of such things as his reason tells him did not, and were never likely to exist. <...> We must distinguish between popular belief and that of the Reader. The fictions of poetry do, in some degree at least, require the first (They would, otherwise, deservedly pass for dreams indeed): But when the poet has this advantage on his side, and his fancies have, or may be supposed to have, a countenance from the current superstitions of the age, in which he writes, he dispenses with the last, and gives his Reader leave to be as skeptical and as incredulous, as he pleases" [Hurd, 1762, pp. 89–90].

Preceding the Romantic poets, Hurd championed the concept of poetic truth, a notion that challenges the Enlightenment's principle of "imitation of nature": "...the real powers and properties of human nature, is infinitely restrained; and poetical truth is, under these circumstances, almost as severe a thing as historical" [Hurd, 1762, p. 94].

Generally speaking, the aesthetic landscape of the eighteenth century, though grounded in the Enlightenment's rationalist principles, exhibited an early and growing shift away from strictly rationalist aesthetic values. Initially emerging on the periphery and gradually advancing to prominence were concepts like imagination and novelty, historicism, and the reader's subjective experience of art. This divergence is also reflected in the literary developments of the time: for instance, the first significant phenomena of sentimentalism coincided in time with the appearance of outstanding works of classicism. Notably, James Thomson's sentimental poem "The Seasons", dated between 1726 and 1730, emerged contemporaneously with Alexander Pope's classicist work "The Dunciad", first published between 1728 and 1729. That is, during the Age of Reason, many aesthetic innovations laid the groundwork for what would become defining features of Romantic literature, and these same features were later adapted, expanded upon, and transformed by the Modernist literature of the early twentieth century.

Recreating the history of eighteenth-century English thought in his study 1876 of the same title, Leslie Stephen, the English writer, historian, and literary critic, generalized this regularity, suggesting that two lines of development in English literature should be studied: first, those artists whose work is most characteristic of the eighteenth century (for him, Alexander Pope's work serves an example), and second, those who represent a reaction to Enlightenment models and are oriented toward further development. The English scholar, whose work written "on the eve" of modernism has not lost its relevance to this day, rightly argues that artists whose creative goal is to reproduce the "spirit of the time" often mix opposing aesthetic ideas, impulses,

and styles⁶. Stephen's opinion about the "fluctuating mode" of the literature of the second half of the eighteenth century and its inconsistency with any particular explanatory system of thought sounds quite modern. The historian emphasizes that the literature of the Enlightenment recorded not the difference in human nature of that time (as he is convinced of the immutability of human nature), but the lack of linguistic possibilities for expressing the most essential human feelings. The search for new artistic means, in his opinion, is slow and goes in three directions: sentimentalism, romanticism, and naturalism, which choose different ways of artistic protest against the current system of thought⁷. It should be noted that Stephen's book refers to the "school of naturalism", which should be considered within the literature of sentimentalism as a reaction to the acceleration of civilizational development, which was counterbalanced by the idea of natural simplicity.

However, one cannot ignore another aspect illustrated by this study, which is the peculiar subjectivism of its author. Stephen is a Victorian historian and an exponent of the Victorian worldview. Illustrating the dynamics of Enlightenment axiology, he simultaneously illustrates the aesthetic views of his time, that is, the second half of the nineteenth century. This is especially important in terms of the dramatic changes that would take place in the art and philosophy of the first decades of the twentieth century, and which would be carried on by his daughter Virginia Woolf (née Virginia Stephen).

Stephen's evaluation of Enlightenment literature rests upon the pivotal question, "how far, and in what way, was the imaginative literature of the time a translation of its philosophy" [Stephen, 1876, p. 331]. The literary critic articulates a multifaceted answer, positing that "the character of an imaginative literature depends not only upon the current philosophy, but upon the inherited peculiarities of the race, upon its history, its climate, its social and political relations..." [Stephen, 1876, p. 330]. In this context, Stephen views the artistic value of fiction through its resonance with the Enlightenment's intellectual currents. However, in his analysis, Laurence Sterne's work stands out as a deviation, with Stephen critiquing Sterne for deviation from prevailing ethical trends:

"Sentimentalism, pure and simple <...> came into the world when Stern discovered the art of tickling his contemporaries' fancies by his inimitable mixture of pathos, humor and sheer buffoonery. No man of equal eminence excites less respect or even less genuine sympathy. He showed, as we cannot deny, a corrupt heart and prurient imagination. He is a literary prostitute. He cultivates his fineness of feeling with a direct view to the market; and when we most admire his books, we most despise the man. He is the most conspicuous example that could be quoted in favour of the dangerous thesis that literary and moral excellence belong to different spheres" [Stephen, 1876, p. 441].

⁶ "I propose, however, to describe the most obvious phenomena, as well as I am able, by first considering that series of writers who seem to represent what may be called the most characteristic of the eighteenth century; and then, to trace the second series, who represent the growing element of reaction or development. But though the line may be thus drawn for the present purpose, it does not correspond to an equally marked division in reality <...> one man may often represent the resultant of various forces, rather than an impulse of a single force. The poet may naturally seek to bring into unity all the strongest impulses of his time, and sometimes he fuses into a whole very inconsistent material" [Stephen 1876, pp. 334–335].

⁷ "Human nature does not vary, as we sometimes given to assume, by sudden starts from one generation to another. I do not doubt that Englishmen a hundred years ago had as much imagination power, as much good feeling, and at least as much love of truth as their descendants of today. I am only endeavoring to explain the conditions which limited for a time their powers of utterance, and then led to find new modes of expression for most perennial of human feelings. <...> The last half of the eighteenth century was marked in literature by the slow development of three distinct processes of reaction. The sentimentalists represent, we may say, the vague feeling of discontent with the existing order of thought and society, the romantic and the naturalistic school adopted different modes of satisfying thus excited. <...> It would be futile to attempt to consider this fluctuating mode as closely correlated to any logical process. We may say, in general way, that the growth of sentimentalism was symptomatic of social daily becoming more unhealthy" [Stephen 1876, pp. 436–437].

Stephen's negative attitude towards Sterne's experimental writing is an expression of the Victorian critic's view of the English Enlightenment novel, represented by the works of Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding, and Tobias Smollett. The prominent novelists of the Victorian period Charles Dickens, William Thackeray, the Brontë sisters, George Eliot, Anthony Trollope, and others as a whole also inherited the Enlightenment model of the novel, which is based on the reproduction of a classical image of the world, aesthetically rational, linear, and chronological. At the same time, Sterne's artistic form, textual strategies, and instances of author-reader interaction marked the first step in the transition from rational order to avant-garde aesthetics. Nonlinearity, fragmentation, and shift to minor details as the most important elements of his novels met the criteria of twentieth-century experimental fiction, not the Enlightenment or Victorian ideas about artistic value. Thus, Sterne's artistic experiment was close to the modernists, for whom novelty was the main aesthetic criterion. While Stephen saw Sterne's novels as a serious moral threat, Virginia Woolf called him her teacher. Thus, the ability to appreciate Sterne's innovation can serve as a litmus test for assessing the aesthetic situation at the turn of the twentieth century, and also for explaining the epistemological gap between Stephen's generation and the next, whose aesthetic ideas were expressed by Woolf.

Furthermore, Sterne's narrative innovations, such as non-linear storytelling and metafictionality, prefigure postmodernism by challenging the traditional notions of authorship and textual authority. As noted by Umberto Eco, his *Tristram Shandy* is "not only a masterpiece of intertextuality but also a paramount example of narrative metalanguage, which speaks of its own formation and of the rules of the narrative genre... It is impossible to read and enjoy Sterne's anti-novel novel without realizing that it is treating the novel form ironically" [Eco, 1985, p. 202]. Accordingly, the novel has been described as "a thoroughly postmodern work in every respect but the period it was written" [McCaffery, 1986, p. xv]. Overall, Sterne's legacy, foundational to postmodernism, serves as an aesthetic bridge that connects artistic novelties of the Enlightenment with the inventive and playful spirit of modern and postmodern narratives.

The aesthetic breakthroughs made by English novelists during the Enlightenment – such as their profound understanding of human nature and its individual expression, the employment of metafictional techniques that underscore the interaction between narrator and reader, and the exploration of novel theory – revolutionized the novel's status among other literary genres. These innovations marked a remarkable evolution in literary development, making the novel a kind of mirror that reflects the complexity of human experience. This transformation not only redefined the genre hierarchy, but also marked the emergence of a new era in the development of literature.

The ongoing discourse on the aesthetic achievements of the Enlightenment, which persisted into the nineteenth century, reflected a gradual but discernible shift in intellectual currents towards fresh approaches to a perennial question at the heart of all philosophical systems – the nature of Man. This was a transformative period in the history of ideas that sought new understanding and representation of the self in both art and philosophy.

Among significant shifts in philosophy, aesthetics, and literature at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, antinomian thinking in aesthetics emerged as a notable trend. Germany stood at the forefront of this transformation, with Friedrich Schiller as a prominent figure. In his 1795 article "On Sentimental and Naïve Poetry", Schiller encapsulates the core tenet of his philosophy, which emphasizes the balance between human reason and imagination. He introduces the further prospect of a conflict between "the ancients and moderns", differentiating between two corresponding forms of artistic expression and cultural epochs. In this framework, ancient (or "naïve") poets, inspired by nature, seamlessly resonate with it, whereas modern ("sentimental") poets are characterized by reflecting a discord between emotion and thought⁸. The philosophical opposition introduced by Friedrich Schiller was further developed by Friedrich Schlegel, who ar-

⁸ "We ascribe a naive conviction to a man, if, in his judgment of things, he overlooks their artificial and affected relations and keeps merely to simple nature" [Schiller, 1795, Part 1]. "Sentimental poetry, that is, is distinguished from the naive, in that it refers the real condition, in which the latter remains, to ideas and applies the ideas to the reality [Schiller, 1795, Part 2].

ticated the antinomy of “classic versus romantic”. He defined romantic poetry as “progressive and universal” [Schlegel, 1991, p. 31], offering a perspective that contrasted with classical ideals. In his view, while Greek art was an embodiment of its era, it cannot serve as a standard to evaluate contemporary art. Therefore, Schlegel argued that “The ancients are not the Jews, Christians, or English of poetry. They are not an arbitrarily chosen artistic people of God; nor do they have the only true saving aesthetic faith; nor do they have a monopoly on poetry” [Schlegel, 1991, p. 11]. Contemporary art, unlike Greek art, according to Schlegel, is in a continual state of evolution, seeking ways to approach the ideal: “In the ancients we see the perfected letter of all poetry; in the moderns we see its growing spirit” [Schlegel, 1991, p. 11].

The tradition of antinomian thinking, which emerged and evolved within the philosophy and aesthetics of Romanticism, finds a notable presence and unique adaptation in the early “romantic” phase of Friedrich Nietzsche’s philosophical development. In his “The Birth of Tragedy from the Spirit of Music” (1872), Nietzsche introduces the antinomy of the “Apollonian – Dionysian”, which becomes a cornerstone in his philosophy. The Apollonian principle, named after the Greek god Apollo, symbolizes order, rationality, and clarity, while the Dionysian, associated with the god Dionysus, represents chaos, emotion, and instinct. Nietzsche saw these two forces as inherently conflicting yet mutually dependent, capturing the essence of human experience and artistic creation. This conceptual framework set the stage for Nietzsche’s vision of a new human archetype, epitomized in his idea of the “Übermensch” or “superman”. The “Übermensch”, in Nietzsche’s philosophy, is an individual of great strength and integrity, who creatively unifies the Apollonian and Dionysian principles. This figure is envisioned as transcending conventional moralities and societal norms, which Nietzsche saw as limiting and distancing humans from their true potential. Also, his Übermensch is a symbol of overcoming the disintegration of European spiritual values, a theme he saw as prevalent in his contemporary society. Importantly, Nietzsche ultimately dismisses the notion of linear progression of cultural and civilizational evolution, suggesting it is a deceptive idea: “*Progress*. – Let us be on our guard lest we deceive ourselves! Time flies forward apace, – we would fain believe that everything flies forward with it, – that evolution is an advancing development... That is the appearance of things which deceives the most circumspect” [Nietzsche, 1914, p. 73]. So overall, Nietzsche’s critique significantly influenced the transition from Modernity to Postmodernity, offering a new hermeneutic perspective in philosophy and aesthetics.

Summarizing the evolution of English aesthetics and poetics in the eighteenth and nineteenth centuries, a key aspect to highlight is the emergence of aesthetic pluralism and the development of anti-classical literary and theoretical ideas. The Modern Age was also marked by a new aesthetic sensibility, characterized by a shift from classical ideals of harmony and proportion towards more individualistic and subjective expressions. This period witnessed a departure from the rigid structures and conventions that dominated earlier artistic and literary forms. Artists and writers began to explore and embrace more experimental and avant-garde techniques, reflecting the rapidly changing social, political, and technological landscapes of their time. This new aesthetic sensibility was not just about novel styles or forms, but also about challenging existing norms and ideologies, seeking to convey the complexity and dynamism of the life of modern people. All the aesthetic changes were not just academic or theoretical; they directly influenced the aspirations and objectives of the subsequent generation of modernist artists. Modernism, in many ways, can be seen as a culmination of these evolving ideas, characterized by a gradual departure from traditional forms and a quest for new expressions and understandings of human experience. The aesthetic pluralism of the eighteenth and nineteenth centuries laid the groundwork for the diverse, experimental, and often revolutionary approaches that define modernist art and literature.

Bibliography

- Addison, J. (1712a). The Pleasures of the Imagination. *The Spectator*, no. 409. Retrieved from <https://fullreads.com/essay/no-409-from-the-spectator/>
- Addison, J. (1712b). The Pleasures of the Imagination. *The Spectator*, no. 411. Retrieved from <https://fullreads.com/essay/no-411-from-the-spectator/>

- Addison, J. (1712c). The Pleasures of the Imagination. *The Spectator*, no. 412. Retrieved from <https://fullreads.com/essay/no-412-from-the-spectator/>
- Bacon, F. (1620). *The New Organon: Or True Directions Concerning the Interpretation of Nature*. Oxford: Clarendon Press. Constitution Society. Retrieved from https://constitution.org/2-Authors/bacon/nov_org.htm
- Binyon, L. (1918). English Poetry in its Relation to Painting and the Other Arts. *Proceedings of the British Academy*, 8, 381-402.
- Condorcet, N. de. (2017). *Sketch for an Historical Picture of the Advances of the Human Mind*. Retrieved from <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/condorcet1795.pdf>
- Eco, U. (1985). Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics. *Daedalus*, 114 (4), 161-184.
- Genette, G. (1966). Montaigne Bergsonian. F. Sollers (Ed.), *Figures I* (pp. 139-143). Paris: Éditions du Seuil.
- Gilbert, K.E., Kuhn, H. (1953). *A History of Esthetics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Guyer, P. (2020). 18th Century German Aesthetics. E.N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Retrieved from <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/aesthetics-18th-german/>
- Jameson, F. (2002). *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London & New York: Verso.
- Habermas, J. (1987). *Philosophical Discourse on Modernity*. Cambridge: The MIT Press.
- Hegel, G.W.F. (1977). *Phenomenology of Spirit*. Oxford: Oxford University Press.
- Home, H.L.K. (1772). *Elements of Criticism* (Vol. II). Dublin: Charles Ingham Publ.
- Hurd, R. (1762). *Letters on Chivalry and Romance*. London: A. Millar Publ.
- Lacatos, I. (1980). *The Methodology of Scientific Research Programmes. Philosophical Papers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- Mainzer, K. (1994). *Thinking in Complexity: The Complex Dynamics of Matter, Mind, and Mankind*. New York: Springer-Verlag.
- McCaffery, L. (1986). *Postmodern Fiction: A Bio-bibliographical Guide*. Westport: Greenwood Press.
- Merton, R.K. (1965). *On the Shoulders of Giants: A Shandean Postscript*. New York: The Free Press.
- Montaigne, M. de, Hazlitt, W.C. (Ed.). (1877). *The Essays of Montaigne*. London: Reeves and Turner.
- Nietzsche, F. (1914). *The Will to Power, Book I and II: An Attempted Transvaluation of all Values*. Edinburgh & London: T.N. Foulis Publ.
- Pascal, B., Bennett, J. (Ed.). (2017). *Pensées*. Retrieved from <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/pascal1660.pdf>
- Schiller, F. (1795). On Naïve and Sentimental Poetry by Friedrich Schiller, Part I. *The Schiller Institute*. Retrieved from https://archive.schillerinstitute.com/transl/Schiller_essays/naive_sentimental-1.html
- Schiller, F. (1795). On Naïve and Sentimental Poetry by Friedrich Schiller, Part II. *The Schiller Institute*. Retrieved from https://archive.schillerinstitute.com/transl/Schiller_essays/naive_sentimental-2.html
- Schlegel, F. (1991). *Philosophical Fragments*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shearman, J.K.G. (1973). *Mannerism*. Harmondsworth: Penguin books.
- Stephen, L. (1876). *History of English Thought in the Eighteenth Century*. London: Smith, Elder & Company Publ.
- Taylor, H. (2020). The Quarrel of the Ancients and Moderns. *French Studies: A Quarterly Review*, 74 (4), 605-620. DOI: <https://doi.org/10.1093/fs/knaa202>

THE AESTHETIC REGIME IN THE MODERN ERA: ART AND DISCOURSE ON ART

Olha T. Bandrovskya, Ivan Franko National University of Lviv (Ukraine)

e-mail: olga.bandrovskya@lnu.edu.ua

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-1

Key words: *the Modern Age, aesthetics of the Modern Age, Enlightenment, “the ancients and moderns” quarrel, progress, aesthetic pluralism, beauty, novelty, Joseph Addison, Henry Home, Richard Hurd, Leslie Stephen.*

The article traces the changes in the aesthetic conventions of Modern art in accordance with the dynamics of literary development in Great Britain. The study focuses on three key areas: the impact of “the ancients and moderns” quarrel on European philosophical and literary thought; the nuances of critical and literary discourse in Enlightenment-era Great Britain; and the reception of the Enlightenment aesthetic values and novelties in Victorian criticism, linking them to the emergence of twentieth-century modernism. The subject involves the evolution of Enlightenment aesthetics and poetics in Great Britain, particularly the departure from classical art and literature models, and the emergence of concepts like imagination, novelty, and the reader’s subjective experience of art. Seminal literary-critical essays of the eighteenth century, including works by Joseph Addison, Henry Home, Richard Hurd, and Leslie Stephen’s monograph ‘History of English Thought in the Eighteenth Century’, are analyzed. The paper also examines philosophical texts by Michel de Montaigne, Francis Bacon, René Descartes, and Marquis de Condorcet to understand the oscillatory nature of philosophical thought before and during the Age of Enlightenment.

The study contextualizes “the ancients and moderns” debate on models for literary excellence and accentuates its role in shaping the discourse of aesthetics and artistic creativity. Contributions by Enlightenment figures such as Addison, Home, and Hurd are explored, emphasizing how they reshaped the discourse of aesthetics by redefining the nature of beauty, the sublime, and the principles of artistic criticism, thereby influencing the literary and artistic productions of their time and beyond. Particular attention is paid to the critical views of Stephen who wrote about the “fluctuating mode” of the literature of the second half of the eighteenth century, illustrating his peculiar subjectivism as an exponent of the Victorian worldview (Stephen saw Sterne’s novels as a serious moral threat), and simultaneously reflecting the normative aesthetic views of the second half of the nineteenth century.

The paper also demonstrates how the antinomianism in aesthetic thinking, which challenged traditional norms and values as seen in “the ancients and moderns” quarrel, was further evolved in the works of Friedrich Schiller and Friedrich Schlegel, the latter articulating the antinomy of “classic versus romantic”. This tradition of antinomian thinking, coupled with the rejection of the idea of linear progression in cultural evolution, a call for a reassessment of values amidst a paradigm shift in culture and the breakdown of traditional ethic and aesthetic systems, finds a notable and unique expression in Friedrich Nietzsche’s works, that significantly influenced the transition from Modernity to Postmodernity.

In summary, it is argued that the Modern Age was the time of the emergence of a new aesthetic sensibility, and its aesthetic pluralism and anti-classical literary ideas were pivotal in redefining concepts of progress, novelty, and human consciousness in art and literature. This laid the groundwork for modernist art and literature, characterized by a departure from tradition and a quest for new artistic expressions of human experience.

Одержано 15.01.2023.

UDC 82.0

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-2

ANNA STEPANOVA

*Doctor of Science in Philology, Full Professor,
European and Oriental Languages and Translation Department,
Alfred Nobel University (Dnipro)*

ILONA DOROHAN

*PhD in Philology, Assistant Professor,
Department of Fine Arts and Design,
Oles Honchar Dnipro National University*

AESTHETIC VS ARTISTIC CONSCIOUSNESS: TYPOLOGY OF AESTHETICS AND LITERATURE INTERACTION

Метою роботи є дослідження специфіки естетичної і художньої свідомості в їх взаємодії в аспекті літературознавчого осмислення філософських понять; визначення рівнів взаємодії естетики і літератури як чинника формування естетичних домінант літературного напрямку і художнього методу. Спрямованість роботи обумовлює використання культурно-історичного, історико-літературного, філософсько-естетичного методів дослідження.

Під естетичною свідомістю розуміється модус інтелектуально-чуттєвого сприйняття і оцінки емпіричної дійсності, що обумовлює тип художньої свідомості і відображений у художньому творі. Виділяються три рівня співвідношення естетичної свідомості і дійсності: синкретичний, – на якому естетична свідомість змикається з емпіричною, а ідеал прекрасного відповідає науковим уявленням про навколишній світ і людину; дискретний, що акцентує певну автономність естетичної свідомості від емпіричної, її спрямованість на вираження якоїсь ідейної або ідеальної сутності; синтетичний, що представляє діалектичну взаємодію і взаємовплив естетичної і емпіричної свідомості, що народжує гармонію і цілісність змісту і форми.

Визначається специфіка взаємовідносин між естетичною і художньою свідомістю. Процес взаємодії естетичної і художньої свідомості як взаємодії естетики і літератури відбувається на двох рівнях. Перший рівень являє собою трансформацію системи естетико-філософських теорій і характеризує стан естетичної свідомості як сукупності естетичних поглядів епохи. Другий рівень характеризує процес переходу категорій художнього в загальнокультурне. Даний процес являє собою зміну світоглядних стереотипів, коли література, продукуючи власні духовні цінності і антицидності, виявляється здатною переорієнтувати суспільну свідомість і суспільну психологію, формувати умонастрій, смаки, специфіку повсякденної культури.

У висновках наголошується, що зближення естетичної свідомості і літератури, актуалізація принципу можливостей, що почалися у добу романтизму, багато в чому визначили характер розвитку естетичної свідомості на межі XIX-XX ст., коли її взаємодія з літературою стає настільки щільною, що переходить в цілісність. Розмежування естетики і літератури практично зникає, відкриваючи новий етап культурної переорієнтації естетики і мистецтва.

Ключові слова: естетична свідомість, емпірична свідомість, Художня свідомість, естетичний образ, художня творчість, архітектонічна і композиційна форми, естетичний ідеал.

For citation: Stepanova, A., Dorohan, I. (2023). Aesthetic VS Artistic Consciousness: Typology of Aesthetics and Literature Interaction. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 21-31, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-2

One of the research problems of aesthetic consciousness in science is based on the correlation between aesthetic consciousness and reality (empirical consciousness), conditioned by the nature of the aesthetic ideal of the beautiful and its origin. It is conditionally possible to single out three levels of such relations: the *syncretic*, at which the aesthetic consciousness merges with the empirical, dissolving into reality, and the ideal of beauty corresponds to scientific ideas about the surrounding world and man. This level of relations is typical for ancient art, which, according to A.F. Losev, “is not even terminologically distinguished from craft and science – τέχνη” and “is not opposed to nature as a product of the free creative activity of the imagination, but is regarded as an imitation of it (*mimesis*), and the emphasis is placed on the coincidence of artistic work with natural phenomena”, and the aesthetic ideal is formed in accordance with scientific ideas about the abstract design of the classical body, i.e. with the doctrine of number, measure, rhythm, and harmony of the elements that make up the cosmic integrity. Thus, the aesthetic ideal of Antiquity is the ideal of “numerical harmony and corporeal symmetry” [Losev, 1970, p. 571], which is a plastic, corporeal essence. A similar trend, to a certain extent, applies to the aesthetics of the Renaissance, which is characterised by the resurrection of the ancient ideal and “the desire for a purely optical integrity and orderliness of the artistic image – the introduction of a linear perspective, the proclamation of the proportions of the human body as the canon of the artistic representation” [Losev, 1970, p. 571]. In addition, the Renaissance proclaimed the cult of the well-educated person and the priority of scientific knowledge, which closely links aesthetic consciousness with empirical and scientific consciousness and gives rise to the phenomenon of the ‘artist-scientist’ (Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, Francis Bacon, Francois Rabelais, Erasmus of Rotterdam, etc.). The syncretic level of relations between aesthetic and empirical consciousness is also manifested in Baroque aesthetics, in which, according to A.V. Mikhailov, scientific and artistic are brought together, and the differences between them, as they appear in the texts, rest on the possible implicitness, undisclosedness of what could be called (conventionally) the artistic intent of the text; ...everything ‘artistic’ demonstrates the mystery by being likened to knowledge and the world – the world as necessarily including the secret, the unknown and the unknowable [Mikhailov, 1998]. The fusion of aesthetic consciousness and reality is characteristic of Classicism when the rationalistic tradition is seen as the aesthetic’s source, emphasising the aesthetic’s intellectual-cognitive, rational aspect [Losev, 1970, p. 571]; it also becomes relevant for the positivist basis of Naturalism when attempts are made to apply Darwin’s theory to aesthetics, and empirical theories explain aesthetic phenomena with the data of specific sciences – Literature and Art are put on a par with the Exact Sciences (Mathematics, Physics, Chemistry), as a result of which the data of specific sciences explain the aesthetic phenomena.

The *discrete* level of relations between aesthetic consciousness and reality reveals a certain detachment and autonomy of aesthetic consciousness from empirical consciousness, its orientation towards the expression of some ideological or ideal essence. In this case, the aesthetic ideal is characterised not by plasticity or corporeality but by expressing some out-of-body, spiritual content, which can be revealed only approximately symbolically in sensual perception. In this situation, the aesthetic value becomes the artistic form, which comes to the forefront. This type of relationship is characteristic of the aesthetics of the Middle Ages, in which “everything sensual not only in art but also in nature is only a reflection and representation (symbolic – A.S.) of the forbidden, supersensual world” [Losev, 1970, p. 571]. Aesthetic consciousness, therefore, is oriented not toward empirical reality but toward the otherworldly theistic ideal. A certain autonomy of aesthetic consciousness is characteristic of Romanticism, Symbolism, and some modernist styles, in which aesthetic consciousness and art give rise to an alternative artistic reality that reflects not historical reality but the inner cosmos of the individual, representing the highest aesthetic value (expressionism, stream of consciousness, etc.); or they absolutise the aesthetic sphere, which leads to the emergence of the theory of “art for art’s sake”, declaring artistic creativity as self-valuable and self-sufficient, opposing life and morality (aestheticism).

Finally, the third level of relations between aesthetic and empirical consciousness – the *synthetic* – is their dialectical interaction and mutual influence, giving rise to harmony and aesthetic value of the unity of content and form. In this case, a situation arises when, according to M.M. Bakhtin, no reality in itself, no neutral reality can be opposed to art: by the very fact that we talk

about it and oppose it to something, we somehow define and evaluate it; we only need to come to clarity with ourselves and understand the actual direction of our evaluation... Reality can be opposed to art only as something good or something true – beauty [Bakhtin, 1990, p. 284]. This type of relationship, it seems to us, became relevant in the Age of Enlightenment and Realism.

Thus, the types of relations between aesthetic and empirical consciousness are conditioned by the orientation of human perception, accentuation in the process of perception of reality of this or that value, which expresses a particular type of artistic consciousness and underlies the creative method. In this regard, it seems relevant to investigate the specifics of the interaction between aesthetic and artistic as the types of consciousness.

The *objective* of the work is to study the specifics of aesthetic and artistic consciousness in their interaction in terms of literary comprehension of philosophical concepts; to highlight the levels of interaction between aesthetics and literature as a factor in the formation of aesthetic dominants of the literary trend and creative method. The focus of the work determines the use of cultural-historical, historical-literary, philosophical, and aesthetic research *methods*.

The category of aesthetic consciousness in modern science is traditionally and firmly assigned to the sphere of aesthetics and philosophy. However, the existing inconsistency (inconsistency) of definitions and a certain one-sidedness, limited understanding of this phenomenon, allows us to assume that in the field of philosophy and aesthetics, the study of aesthetic consciousness, its separation as an independent concept is still under development. It seems that philosophers themselves also recognise this; for instance, V. Bychkov notes that “due to its extremely complex structure and functions, aesthetic consciousness has not reached the level of philosophical reflection for a long time” [Bychkov, 2007, p. 1115].

Literary theory, undoubtedly, recognises the conceptual closeness of the processes of mutual influence of aesthetics and art; however, while exploring the role and place of aesthetic categories (the beautiful, the ugly, the heroic, etc.) in literary analysis and comprehending the concepts of aesthetic value, aesthetic taste, aesthetic experience, aesthetic distance, etc. from the standpoint of literary studies, it essentially bypasses the category of aesthetic consciousness, basically leaving it outside its scientific interests, as it seems to us, undeservedly. It should be noted that at the present stage of science development, being a part (component) of methodological knowledge, the category of aesthetic consciousness acquires special significance for literary studies. In his time, speaking about the problem of the boundaries of cultural areas, M.M. Bakhtin noted that “a cultural area has no internal territory: it is all located on the boundaries, the boundaries pass everywhere, through every moment of it, the systematic unity of culture goes into the atoms of cultural life, as the sun is reflected in every drop of it. Every cultural act essentially exists on boundaries: that is, its seriousness and significance; detached from boundaries, it loses ground, becomes empty, arrogant, degenerates, and dies.... Only in its specific systematicity, i.e. in its direct relation and orientation in the unity of culture, does the phenomenon cease to be just a present, bare fact, then it acquires significance and meaning, becomes a kind of monad that reflects everything in itself, and is reflected in everything” [Bakhtin, 1990, pp. 282]. This relatedness in the unity of culture opens the boundaries of humanities knowledge, making it not only possible but also necessary to assimilate scientific terms, categories, and research methods into “neighbouring”, “frontier” scientific branches. Aesthetic consciousness, which finds its embodiment exclusively in artistic creation, in art (in our case, in literature), is such an act of culture and, as a scientific concept, “lives” on the boundaries of philosophy, aesthetics, and literary studies. Taking into account the direct influence of aesthetic consciousness on the formation of literary processes, the specificity of the creative method, the originality of the modelling principles of oral lore and the poetics of work of fiction, and, in a certain sense, the nature of the approach to the study of the literary text, we believe it is relevant to clarify the meaning and specificity of this category and to outline the ways of researching aesthetic consciousness in literary studies.

In 1922, M.I. Kagan, in an article dedicated to the memory of Hermann Cohen, wrote, “For aesthetics to be independent, it must also have its own clear special *kind of consciousness*” [Kagan, 1922, p. 119]. At the same time, M.M. Bakhtin, considering aesthetic perception as a “recognised and evaluated by an act” comprehension of reality [Bakhtin, 1990, p. 283], reveals the anthropological prerequisites of aesthetic thinking at the level of the ‘author-hero’ relationship,

defining aesthetic consciousness as “loving and value-based consciousness; aesthetic consciousness is a consciousness of consciousness, the author’s consciousness as the ‘I’ of the character’s consciousness — the ‘other’, in an aesthetic event we have a meeting of two consciousnesses, fundamentally inseparable, and the author’s consciousness relates to the hero’s consciousness not from the point of view of its subject composition, subject-objective significance, but from the point of view of its vital subjective unity, and this hero’s consciousness is concretely localised, embodied and lovingly completed. The author’s consciousness, like the epistemological consciousness, is incomplete” [Bakhtin, 1990, p. 161].

The mention of aesthetic consciousness is found in the later writings of B. Croce in the context of understanding aesthetics as a science of intuitive or expressive cognition [Croce, 1999, pp. 401–402]; in the works of J. Mukařovský, who singles out the moment of subjectivation in the aesthetic, the intensity of the impact of an object on consciousness [Mukařovský, 1970, p. 19–20]; in the studies of R. Ingarden, who claims that an aesthetic object is constructed from consciousness, freely created by consciousness [Ingarden, 1985, pp. 133–135], in the works on ancient aesthetics by A.F. Losev, who treats aesthetic consciousness as “the identity of ‘knowledge’ and ‘opinion’, ‘knowledge’ and ‘sensuality’, or, generally speaking, the identity of the meaningful and the nonsensical, rational and irrational, ideal and real” [Losev, 2000, p. 482].

Modern definitions of aesthetic consciousness are based on the traditional understanding of the aesthetic as “sensually perceived..., a special kind of emotionally-evaluating human mastering of reality” [Khalisev, 2000, p. 16] and emphasise the sensual side of the aesthetic. Thus, A.L. Zolkin defines aesthetic consciousness as a holistic, emotionally rich reflection of reality in the unity of its essential definitions and sensual uniqueness. The peculiarity of aesthetic consciousness is its emotional character. In aesthetic consciousness, there is a sensual reflection of the universality and personal meaning of all phenomena of reality [Zolkin, 2008]. The specificity of aesthetic consciousness, Ye.G. Yakovlev notes, is the perception of being and all its forms and types in the concepts of aesthetics through the prism of the *aesthetic ideal*. The aesthetic consciousness of each era absorbs all the reflections on beauty and art that exist in it. It includes common ideas about the nature of art and its language, artistic tastes, needs, ideals, aesthetic concepts, artistic judgments, and criteria formed by aesthetic thought [Yakovlev, 2001, p. 302].

The psychological approach in the interpretation of aesthetic consciousness is found in the concept of V.V. Bychkov, who considers this category as “a set of reflective verbal information related to the sphere of aesthetics and the aesthetic essence of art, plus a realm of spiritual-subconscious, typically non-verbalised or difficult to verbalise processes that make up the essence of a person’s aesthetic experience or a certain sociocultural community” [Bychkov, 2007, p. 1115].

In the philosophical interpretation of aesthetic consciousness that has developed in science as a subjectively sensual perception of reality, in our opinion, two essential points are missed, which appear to be very significant for literary studies. Firstly, like aesthetic activity, aesthetic consciousness transubstantiates itself and is embodied exclusively in art. As the basis of artistic consciousness, it determines the critical function of aesthetic activity: creating a new vision of the world as a different reality. “The artist and art in general”, M.M. Bakhtin noted, “create a completely new vision of the world, the image of the world, the reality of the mortal flesh of the world, which none of the other cultural and creative activities knows” [Bakhtin, 1990, p. 248]. In this other reality, aesthetic consciousness gives rise to the image of the world’s unity, “linking culturally all supra-individual values” [Kohn, 1921, p. 223]. Such an approach to the aesthetic as an extraordinary (other) reality determines the connection between aesthetic and artistic consciousness, in which, according to B. Christiansen, “by reincarnating, an individual expands the value of his self, joins from within the humanly significant” [Christiansen, 1911, p. 153].

It is important to note that the significance of the cultural function of aesthetic consciousness lies not only in the fact that it, conditioning the orientation of artistic consciousness, produces artistic values and not only in the very possibility of creating a different, artistic reality but also in the aesthetic systematicity and orderliness that characterise the aesthetic perception of empirical reality. The result of aesthetic activity is embodied in a work of fiction design of external and internal, phenomenon and essence in the relationship between form and content, the structure of the architectonics of the work of fiction. Here lies a distinctive feature of aesthetic activity – the creation of artistic reality as a transformation, pre-embodiment of the empirical

– as “overcoming the material” through “*immanent improvement* in a certain, necessary direction” [Bakhtin, 1990, p. 250]. The struggle with the material and its overcoming, according to B. Eikhenbaum, is the central moment of artistic creation [Eikhenbaum, 1987, pp. 326–327]. Furthermore, in this sense, we can say that there is an overcoming of the chaos of empirical reality in aesthetic consciousness.

Secondly, it is crucial to consider that aesthetic consciousness is, initially, *consciousness*, i.e. the ability *to be aware* of an object (according to Hegel). The activity of consciousness, emphasises A. Spirkin, is primarily aimed at cognition. It is manifested in the selectivity and purposefulness of perception, in the abstracting activity of thought, in acts of fantasy, and in productive imagination associated with creating new ideas and ideals [Spirkin, 1988, p. 243]. In this regard, M.M. Bakhtin insisted that aesthetic reality is a “reality that is recognised and evaluated by ethical action” [Bakhtin, 1990, p. 283]. The importance of the intellectual element in aesthetic consciousness was also emphasised by T. Adorno, “The pure immediacy of feeling is no longer sufficient to comprehend aesthetic experience. Along with involuntariness, it also needs a conscious volitional effort, a concentration of consciousness” [Adorno, 2004, p. 103].

Considering the above, we propose to define aesthetic consciousness as a mode of intellectual-sensory perception (and assessment) of empirical reality, which determines the type of artistic consciousness and is reflected in a work of art. In the aesthetic consciousness, which indirectly produces an artistic image, according to P. Natorp, the conflict between cognitive and ethical is overcome [Natorp, 1911, p. 64], and in this sense, the artistic image appears as “the very mode of existence of a work taken from the side of its expressiveness, impressive energy and significance” [Rodnyanskaya, 2003].

The relationship between subject and object within the aesthetic as an interaction between the properties of empirical reality and the characteristics of the perceiving consciousness is projected onto the relationship between man and the (surrounding) world reflected in the artistic work, implicating in the text the peculiarities of the author’s consciousness. These relations entail “not only the spatial and psychological distance between subject and object (*externality*) but also their internal affinity and organic connection (*belonging*)” [Khalizev, 2000, p. 25]. A work of fiction resolves “the objective problem of aesthetics, its idea – the man of nature and the nature of man” [Kagan, 1922, p. 119]. Man appears as the centre of aesthetic vision, and in this sense, the idea of man’s place in the space of being is refracted in aesthetic consciousness.

In a work of fiction, aesthetic consciousness is revealed as a form of intellectual and spiritual activity, which, guided by value-normative criteria, is oriented towards recreating and transforming empirical reality and space.

Aesthetic consciousness is a complex organisation of sensory and thought processes implemented at the level of a literary text, of which the most important is *contemplation*, which is a form of direct contact with empirical reality; *perception, and assessment*, revealing the reaction to this reality and the level of compliance/non-compliance with social and personal moral and ethical imperatives rooted in the consciousness; and *embodiment* – the transubstantiation of these processes in a work of fiction. At the level of artistic creation, these processes are realised in the triad: *concept – idea – text*.

At the same time, aesthetic consciousness has a complex structure in which two levels closely interact: *receptive* (objective-systemic) and *poetological* (subjective-personal). The receptive level is based on the gradation of relations in the system of the *author – work – recipient*, on which the three-member scheme of the aesthetic process proposed by H.R. Jauss is projected, including *poiesis* (from Greek – to make, to produce), which correlates with the “producing consciousness”, realising the process of “creating the world as one’s own work”; *aesthesis* (from Greek – sensation, feeling), related to the perceptive consciousness, in which “the pleasure of cognitive vision and visual recognition” causes aesthetic pleasure; at this level, human perception reaches ever new heights of sublimity and intensity. Finally, the third component, *catharsis* (from the Greek – purification), represents the intersubjective phase of the aesthetic process, where the recipient directly enters the “realm of the other” and relates themselves to the other’s action [Jauss, 1982, p. 62].

The poetological level, realised directly in the process of artistic creation, includes the main components of aesthetic consciousness, which are projected onto some aspects of the content-

formal structure of the work: *thoughts* (the idea of the work); *feelings, emotions* (modes of artistry); *imagination*, which is the initial stage of the creation of an artistic image at the moment when “in the same movement of our consciousness the perception of bodily existence and a vague image of the ideal are combined” [Ortega y Gasset, 2000, p. 99], in this sense, interpreting the concept of A.P. Chudakov, an artistic image is a verbal embodiment of the artist’s mental representation of a real object, phenomenon, event, etc. [Chudakov, 1986, p. 265]; at last, *intuition* is “an immediate sense of truth as the basis for the excellence of an aesthetic judgment or artistic work, unmediated by discourse”. Artistic intuition, while being an essential factor of the creative process, reveals the criterion of truth and, as a result, the value of the work because, according to N. Lossky, it is “a special ability of direct contemplation of objects ‘in the original’, i.e. as they are in themselves, without any added ‘subjective admixtures’ of creative explications and evaluative actions. Only intuition allows us to grasp in the object of knowledge the main thing that constitutes its essence and that, as a rule, is hidden from the senses and reason” [Lossky, 1919].

The complex structure of aesthetic consciousness, connected with the specificity of perception and reflection of reality, determines its most crucial function: producing an aesthetic image of reality and in the “development” of the aesthetic ideal and its criteria.

In modern literary studies, it is common to believe that the aesthetic image finds its embodiment in the artistic image of a literary work. At the same time, there is the fact that there is no consensus in science on the relationship between the aesthetic and the artistic – which of these concepts is primary and which is derivative? Which of them is more voluminous, and which is narrower? Researchers note that the discussion of how the concepts of “aesthetic” and “artistic” should be correlated has a forty-year history in aesthetics. Nevertheless, the remark made by A.N. Iliadi in the first years of the discussion and emphasised by M.B. Glotov is still relevant, “the substitution of the concepts of aesthetic and artistic still takes place” [Glotov, 1999, p. 27].

It seems essential to us to touch upon this issue because the discussion about the relationship between the concepts of aesthetic and artistic, in fact, is the problem of correlation of aesthetic and artistic consciousnesses, which is relevant to our work.

In this discussion, we will emphasise two points of view. The first one points out that the notion of “aesthetic” is broader than “artistic” and, accordingly, primary. A.F. Losev argued that the aesthetic is broader than the artistic since it can refer to nature, society, and human personality, while the artistic refers only to the objects of human creativity – works of art. The aesthetic is the direct expressiveness of any phenomena of reality, and the artistic is a specific human embodiment of the aesthetic in this or that specific material [Losev, 1970, p. 576]. M.M. Bakhtin adhered to a similar point of view, arguing that the artistic is a form of embodiment of the aesthetic: “Aesthetic vision finds its expression in art, in particular in verbal artistic creation” [Bakhtin, 1990, p. 246]. In this sense, a parallel can be drawn between the relationship between aesthetic and artistic consciousness and the architectonic and compositional forms singled out by M. Bakhtin, “Architectonic forms, the essence of the forms of the soul and bodily value of the aesthetic man, the forms of nature... are the forms of aesthetic being in its uniqueness. The compositional forms that organise the material have a teleological, as if restless character and are subject to... evaluation: to what extent they adequately fulfil the architectonic task. The architectonic form determines the choice of the compositional form” [Bakhtin, 1990, p. 278]. Thus, according to M. Bakhtin’s concept, the artistic is secondary, derived from the aesthetic. This idea is developed by L.V. Chernets, noting that the aesthetic as an emotional reflection, primary experience, is the spiritual source of the creation of works of art (i.e. artistic). Artistic is a secondary experience, mediated (for example, by genre tradition, style, etc.) [Chernets, 2004, p. 16]. In this sense, artistic consciousness is an imaginative experience of the aesthetic; it is an “experience of experience”, giving rise to a situation in which aesthetic consciousness defines the artistic through given aesthetic norms.

At the same time, the proponents of this point of view strictly distinguish the aesthetic as an independent and self-sufficient category from the categories of cognitive, ethical, and metaphysical, which are covered by artistic consciousness. This premise gives rise to an opposite view of the problem, allowing us to assert that the artistic is broader than the aesthetic by its abili-

ty to create a new vision, a new image of the world by synthesising and evaluatively transforming cognitive, ethical, and metaphysical moments. This point of view emerged in the 1920s and finds its development today. In 1922, V. Sezemanas emphasised that every artistic work contains not only aesthetic but also other non-aesthetic values (moral, cognitive, etc.), and, therefore, it is necessary to make an appropriate assessment [Sezemanas, 1922, p. 141]. In the same direction was developed the thought of M.I. Kagan, who argued that the natural (cognition) as content becomes available to human consciousness as a result of activity (in art) in the form of spatial and temporal forms, historical – in the form of mythological schemes [Kagan, 1995, p. 54]. In addition, the fact that artistic consciousness is inseparable from the process of artistic creation gives scientists a reason to include the metaphysical level in the structure of artistic consciousness, which needs to be more clearly expressed in aesthetic consciousness. Thus, it is argued that the artistic is broader than the aesthetic because artistic creativity, particularly literary creativity, as an act of realising artistic consciousness, includes the divine principle.

Such reasoning allows us to assume that artistic consciousness is primary and its type, as V. Dianova notes, is determined by the author's worldview and dictates a particular aesthetic attitude to reality, the way of its comprehension and reflection dictates the very artistic dominant that organises the poetics of the work as a whole [Dianova, 2001, p. 293].

The function of art is not limited to reflecting the real world and "explaining life". It is much deeper and more complex. While modelling a different reality, artistic consciousness reveals a contradictory, sometimes paradoxical relationship with empirical consciousness. As T. Adorno noted, a work of art becomes related to the world by the principle of contrasting with the world, thanks to which the spirit created the world [Adorno, 2004, p. 14]. Artistic consciousness, thus, is a way of understanding and perceiving reality, which reflects the need of the individual to transform the world, "to change the world for oneself and oneself for the world". In this sense, literature is "the reorganisation of the world from within, often ahead of the understanding of the purpose of such reorganisation by the reader, and in some cases by the author himself" [Schechter, 2001, p. 324]. Thus, artistic consciousness is entrusted with the critical task of forming new perceptions of reality, laying down new aesthetic values, stereotypes of thinking and behaviour, and ways of cognition of the world. In her work "On the Edge and Through the Edge", N.A. Yastrebova mentions that D. Blagoy at one time thought about A. Einstein's acknowledgement that he owed the creation of his theory of relativity to the work of Dostoevsky to a greater extent than the scientific work of physicists and mathematicians. What Dostoevsky discovered to Einstein, according to N. Yastrebova, was the ability to feel, to represent reversible structures of transformations and limit states, threshold minutes. Dostoevsky's art invested Einstein and his generation with the ability to allow the "invisible", the energies of extremes, and through their paradoxes to discover new active possibilities not only of humans but also of analogous physical beginnings [Yastrebova, 2002, p. 162].

It seems to us that both aspects of the study of the problem of the relationship between the aesthetic and the artistic are equally justified and logical in their conclusions. To put it simply, both are right. Empirical, aesthetic, and artistic consciousnesses are closely interrelated, and it is challenging to define and establish once and for all the primacy of one over the other. In A.P. Chudakov's statement, "the birth of an artistic object is the meeting of an ideal representation with an empirical object" [Chudakov, 1986, p. 265], this relationship and interdependence are apparent. On the one hand, the aesthetic image (ideal representation) is primary; on the other – the essence of empirical reality and its aesthetic perception is transferred in the analysis from the artistic object, not from the empirical one, since the aesthetic image, as well as the essence of aesthetic consciousness, can be revealed, defined, investigated, endowed with meaning, etc. only when it is embodied, materialised in the artistic work, in the artistic image.

In our opinion, the answer to the question, "is artistic consciousness determined by aesthetic consciousness, or, on the contrary, do the aesthetic views of the era originate in art and are determined by artistic consciousness?" is ambiguous and lies in the plane of dialectics and the sphere of formation of aesthetic values and the ideal of the beautiful. The birth of the aesthetic ideal is a rather complex process, connected, as it seems to us, with the accentuation in the art of this or that object of reality, turning it into an aesthetic value. "In Dutch still life", notes N. Hartmann, "appear as essential subject details of light shades and tones, which usually re-

main unnoticed in themselves... Unnoticed in ordinary life is worth being noticed. It is the beautiful itself, and only the ordinary superficial glance glides past it; the aesthetic point of view, art makes it obvious" [Hartman, 2004, p. 80]¹, in other words, artistic consciousness shapes aesthetic perception.

It is important to emphasise here that this process is historical and connected with the development of aesthetics as an independent field of knowledge. Conventionally, we can distinguish two essential periods in the history of aesthetic thought – from Antiquity to the 18th century and from the 18th century to the 20th century. These two periods correspond to two types of cultural consciousness, identified by P.A. Sorokin: the first – “ideational”, and the second – “visual” or “sensual”. “One”, notes P.A. Sorokin, “is ‘transcendental’, the other ‘empirical’ and ‘naively realistic’”. One lives in the supersensory world of Being, the other in the sensate world of Becoming. One is symbolic in its striving to depict by ‘visible signs the invisible world’, the other is ‘impressionistic’ and ‘illusionary’. One is static because the world of Being is unchangeable and remains always equal to itself, like Plato’s Idea or the believer’s God, or the philosopher’s Ultimate Reality. The other is dynamic by its very nature because its sensate world is changing incessantly” [Sorokin, 2017, p. 83].

Until the 18th century, aesthetics was regarded as the “periphery” of philosophy. In this period, aesthetic consciousness acted as a vector of cultural orientation, and the aesthetic ideal was postulated “from the outside” and “transferred” from philosophy to the sphere of Art, becoming fixed in it and legitimising normativity in artistic creation. Generally, it was a period of “material selection”, the accumulation of aesthetic knowledge based on religious or moralising principles. The situation changed in the 18th century when aesthetics “transcended” the “ideational” consciousness and stood out as an independent science. In 1735, A. Baumgarten, in “Reflections on Poetry”, for the first time introduced the word “aesthetics” into scientific usage and for the first time put forward the idea of aesthetics as a particular philosophical science, thus designating the theory of the liberal arts, inferior gnoseology, the art of thinking beautifully, the art of the analogue of reason, and defining aesthetics as the science of sensible cognition. The goal of aesthetics, according to Baumgarten, is the perfection of sensual cognition as such, such perfection being beauty. Aesthetics thus emphasises the sensual as a free, subjective perception conditioned by the laws of scientific theory. Baumgarten’s concept opened new opportunities in the study of art, expanded the range of problems of aesthetics, brought to a new level the concept of aesthetic consciousness, giving the latter a scientific and philosophical validity, contributed to its convergence with artistic consciousness and the formation of its understanding as a set of aesthetic views of the era.

The process of interaction between aesthetic and artistic consciousness as the interaction between aesthetics and literature takes place at two levels. The first level represents the transformation of the system of aesthetic-philosophical theories and characterises the state of aesthetic consciousness as a set of aesthetic views of the epoch. It is important to note that in the early 19th century, the interaction between aesthetics and literature caused a significant growth in the development of aesthetic thought, a “surge” of aesthetic consciousness and outlined the ways of forming its various modifications, which will be developed at the turn of the 19th–20th centuries. Based on the experiments of artistic consciousness embodied in the literature of the 19th century, aesthetic theories were created, the main feature of which, according to O. Krivtsov, was that “they no longer sought to embody aesthetic knowledge within the framework of universal systems with internal unity. Most of them are open concepts, free from static architectonics and not limited by a logically verified construction; theories of art that always leave an intuitively comprehensible backlash in their interpretations” [Krivtsov, 2000]. In our opinion, another feature of these concepts was their chronological distance concerning the processes that

¹ We find similar reasoning in G. Amelin, “You are walking down the street and suddenly meet someone – ah! – Renoir’s woman. But where is she, this Renoir woman? In the imagination of an artist named Renoir? But he passed away a long time ago! And this lady does not remain in the painting. Now you see what is there (in Montmartre, anywhere) in the most objective, most real way. And before Renoir, you could not see it. And now it is visible, distinguished, essentially revealed, pulled into the light of day (and will not go back into the darkness). Consciousness is, generally speaking, the experience of distinction” [Amelin, 2005, p. 63].

were taking place in literature. Here, it is meant that aesthetic manifestos, substantiating the principles of artistic movements and actually proclaiming specific trends in literature, usually appear *following* literary works that have outlined these trends (V. Hugo's lyrical collection "Odes and Ballads", in which he declares himself a Romantic poet, was published in 1826, and the Preface to the drama "Cromwell", perceived as a manifesto of French Romanticism, was in 1827; the first edition of W. Wordsworth and S.T. Coleridge's "Lyrical Ballads" is dated 1798, and the preface to them, presented as an aesthetic manifesto of English Romantics, was published in 1800; E.T.A. Hoffmann's first novella "Ritter Gluck", reflecting the writer's aesthetic views, was written in 1808, and the dialogue "The Poet and Composer" and the article "The Extraordinary Suffering of a Theater Director", where the theory of these principles is expounded, were published in 1813 and 1819, respectively; then came the collection by the Grimm brothers "Children's and Household Tales" (1812–1814) and "German Legends" (1816–1818) – and J. Grimm's scholarly work "German Mythology" – in 1835, etc. The same trend can be observed in the second half of the 19th century: É. Zola's first naturalistic novel "Thérèse Raquin" was first published in 1866, and the preface to it, substantiating the principles of Naturalism as a literary movement, was only published in 1867 in the second edition; A. Rimbaud concluded his poetic career in the mid-1870s and only in 1886, already working as a merchant in Ethiopia, read in the newspaper the "Symbolist Manifesto" published by J. Moréas. Researchers claim that Rimbaud was stunned when he learned he was considered the founder of one of the most influential aesthetic movements at the turn of the century. Similar examples, presented as a trend, not only indicate that from the beginning of the 19th century, aesthetic constants were forming in literature but also that in the 19th century, aesthetics moved beyond the realm of philosophers and became the prerogative of artists themselves – they were the ones who developed aesthetic theories, leading to a close convergence of aesthetic consciousness and literature.

The second level of interaction between aesthetic consciousness and literature is characterised by the process of "the transition of the artistic to the general cultural", involving a change in worldview stereotypes when literature, producing its own spiritual values and anti-values, turns out to be able to reorient public consciousness (in some instances, even scientific) and public psychology, to shape the mindset, tastes, and specifics of everyday culture. The prerequisite for these trends, it seems, is the process of levelling the boundaries between artistic and non-artistic realities, which began in Romantic literature. A situation has arisen when, according to N. Khrenov, "Non-artistic reality strives to obtain the status of artistic one. When the traditional boundaries and criteria of artistry are destroyed, the boundaries of art and life change. Life itself begins to be organised and perceived according to the laws of art" [Khrenov, 1994, p. 41]. An example can be found in the transition from Romanticism to a worldview that shaped a distinct model of behaviour and perception, which continued to "live" in the latter half of the 19th century. G. Flaubert vehemently protested against this, stating that the contemporary youth, who formed their ideas of the world from Romantic literature, turned out to be unviable because these ideas had nothing to do with actual reality ("Madame Bovary"). The aesthetics of Romanticism permeated everyday life, forming the "framework of salon-bourgeois customs" in the latter half of the 19th century. It also extended into the realm of science, as evidenced by the treatise "Physics as Art" by I.V. Ritter and "Philosophy of the Common Cause" by N.F. Fedorov, where political economy interacts with the mysticism of the afterlife, etc.

It is worth mentioning another cultural phenomenon, now recognised in modern science as the concept of a "universal metaphor". It refers to a cultural phenomenon or an object from the real world that, initially conceived by artistic consciousness, later transitions from literature into other spheres of activity and becomes established there. An example of this is the "cabinet of curiosities", which was initially depicted as an antique shop in Balzac's "The Wild Ass's Skin", then described as a store and an economic concept in K. Marx's "Critique of Political Economy" [Postoutenko, 2002].

The convergence of aesthetic consciousness and literature and the actualisation of the principle of possibilities that began in the Romantic era largely predetermined the development of aesthetic consciousness at the turn of the 19th and 20th centuries, when their interaction became so intertwined that it formed a unity. The distinction between aesthetics and literature practically disappeared, ushering in a new stage of cultural reorientation for aesthetics and art.

References

- Adorno, Th. (2004). *Aesthetic Theory*. London, New York: Continuum.
- Amelin, G. (2005). *Lectures on the Philosophy of Literature*. Retrieved from https://www.e-reading.life/bookreader.php/94501/Amelin_
- Bakhtin, M. & M. Holquist, V. Liapunov (Eds.) (1990). *Art and Answerability*. Austin: Texas University Press.
- Bychkov, V.V. (2007). *Aesthetic Consciousness. Lexicon of Nonclassics. Artistic and Aesthetic Culture of the XX Century*. Retrieved from <https://booksonline.com.ua/view.php?book=142368&page=278&ysclid=lmxcxj17b5627906192>
- Chernets, L.V. (2004). *Introduction to Literature Studies*. Retrieved from <https://drive.google.com/file/d/1-Smc1IN2qUVSqrz7OoAjgbBeRw1V7Enr/view>
- Christiansen, B. & Fedotov, G. (Transl.). (1911). *Philosophy of Art*. Saint Petersburg: Shipovnik Publishing House.
- Chudakov, A.P. (1986). *Subject World of Literature*. M.B. Khrapchenko (Ed.). *Historical Poetics: Results and Prospects of Study* (pp. 251-291). Retrieved from https://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/istoricheskaya_poetika_itogi_i_perspektivy_izuche.pdf
- Cohn, J. (1921). *General Aesthetics*. Moscow: State Publishing House.
- Croce, B. (1999). *Aesthetics*. S. Maltseva (Ed. and Transl. from Italian), *Anthology of Works in Philosophy* (pp. 399-450). Saint Petersburg: Pneuma.
- Dianova, V.M. (2001). *Art as modeling of the world pictures*. *Symposium*, 12, 290-294.
- Eikhenbaum, B.M. (1987). *On Literature: Works of Different Years*. Retrieved from https://imwerden.de/pdf/eichenbaum_o_literature_1987__ocr.pdf
- Glotov, M.B. (1999). *Aesthetic and artistic*. *Symposium*, 1, 27-29.
- Hartmann, N. (2014). *Aesthetics*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Ingarden, R. (1985). *Selected Papers in Aesthetics*. München: Philosophia Verlag.
- Jauss, H.R. & Shaw, M. (Transl.). (1982). *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kagan, M.I. (1922). *Hermann Cohen*. *Scientific News*, 2, 110-124.
- Kagan, M.I. (1995). *Two aspirations of Art (Form and Content; Pointlessness and Plot)*. *Philosophical Sciences*, 1, 47-61.
- Khalisev, V.E. (2000). *Literary Theory*. Retrieved from https://modernlib.net/books/halizev_v/teoriya_literaturi/read?ysclid=lmzv4x243w720476440
- Khrenov, N.A. (1994). *Culturological Aspect of the Artistic Process of the Twentieth Century*. A.Ya. Zis (Ed.), *Modern Art Studies. Methodological Issues* (pp. 29-50). Moscow, Science Publ.
- Krivtsov, O.A. (2000). *Aesthetics*. Retrieved from <https://reallib.org/reader?file=527866&ysclid=lmxb1v5h7y24776760>
- Losev, A. (1970). *Aesthetics*. Retrieved from <https://1092.slovaronline.com/1367-эцмемука?ysclid=lmzd0ihhnc209502971>
- Losev, A. (2000). *The History of Classical Aesthetics. Sophists. Socrates. Plato*. Retrieved from https://imwerden.de/pdf/losev_istoriya_antichnoj_estetiki_tom2_ysclid=lmypcpqoa5940456074
- Lossky, N. (1919). *The Intuitive Basis of Knowledge: an Epistemological Inquiry*. London: Macmillan & Co, Limited.
- Mikhailov, A.V. (1998). *The Poetics of the Baroque: the End of the Rhetorical Era*. Retrieved from <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/mihajlov-barokko.htm?ysclid=lmxasqgmhi869234064>
- Mukařovský, J. & Suino, M.E. (Ed. and transl.). (1970). *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Natorp, P. (1911). *Philosophical propaedeutics: General introduction to philosophy and basic principles of logic, ethics and psychology*. Moscow: N.N. Klochkov Publ.
- Ortega y Gasset, H. (2000). *Aesthetics in the Tram*. Retrieved from http://rebels-library.org/files/philosophy_of_culture.pdf
- Postoutenko, K. (2003). *Sale at the Cabinet of Curiosities: The Images of Economic Totality in Balzac, Dickens, Marx and Chesterton*. *New Literary Review*, 58, 74-83.
- Rodnyanskaya, I.B. (2003). *Image*. Retrieved from <https://slovar.cc/enc/bse/2057046.html>

Sezemanas, V.E. (1922). Aesthetic Evaluation in the History of Art (Connection Between the History of Art and Aesthetics). *Thought. Journal of Philosophy Society*, 1, 117-147.

Shekhter, T.E. (2001). Dynamics of Artistic Consciousness. *Symposium*, 12, 323-326.

Sorokin, P. (2017). *Social and cultural dynamics: A study of change in major systems of art, truth, ethics, law and social relationships*. New-York: Routledge.

Spirkin, A.G. (1988). *Fundamentals of Philosophy*. Retrieved from <https://djvu.online/file/PSumOo9IV75Hq?ysclid=lmzuz3elnw166158673>

Yakovlev, Ye.G. (2011). *Aesthetics*. Retrieved from <https://djvu.online/file/zCcSpGOYI01Yn?ysclid=lmzvugs15p991560997>

Yastrebova, N.A. (2002). On the Edge and Through the Edge. *Trends of Art Consciousness of the XX Century*. N. Khrenov (Ed.), *Art in the Situation of Changing Cycles: Interdisciplinary Aspects of Research of Artistic Culture in Transition Processes* (pp. 161-168). Retrieved from <https://paraknig.me/view/1851066?ysclid=lmzwb4kuxt964949060>

Zolkin, A.L. (2008). *Aesthetics*. Retrieved from <https://studref.com/558283/kulturologiya/estetika>

AESTHETIC VS ARTISTIC CONSCIOUSNESS: TYPOLOGY OF AESTHETICS AND LITERATURE INTERACTION

Anna A. Stepanova. Alfred Nobel University (Ukraine)

e-mail: stepanova@duan.edu.ua

Ilona V. Dorohan. Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine)

e-mail: ilonadorogan69@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-2

Key words: *aesthetic consciousness, empirical consciousness, artistic consciousness, aesthetic image, artistic creativity, architectonic and compositional forms, aesthetic ideal.*

The objective of the work is to study the specifics of aesthetic and artistic consciousness in their interaction in terms of literary comprehension of philosophical concepts; to highlight the levels of interaction between aesthetics and literature as a factor in the formation of aesthetic dominants of the literary trend and artistic method. The focus of the work determines the use of cultural-historical, historical-literary, philosophical and aesthetic research methods.

Aesthetic consciousness is understood as a mode of intellectual-sensory perception (and assessment) of empirical reality, which determines the type of artistic consciousness and is reflected in a work of fiction. Three levels of correlation between aesthetic consciousness and reality are distinguished: the syncretic, at which the aesthetic consciousness merges with the empirical, dissolving into reality, and the ideal of beauty corresponds to scientific ideas about the surrounding world and man; the discrete level emphasises a certain autonomy of aesthetic consciousness from empirical one, its orientation towards the expression of some ideological or ideal essence; the synthetic, representing dialectical interaction and mutual influence, giving rise to harmony and aesthetic value of the unity of content and form.

The specificity of the relationship between aesthetic and artistic consciousness is determined. The process of interaction between aesthetic and artistic consciousness as the interaction between aesthetics and literature takes place at two levels. The first level represents the transformation of the system of aesthetic-philosophical theories and characterises the state of aesthetic consciousness as a set of aesthetic views of the epoch. The second level is characterised by the process of “the transition of the artistic to the general cultural”, involving a change in worldview stereotypes when literature, producing its own spiritual values and anti-values, turns out to be able to reorient public consciousness (in some instances, even scientific) and public psychology, to shape the mindset, tastes, and specifics of everyday culture.

The findings note that the convergence of aesthetic consciousness and literature, along with the actualisation of the principle of possibilities that began in the Romantic era, largely predetermined the development of aesthetic consciousness at the turn of the 19th and 20th centuries, when their interaction became so intertwined that it formed a unity. The distinction between aesthetics and literature practically disappeared, ushering in a new stage of cultural reorientation for aesthetics and art.

Одержано 21.12.2022.

КОМПАРАТИВНІ СТУДІЇ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР ТА ЕПОХ

УДК 821.161.2

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-3

KATERYNA BUTSKA

*MA in Philology, PhD Candidate,
Shevchenko Institute of Literature,
The National Academy of Science of Ukraine (Kyiv)*

UKRAINIAN POSTCOLONIAL NOVEL AS A NATIONAL NARRATIVE: “THE MUSEUM OF ABANDONED SECRETS” BY O. ZABUZHKO AND “THE BEECH LAND” BY M. MATIOS

У статті розглянуто знакові романи українських письменниць першої та другої декад ХХІ ст.: «Музей покинутих секретів» (2009) О. Забужко та «Букова земля» (2019) М. Матіос. Обрані твори досліджуються у світлі постколоніальної критики, тобто з точки зору історичного досвіду бездержавності української спільноти та його відображення у художніх текстах. Основну увагу приділено нарративним особливостям творів, а саме тяжінню до широкої оповідності, цілісності та нарративної повноти. *Мета* розвідки – висвітлити постколоніальний зміст нарративних стратегій, реалізованих в обраних романах О. Забужко та М. Матіос. Дослідження спрямоване на те, щоб висвітлити особливості художньої реалізації «постколоніальної» нарративності у постмодерному та метамодерному текстах. Важливим є також порівняння нарративної природи романів «Музей покинутих секретів» та «Букова земля».

Поставлена мета визначає необхідність застосування таких *методів* дослідження, як герменевтичний (інтерпретація художнього тексту), порівняльний (з'ясування спільних і відмінних рис обраних творів), а також метод структурного аналізу (висвітлення нарративної структури текстів).

У результаті дослідження встановлено, що постколоніалізм, характерний для прози українського постмодернізму, не втрачає актуальності й у другій декаді ХХІ ст. Постколоніальне спрямування романів «Музей покинутих секретів» та «Букова земля» виявляється у їхній настанові на утвердженні континуїтету української історії за рахунок розбудови панорамного нарративу, який охоплює різні історичні періоди та прокладає між ними спадкоємний зв'язок. У ході дослідження виявлено такі спільні для обох романів ознаки, як: переплетення родової генеалогії з національною історією; розбудова нарративу на різних поколінневих рівнях – дітей, батьків, дідів тощо; тема відвічної війни за незалежність, яка триває й досі; образ Бога як трансцендентного хранителя історії, здатного бачити переплетення людських доль у цілості.

Ключові слова: постколоніальний нарратив, постмодернізм, метамодернізм, метанаратив, національний нарратив.

For citation: Butska, K.V. (2023). Ukrainian Postcolonial Novel as a National Narrative: “The Museum of Abandoned Secrets” by O. Zabuzhko and “The Beech Land” by M. Matios. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 32-45, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-3

Literature, aimed at voicing and comprehending the historical experience of humankind, has always played a distinct and significant role for the nations that have experienced colonialism. As O. Zabuzhko pointed out, the Ukrainian nation “owes its very existence to literature”, and such a state of affairs directly stems from its colonial past: “colonial peoples do not have their own history” [Забужко, 2009, p. 25]. Certainly, Ukrainian literature has

consistently been intertwined with the anti-imperialist struggle, the epitome of which is embodied in its pivotal figure – Taras Shevchenko. Ukrainian researcher O. Pukhonska notes that literature serves as a mirror of the transformation of social consciousness in post-dependent societies [Пухонська, 2018, р. 193]. Thus, Ukrainian literature reflects the nation's transition from colonial existence to independence.

In 2015, Y. Polishchuk pointed out that the postcolonial stage, which had commenced back in the 1980s, continues to persist, as “the transition from colonial shade proved to be highly dramatic, conflictual, and protracted for Ukrainian culture” [Поліщук, 2015]. Today, after over 30 years of Ukrainian independence, in the midst of the war with the former colonizer, the artistic realization of postcolonial orientations in the works of Ukrainian writers deserves particular interest.

The tradition of postcolonial interpretation of Ukrainian literature has been shaped by the works of M. Pavlyshyn, M. Shkandriy, T. Hundorova, V. Ageyeva, Y. Polishchuk, O. Yurchuk, which span the literary landscape from Taras Shevchenko to the authors of the early 21st century. The postcolonial discourse of the intersection of the 20th and 21st centuries is predominantly associated with postmodernism – considering their simultaneous incorporation within Ukrainian culture. For instance, in a conversation with M. Pavlyshyn, N. Bilotserkivets identifies postmodernism as one of the “postcolonial features of Ukrainian culture” [Білоцерківець, 1998]. However, today the postcolonial orientation of Ukrainian literature can be traced not only in postmodernist works from the late 20th and early 21st centuries but also in the literature of the second decade of the 21st century, characterized by metamodernist features. Thus, talking about a certain propensity towards postcolonialism, it is important to take into account that it extends beyond the confines of postmodernism.

Postcolonial consciousness of today's Ukrainian community significantly affects the features of Ukrainian literature enriching the “traditional” postmodern and metamodern paradigms with distinctive characteristics. For instance, the post-dependent nation's longing for the integrity of national history is manifested in literature as a pursuit of broad narrative scope and coherence. *The purpose* of this research is to highlight the nuances of this narrative strategy. Also, the research is aimed at comparing the realization of this strategy in significant literature pieces that represent the first and the second decades of the 21st century: “The Museum of Abandoned Secrets” («Музей покинутих секретів», 2009) by Oksana Zabuzhko and “The Beech Land” («Букова земля», 2019) by M. Matios. These novels are considered particularly illustrative in the context of postcolonialism as they depict various stages of the establishment of Ukrainian independent statehood, encompassing both historical and contemporary periods.

The formulated purpose requires applying a set of research *methods* such as hermeneutical (interpretation of literary texts), comparative (highlighting key differences and similarities in the selected novels), and structural analysis (examining the narrative structure of the texts).

When discussing the tradition of postcolonialism in Ukrainian literature of the 21st century, it is pertinent to begin with postmodernism. As Y. Polishchuk noted in his monograph “In Search of Eastern Europe: Shadows of the Past, Mirage of the Future”, “the postcolonial state of society, which accompanied the liberation of significant cultural potential and its redirection, largely shaped the character of the realization of postmodern discourse in Ukraine and Belarus” [Поліщук, 2020, р. 154]. The realization of postmodern discourse in Ukrainian literature has numerous peculiarities. In the context of our research, it is essential to point out that such emblematic postmodernist features as fragmented and collage-like narrative, subjectivity, heterogeneity, and contradiction, coexisted with the search for the sense of wholeness and unity, for the universal coherence and cohesive narrative forms. T. Hundorova highlights the pursuit of integrity as a distinctive feature of Ukrainian postmodernism, stating that “The unfolding of postmodernism in Ukraine can be characterized by the attempt to achieve and maintain an ‘ideal’, non-hierarchical cultural coherence, in contrast to the Western trend of cultural museumification that gave rise to postmodern techniques of citation” [Гундорова, 2005, р. 34]. This attempt can be interpreted as one of the outcomes stemming from the post-totalitarian demand for reconstruction of the disrupted historical process.

At the formal level, the postcolonial narrative is primarily manifested in the genre of a monumental novel. “The Museum of Abandoned Secrets” by O. Zabuzhko stands as one of the piv-

total “great novels” in Ukrainian literature of recent decades. Its complex structure includes textual fragments of various genres: interviews, archival documents, a page from a catalogue of antiques, photographs, extended ekphrases, dreams, and even a scene from a film. This accumulation of heterogeneous elements does not, however, create postmodern chaos; on the contrary, it is perceived as an organized museum exhibition.

In an interview with the Ukrainian Journal on the occasion of the first edition of the novel, O. Zabuzhko emphasized the significance of the museum model in it: “...I would like the novel to be associated with a museum immediately, as soon as it is picked up, and even the chapters should be perceived by the reader’s imagination as museum halls” [Шаповальська, 2008, pp. 48–49]. The idea of the museum defines the architectonics of the novel: the grand-scale multidirectional narrative is arranged into chapters that are called *rooms*.

The convergence of literature and museum discourses appears natural within the framework of the poststructuralist modelling of the world as a (hyper)text, a library, an encyclopaedia, a labyrinth, or, again, a museum. On the one hand, O. Zabuzhko’s novel demonstrates the conceptualization of the world as a repository – an archive or a museum, a collection of trinkets and *stories*. It is noteworthy though that O. Zabuzhko’s “museum” is a museum of postcolonial history. Its halls are connected by postcolonial motifs: the history of the Ukrainian Insurgent Army (UPA) and the Holodomor, collective memory and its loss, generational trauma, etc. It is not without reason that one of the most notable reviews of this piece, authored by V. Ageieva, is titled “Oksana Zabuzhko in the UPA Museum” [Агеєва, 2010].

Therefore, the accumulation of heterogeneous textual “exhibits” at the structural level of the novel is subordinated to the general intention of creating a comprehensive historical panorama – a “museum” that the Ukrainian community lacks. Such a museum is not merely “a collection of texts, topoi, topograms, quotes, discourses, fables, plots, names, canons” [Gundorova, 2005, p. 8]; it *assembles* these fragments into a single narrative which would legitimise Ukrainian anti-colonial struggle.

The postmodernist, as I. Hassan states, only disconnects; fragments are all he pretends to trust [Hassan, 1987, p. 168]. In postcolonial perspective though, fragments emerge as remnants of lost wholeness, that is, the historical continuity which is perceived as a coherent narrative. As argued by the French historian and philosopher P. Nora, the past “speaks to us only through the traces it has left behind – the enigmatic traces whose meanings we must interrogate because they conceal the secret of who we are, our ‘identity’” [Nora, 2005]. Therefore, even though Western postmodernism strives at all costs to avoid synthesis [Hassan, 1987, p. 168], in postcolonial culture, the synthesis of fragmented details becomes a path towards the formation or restoration of identity.

The novel “The Museum of Abandoned Secrets” by O. Zabuzhko depicts the exploration of the scarce traces of the past that have been overlooked by totalitarian mechanisms of oblivion. Unravelling the secrets of the past is interpreted as a transformative journey towards reconstructing Ukrainian history and rediscovering national identity. The protagonist, journalist Daryna Hoshchynska, follows this path in search of the truth about the insurgent Olena Dovhanivna, ultimately uncovering revelations about her own ancestors.

The desire “to achieve and maintain coherence” (Hundorova) is evident on different levels of the novel, including the portrayal of the main character. Daryna’s professional activity involves “putting together” fragmented and disjointed pieces of human stories, essentially creating a coherent narrative. Describing the journalist “kitchen”, she mentions that her “culinary” talent lies in preparing stories, “*that we cut, squeeze, condense, spice up, and serve to the public in a neat thirty-minute package*” [Zabuzhko, 2012, p. 19]. The focus on investigation, interrogation, and reconstruction is underlined by the fact that Darina consistently compares herself to the detective Columbo, who, based on various fragmented clues, would reconstruct a coherent picture of events: “*I believe in remembered mannerisms and scribbles in books, accidental scowls caught by a friend’s camera, and strange tooth marks on cigarette holders. I am the detective Columbo of the new century*” [Zabuzhko, 2012, pp. 34–35]. Daryna’s lover Adrian acknowledges her special talent for piecing together fragmented memories: “*And it was all gradually coming together – all the disconnected facts I remembered from what Granny and Grandpa told me, fragments of recollections, episodes unattached to dates, people who had died long ago or were scattered around*

the world – all this was settling, piece by piece, into a chronological order, into bins sequentially ordered by year” [Zabuzhko, 2012, pp. 311–312]. As we can see, the main heroine’s mission lies in assembling fragmented facts into a chronological sequence, creating a kind of meta-narrative. Her function is one of synthesis, which stands in contrast to postmodern program fragmentation.

Correspondingly, after the death of her friend Vladyslava, Daryna is preoccupied with “finding a story” in her tragically cut short life: “*shouldn’t someone make it her work to find a story in Vlada’s life? You can’t just let it break and scatter like a string of pearls from a torn thread, can you? No human life should scatter like that, because it would mean that no life was worth anything, not anyone’s*” [Zabuzhko, 2012, p. 45]. The quoted passage illustrates the philosophical significance of the concept of *story* which is one of the key categories in the novel. A *story* is a cohesive narrative where beads of memories are strung together on the continuous thread of time. The ability to find such a narrative in human life determines its meaning and value.

Through the lens of a *story* as an existential category, O. Zabuzhko portrays the previous generation of Ukrainians: Daryna’s parents, Vladyslava’s mother, the former KGB agent Boozarov, and the representatives of the Kyiv Sixtiers. One of the key motifs here is the tragic loss of the *story* as a result of the colonial existence of the community under the grip of the Soviet regime. Not all of the previous generation managed to keep and pass on the integrated *story*. Some let the regime reshape their *stories*, replacing them with false testimonies and denunciations, resulting in the erasure of their true memory of the past. The concept of *story* points to the narrative nature of memory and the significance of its verbalization. The connection between cohesive narrative and memory is illustrated by the figure of the once-recruited KGB art historian, whom Daryna calls “Baldy” in her thoughts. Baldy would write reports on the people from the artistic circle to which he belonged; he would attend their meetings and then “*worked everything he’d heard into a story for his captain*” [Zabuzhko, 2012, p. 376]. The fate of the former “secret associate” of KGB illustrates the situation of totalitarian oppression, where one’s *story* can cost a person their life: “*He had his story taken from him, taken away. It was done with his consent, with his own hands, and there isn’t anyone to blame now. Maybe he really would have died if he hadn’t agreed—it was those who didn’t agree that died*” [Zabuzhko, 2012, p. 377].

“Rewriting” the *story* under the supervision of the KGB disrupts the intergenerational link within a community since those who survived – those who collaborated with the regime – are unable to transmit their *story* further: “*he’s already described all those people – in his reports. He’s already made a story out of it – the one others demanded of him. And this story has stayed with him, has short-circuited his memory*” [Zabuzhko, 2012, p. 377]. O. Zabuzhko describes the process of memory loss as a loss of the original, truthful text: “*you can’t make a different story from the same material, zero out the first one, new text over the old. The material’s burned. Burned, charred, turned to ash, leaving but one trace – the bitter taste of resentment, the eternal sense of having been robbed of your due*” [Zabuzhko, 2012, p. 377]. Understanding memory and history as textual material correlates with the general postmodern hypertextuality, the conceptualisation of the world as text. From a postcolonial perspective, the central issue pertains to the loss of text, of the truth, of the *story* i.e. the deconstruction of the narrative.

Another feature that links “The Museum of Abandoned Secrets” to the universal postmodern paradigm is intertextuality. In postmodern literature, intertextuality usually functions as a parody or pastiche that incorporates social criticism, ironic commentary, etc. In O. Zabuzhko’s novel, intertextuality functions as an element of postcolonial discourse.

From the postcolonial perspective, the most eloquent is the reference to the Russian writer Mikhail Bulgakov, specifically to his famous phrase “*Manuscripts do not burn*” from the novel “The Master and Margarita”. Daryna Hoshchynska does not mention the writer’s name; her reference is disdainful and openly incriminating: “*Who was that clown who once quipped ‘manuscripts don’t burn’? And somebody else picked it up and now people keep repeating it like they’ve all drunk the purple Kool-Aid – as if precisely to cover up for the burning brigades*” [Zabuzhko, 2012, p. 602]. The quote from “The Master and Margarita”, which belongs to Russian literary canon, represents a fragment of the imperial narrative that had permeated into Ukrainian cultural space – through education, propaganda and other ways of cultural colonization (the heroine recalls that she had indeed *been taught* that manuscripts did not burn). Daryna, the personification of Ukrainian intellectual anti-imperial struggle, starkly contradicts it: “*Oh, but they do burn.*”

And cannot be restored" [Zabuzhko, 2012, p. 604]. Her statement is illustrated with the episodes of Ukrainian archives being burnt and exported to Moscow. The author shows how, in the situation of colonialism, texts, records, and stories are fragmented, lost, annihilated. Thus, the intertextual "dialogue" in "The Museum of Abandoned Secrets" serves as a space to express postcolonial resentment over lost history, burned archives, and the fragmented memory of previous generations – "...those who had their mouths gagged, their throats slashed, their manuscripts burned" [Zabuzhko, 2012, p. 604].

In the context of postcolonial thinking, the fragmentary nature of historical memory stems from silencing, censorship, rewriting and other manipulations of history. There is a need to overcome the fragmentation as well as to construct a cohesive narrative from fragmented recollections. O. Zabuzhko highlighted this need in the interview for "The Ukrainians", comparing fragmentary memory to "shattered glass": "When the 'purge' takes place and a coherent story cannot be pieced together, the mind is really like 'shattered glass'. An unstable, unsystematic memory, a memory that cannot tell a coherent story but only remembers separate episodes, can be easily manipulated" [Неборак, 2022]. The challenges of the 21st century make episodic memory not only insufficient but also dangerous in terms of the risk of political manipulation. In a postcolonial situation, the existence of a coherent narrative – a "connected story" – is a matter of existential truth and identity.

Resisting fragmentation clearly contradicts Jean-François Lyotard's stated scepticism towards metanarratives. Therefore, although the era of postmodernism has generally refuted the modern standards of metanarration, in a postcolonial situation, the grand narrative has not lost its role as a legitimizing mechanism [Lyotard, 1984]. Polish scholar Andrzej Mencwel made an interesting observation establishing a connection between the relevance of not only "grand" but also "medium-sized" and "small" historical narratives, and the experience of statelessness. The researcher notes: "Without regret or dispute, we can agree that the 'grand narratives' have fallen, including those previously referred to as 'ideologies'. However, it is untrue that all we are left with are scattered, individual deconstructions. Here, in this part of Europe referred to as the younger, middle, or central, we also need 'medium-sized' and 'small' narratives that relate to historical states and stateless nations, regions and countries, and even districts and villages" [Mencwel, 2006, p. 217]. Expanding on Mencwel's thought, it is worth noting that the fall of the grand narrative of communist ideology in post-Soviet Europe meant the liberation of suppressed national voices. The space for the realization of these voices is found in literary fiction, which has become filled with themes of collective memory and traumatic historical past, silenced and distorted history, liberation struggle and rediscovery of national identity.

An example of a "local narrative" in Ukrainian literature is Maria Matios' novel "The Beech Land" («Букова земля»). It can be considered "local" due to its dedication to a particular Ukrainian region, Bukovyna. However, given its volume and panoramic storytelling, this narrative cannot be called "small". The author's own genre definition as a "225-year-long panoramic novel" emphasizes the intention to create an integral and all-encompassing picture of the last two centuries in Bukovyna.

Published in 2019, "The Beech Land" is marked by such features of metamodern poetics as a yearning for utopia, a tendency towards expansive, broad narration, and a transcendent position [Turner, 2015]. Utopian is the portrayal of Bukovyna as a paradisiacal haven where, akin to animals in the biblical Eden, people of various nationalities and customs coexist peacefully. Then, M. Matios depicts the devastating consequences of Russian aggression that reached Bukovyna in 1940. The destruction of the multinational yet harmonious Bukovynian world, which serves as a prototype for the entire Ukraine, is understood as part of the same historical continuum with the tragic events of Ukrainian recent history – Russian invasion of Crimea and Donbas. The linear narrative of "The Beech Land" covers events from the German colonization of Bukovyna in the late 18th century to the year 2014, when the descendants of an old Bukovynian family, Berehivchuks, perish in the war.

American scholar Seth Abramson points out that one of the key principles of metamodernism is "an optimistic response to tragedy by returning, albeit cautiously, to metanarratives" [Abramson, 2015]. In accordance with this principle, the tragic resolution of the novel is not perceived as a final defeat, but rather as a part of a significantly longer story where each life and

death constitute a segment in national history. The “optimistic response to the tragedy” is articulated in one of the epigraphs to the novel, in a Bukovinian proverb that can be translated as “*Whom God was supposed to save, He saved*” [Matioc, 2019, p. 8]. This proverb expresses the idea of accepting the natural course of life and death as correct, in alignment with the divine plan.

At the same time, “The Beech Land” is characterized by a distinct postcolonial orientation which lets us draw a parallel between it and O. Zabuzhko’s “The Museum of Abandoned Secrets”. Ukrainian scholar I. Nabytovych has noticed a common socio-philosophical tendency among prominent novels in contemporary Ukrainian literature: “Contemporary Ukrainian monumental literary narratives (...) express one of the key tendencies of today’s Ukrainian society – the search for answers to philosophical, historical, and existential questions: ‘Where do we come from? Who are we? Where are we going?’” [Nabytovyč, 2021, pp. 55–56]. According to I. Nabytovych, three decades after the restoration of Ukraine’s independence, attempts to rewrite Ukrainian history, to say goodbye to historical and cultural narratives imposed by colonial rulers, and to present the historical experiences of the 20th and previous centuries in a new light, the renewal and formation of Ukrainian national identity are at the forefront of the literary process [ibid]. In the light of the Russian-Ukrainian war that began in 2014, the relevance of a national postcolonial narrative is even more acute than in previous years.

Among the postcolonial features common to “The Museum of Abandoned Secrets” and “The Beech Land” is asserting the continuity of Ukrainian history. The idea of inheritance is declared on the formal level of “The Museum of Abandoned Secrets”. At the very beginning of the book, O. Zabuzhko presents detailed genealogies of Daryna and Adrian, highlighting the characters’ inclusion into a broader familial continuum. The family trees are a comprehensive illustration of the novel. It is unfortunate, however, that the English edition of the book does not include the birth and death dates of Daryna’s and Adrian’s relatives, which are present in the Ukrainian edition. The dates serve as markers of the historical trials faced by Ukrainians, such as, for instance, Daryna’s uncle Fedir’s years of life: 1930–1933 [Забужко, 2020, p. 8], which signify the tragedy of Holodomor – one of central themes of the novel. Introducing the family trees at the beginning of the book “announces” one of its essential motifs – exploring familial and intergenerational connections.

Likewise, the motif of the family tree is evident in “The Beech Land”. A Bukovynian aristocrat, baron Jordakii von Vasylko, creates a family tree on the wall of his hunting lodge. To do this, he meticulously studies documents from the family archive, because “*Vasylko’s future grandchildren and great-grandchildren must know everything about their lineage in order to continue its power and unquestionable glory*” [Matioc, 2019, p. 71]. The motif of reconstructing the lineage aligns with the general postcolonial idea of affirming the continuity of history. It shapes the specificity of the narrative, imparting both novels with the features of a family saga.

“The Beech Land” can be called a *family* narrative (as defined, for example, by literary scholar Natalia Likhomanova [Ліхоманова, 2020]), for the history of the region unfolds through the familial ties of its inhabitants, through their births, marriages, deaths, and the change of generations. At the same time, the family lines intertwine with the historical background: detailed descriptions of family genealogies interweave with contemporaries’ testimonies and archival sources concerning events of the First and Second World Wars. Family stories interlace with descriptions of protests, upheavals, and historical liberation struggles. A significant feature of M. Matios’s narrative strategy is the multiplicity of perspectives through which the artistic reality is portrayed. The author gives voice to different characters: aristocrats, peasants, politicians, and soldiers. This enhances the completeness and comprehensiveness of the historical narrative about Bukovyna.

Notably, in O. Zabuzhko’s family saga we encounter a postmodern rejection of linearity: we observe a non-linear sequence of episodes from recent history (early 2000s) and the past (the period after the end of the Second World War) that permeates the present through the dreams of the main characters. In the scene where Daryna and Adrian “introduce” each other to the dead of their families, their deceased relatives “gaze” at them from black-and-white photographs – an image of the past gazing into the present. According to V. Ageieva, O. Zabuzhko’s novel is a novel about Time that fails to become history, about “the past that returns and affects

the present” [Ареєва, 2010]. The characters of “The Museum of Abandoned Secrets” look back at the history of their lineages from the perspective of the present: they tread in the footsteps of their predecessors like detectives trying to reconstruct the *story*.

M. Matios, on the other hand, adopts a transcendental position in relation to time: the 225 years of Ukrainian history are depicted through the succession of generations. Each human life here represents a segment of a single linearity. That is why the chapters of the novel are titled with the names of the characters, each title containing their birth dates (and sometimes death dates), such as “*Elsa Wagner (born 1751)*”. Except for the prologue, the author constructs the narrative according to chronological sequence: from 1789 to 2014. At the same time, in the framing narrative, M. Matios portrays a situation of metamodern mythological “timelessness”, whose temporal boundaries are defined as “*Always*”.

An essential element of the Ukrainian postcolonial discourse is the determination of the UPA’s place in the struggle for national independence. The theme of the insurgent legacy appears as one of the “abandoned secrets”, a gap in the historical narrative of the Ukrainian community in “The Museum of Abandoned Secrets”. O. Zabuzhko pointed out in an interview with the “Ukrainian Journal”: “The whole twentieth century of unwritten and unspoken history lies behind us under siege” [Шарговська, 2008, p. 48]. Episodes from the “unspoken history” of the 20th century are incorporated into the novel through a montage technique. The narrative from the early 2000s in Kyiv is interrupted by Adrian Vatamanyuk’s dreams about the life of the Ukrainian insurgent Adrian Ortynsky who lived around the 1950s. As I. Nabytovych observed, Adrian’s dreams model his individual memory and the “memory of his ancestors and the national memory, united in a single and unbreakable line that the poet Taras Shevchenko has defined as ‘the dead, the living, and the unborn’ – those who create the nation, those who once lived, those who live in modern postcolonial Ukraine today, and those who will take their place tomorrow” [Nabytovych, 2021 p. 58]. Thus, the oneiric discourse mounted in the text of “The Museum of Abandoned Secrets” contributes to the affirmation of ancestral and national continuity within the Ukrainian community.

Just like “The Museum of Abandoned Secrets”, “The Beech Land” depicts the heroic struggle of Ukrainian insurgents against Soviet oppression, in the midst of which Ukrainian national identity is shaped. In comparison to O. Zabuzhko, whose task was to articulate the UPA narrative as part of Ukrainian history, M. Matios traces the line of historical continuity even more explicitly, pointing to the hereditary, family connection between UPA soldiers and the participants of the current Russian-Ukrainian war. The protagonist of the final part of the novel, a soldier of the “Aidar” battalion Petro Shkaraburiak turns out to be a grandson of the UPA insurgent Petro Vivchar. This is how a direct familial thread connects the fighters for Ukrainian independence through generations.

In “The Museum of Abandoned Secrets”, there is an implication that the war for Ukraine’s independence, that is, the war against the empire, continues. Thus, at the end of the novel, Daryna declares: “*the war goes on, that the war never stops – now it is our war and we haven’t yet lost it*” [Zabuzhko, 2012, p. 697]. This war is understood as somehow implicit, hidden – it takes place at the level of media and political intrigues, its escalation is only being prepared; the main characters, Daryna and Andrian, are anticipating it. Whereas for M. Matios, writing her novel at the time of the war in Donbas, the military theme is a key one. The war is depicted as a painful fragmentation of the utopian world of Bukovyna among colonial rulers.

The author’s anticolonial mindset is explicitly articulated in the characters’ life stories. For instance, the experience of the First World War is shown through the perspective of Dary Berehivchuk, a Hutsul from Bukovyna, who was mobilized into the Austro-Hungarian army. As M. Krupka aptly highlighted, M. Matios’s war narrative extends to the broader issue of the colonial status of Ukrainian people [Крупка, 2022, p. 468]: Ukrainians find themselves on opposing sides of the front lines. Dary discovers that his adversaries in the Russian army are unexpectedly more mentally akin to him, sharing the same Ukrainian language than his fellow soldiers in the Austro-Hungarian forces. In this way, according to M. Krupka, “the writer emphasises the tragedy of a stateless nation doomed to fratricide” [Крупка, 2022, p. 469].

The motif of fratricide as a consequence of colonialism is reinforced in the novel’s epilogue, which describes the events in Donbas in 2014. Dary’s great-great-grandsons, Petro Shkaraburiak

and Stepan Kopaiderevo, find themselves on opposite sides of the frontline: Petro is a soldier of the Ukrainian army and Stepan is a pro-Russian separatist. The men do not recognize each other when they meet. Stepan finds wounded Petro on the battlefield, but refrains from immediately taking his life due to a surprising discovery – a photograph of a woman bearing a striking resemblance to his own mother found in Petro's pocket. The mother's face becomes the only thread that suggests a certain connection between the two enemies who speak different languages and fight on different sides of the front. In their bloodline, a hope for reconciliation lies – a hope that this thread will lead Ukrainians out of the labyrinths of colonial history, towards understanding of who their ancestors are and who their true enemy is. M. Matios shows how the ancestral ties of the Berehivchuk family are disrupted as a result of repressions and forced resettlements orchestrated by the Soviet authorities. In this context, Petro's phrase to Stepan takes on a special meaning: "...*maybe if we had known each other before, we would not have been enemies?*" [Matioc, 2019, p. 908]. It expresses sorrow for the lost national – and family – unity. The fractured cohesion is a consequence of colonial traumas, which are further deepened by the new imperial aggression. Therefore, the idea of unity becomes one of the key themes in the novel. This idea is embodied in the figure of Petro – as he connects the family threads of Dariy Berehivchuk and Petro Vivchar. Just like his ancestors, Petro engages in the battle for Ukrainian independence.

In "The Museum of Abandoned Secrets", the idea of universal unity and interconnectedness is embodied in the motif of "connecting threads": "*Threads. Threads that make up a pattern that we can't see. That's why no story is ever finished, no one's*" [Zabuzhko, 2012, p. 95]; "*everything around her is threaded with these lifelines, and a hundred, a thousand of them run invisibly through her and into other people's lives, but to discern and comprehend the pattern they draw – a picture so grand, so magnificent, that a single glimpse of it fills you with knee-buckling awe (...)*" [Zabuzhko, 2012, p. 93]; "*(...) the thin – flickering and countless – dazzling threads running through it all, piercing her life – and stretching beyond it, beyond the horizon of the visible to compose a deliberate, no, deliberating, living design, Dovganivna – Adrian – Boozerov – Mom – herself – Vlada – R. – boss – captain...*" [Zabuzhko, 2012, p. 284]. The threads symbolize the interconnectedness of every individual's destiny with the broader history of their lineage and nation, which ultimately manifests in the form of a symbolic universum – a map of the starry sky.

As V. Ageyeva observed, in the novel "The Museum of Abandoned Secrets", the striking revelation of universal interconnectedness is conveyed through the image of a Ferris wheel, on the top of which one's head would always spin in childhood [Areeba, 2010]. From the height of the Ferris wheel, one can see how disparate elements come together into a cohesive panorama, as described by Darina Hoshchynska: "*a sudden meteoric convergence, in her mind's eye, of people scattered throughout time and space, with no connection to each other that a normal, ground-level view could discern into a single, meaningful design, a complete picture, a vista*" [Zabuzhko, 2012, p. 92]. The concept of universal interconnectedness is imbued with a metaphysical sense: the protagonist "discovers" the ontological proof of God's existence in the fact that someone is supposed to see "*the entire picture—the whole thing, from above*" [Zabuzhko, 2012, p. 94]. The idea of God that is able to look over history as a unified whole, reveals a propensity towards comprehensiveness and totality. It carries the hope for the reconstruction of the tangled and often interrupted historical process. Therefore, it can be associated with a postcolonial inclination towards creating a comprehensive grand narrative, from which an individual and a collective could derive their identity.

The image of God that with a bird's-eye view encompasses the intricacies of human destinies, is also found in «The Beech Land». The historical panorama spanning 225 years unfolds before the reader from the perspective of the "Heavenly Chancellery" – God's archive, the "*unique collection of complete dossiers on all living and dead souls in the Universe*" [Matioc, 2019, pp. 20–21]. The "heavenly book collector" "*works flawlessly and smoothly. There are no gaps and white spots in it*" [Matioc, 2019, p. 41]. The symbolical figures of the Creator, as well as the Black and White Angels, appear as archivists of the "Heavenly Chancellery" that contains information about everything that has ever happened in a specific territory, including Bukovyna. By introducing the images of God and the Angels at the beginning of the book, M. Matios hints at the transcendental source of her historical panoramic novel: the records of four families – Berehivchuk, Vasylyko, Vivchar, and Wagner – that are kept in the God's archive.

M. Matios puts an eloquent explanation of the moral and even didactic function of history into the Creator's mouth: "*The recollection of the bygone events or people who have passed away is at the same time the restoration of historical and moral justice for these people*" [Marioc, 2019, p. 42]. The Chancellery's servants, the White and Black Angels, engage in a discussion with God, wherein the metaphysical essence of their archive is revealed. The embodiment of cynicism, the Black Angel, asks: "*So why do You, Almighty God, need such an array of insignificant information about the insignificant dead of the past?*" [Marioc, 2019, p. 42]. The Black Angel seems to be rather a historiographer (than a historian), driven towards selection and demarcation between the significant and the inconsequential within the array of historical facts. The Creator, on the other hand, perceives history as a memory of the deceased, inextricably linked to justice and humanity: "*Every person is great. Even after death. That is why it is worth reminding us of them from time to time. (...) This work – reminding us of the past – is ceaseless. When we neglect it, the living plunge into wars*" [Matios, 2019, p. 43]. In the conversation between the Angels and God, M. Matios draws a clear line between different understandings of history – as a compilation of facts about the past and as a spiritual value.

The postcolonial interpretation of history, articulated in the conversations between God and the Angels, is also underlined by the fact that "*reminding of the past*" is perceived as "*a matter of security not only for an individual, but also for entire states, and perhaps even continents*" [Marioc, 2019, p. 43]. This admonition evidently applies primarily to the Russian-Ukrainian war. The author establishes a connection between the integrity of history and the anti-imperial struggle. Held in the hands of the Creator, history works to "*cure humanity's conscious amnesia and historical sclerosis*" [Matios, 2019, p. 43]. In the postcolonial context, history is therefore a matter of national security, as well as morality and justice. Its divine nature is also noteworthy.

This metaphysical approach to justifying history is combined in the novel with entirely rational, documentary sources such as newspaper clippings, letters and archival documents. By employing this combination of fantasy and realism, M. Matios affirms one of the programmatic principles of metamodernism: "*All information is grounds for knowledge, whether empirical or aphoristic, no matter its truth-value*" [Turner, 2015]. This principle is particularly relevant in the context of postcolonial history, which often entails the interweaving of canonized myths and suppressed facts, speculations and gaps.

At the same time, and again in accordance with the metamodernist guideline, the author tries to overcome the historically determined limitations and present the history of the "Beech Land" as if it were preserved in perfect integrity in an inviolable, all-encompassing archive. The reference to the "Heavenly Chancellery" emphasizes the intention to create a complete and coherent historical narrative where all elements are interconnected fragments of a single grandiose picture.

The cohesive historical panorama is beyond the grasp of the human eye, accessible only from an elevated standpoint, from the position of God. In "The Museum of Abandoned Secrets", Daryna remarks that the perfected pattern woven from human destinies only glimmers for a moment, and "*the very next instant the picture disintegrates, scatters*" [Zabuzhko, 2012, p. 92]. Therefore, within the framework of postmodern play with citation and collage, the process of "reclaiming one's own past" (P. Nora) in "The Museum of Abandoned Secrets" is perceived as a meticulous search, decryption, and resistance to fragmentation, followed by the reassembly of fragments into a new, postcolonial narrative. At the same time, the implacable fact of untold stories, destroyed and lost archives, is compensated by the mystical discourse of the novel, within which the characters seek historical truth in their dreams. The author's appeal to dreams appears not only as a formal technique but also as a sign of the absence of other, "normal" channels of connection with the past. Thus, the oneiric discourse underscores the tragic incompleteness of the postcolonial community's history.

Just like M. Matios, O. Zabuzhko creates the image of an invulnerable imaginary archive where the all-encompassing truth about everything that has happened in the world is preserved. In "The Museum of Abandoned Secrets", this archive takes the form of an infinite vault of filmed footage that exists somewhere in the virtual realm: "*...somewhere out there lies buried a humon-*

gous, immeasurable — infinite, that's it — vault, an archive of things once witnessed, of footage that wants to be watched. How, by whom, those details are not important. This, one must admit, is a comforting thought" [Zabuzhko, 2012, p. 134]. In "The Beech Land", the postcolonial longing for a comprehensive, complete, and truthful narrative of the past is embodied in the image of the "Heavenly Chancellery". The image of an eternal celestial archive overseen by the Creator himself resonates with the Daryna Hoshchynska's idea of God: "There must be someone who sees the entire picture—the whole thing, from above" [Zabuzhko, 2012, p. 94]. As we can see, the metaphysical dimension of history is emphasized in both novels.

Based on the conducted analysis, it is possible to draw a series of conclusions. The fantastisation of history as well as its elevation to the metaphysical level can be seen as specific features of narration in postcolonial writing. As observed, O. Zabuzhko employs fantastisation within the realm of postmodern chaos, collaging and blending dreams and reality. On the other hand, she outlines the image of an all-seeing God in whose eyes this intricate chaos must appear as "the whole thing". In M. Matios's novel, the fantastical discourse is rather the sign of metamodernist utopic belief in the possibility of transcending historically conditioned limits. The Creator appears in the frame story of the novel instilling hope that the tumultuous history of long-suffering Bukovyna is securely preserved somewhere above. In both cases, going beyond realistic depiction serves as a tool for restoring lost wholeness, filling in the gaps. It complements the incompleteness, helping to overcome the fragmentary and opacity of history.

Within postcolonial culture, the interruption of historical continuity, as well as the disintegration of ancestral heritage, is experienced as the tragic consequence of former statelessness and totalitarian oppression. Hence, the devaluation of grand narratives initiated by postmodernism occurs in postcolonial cultures with a caveat: the deconstruction of the "official truth" of imperial or totalitarian regimes must be followed by the reconstruction of the national narrative. Accordingly, the momentous novels of contemporary Ukrainian literature emphasize the value of narrative integrity and consistency of national (and familial) history. The significance of these factors is reflected on the formal level: the novel "The Museum of Abandoned Secrets" is constructed as a family saga, integrating numerous individual "stories" into one panoramic narrative; "The Beech Land" encompasses over two centuries of national history through the stories of family lineages and their interweaving.

One of the defining themes shared by both novels is the anti-colonial struggle, particularly the military campaign of the Ukrainian Insurgent Army. This theme necessitates depicting the tragic consequences of imperial oppression. In "The Beech Land", these are devastation and turmoil, fratricide, ruptured familial ties, the destruction of the Bukovynian "utopia". In "The Museum of Abandoned Secrets", these repercussions are shown through the lens of postmodern hypertextuality – as "burnt manuscripts", irretrievably lost archives, fragmented stories.

Further exploration of the postcolonial factor in Ukrainian literature involves establishing synchronic and diachronic connections between texts of the postcolonial and anticolonial orientation of Ukrainian literature as well as the literature of post-dependent nations. Researching literary texts from the postcolonial standpoint deepens the understanding of literature's role as a factor and a mirror of emancipatory processes of national self-identification and collective memory reconstruction. Placing Ukrainian literature and culture in general into the context of postcolonial criticism opens up a broad field for analysing the unique way of thinking and self-identification of the Ukrainian community, while enriching the global postcolonial paradigm with distinctive Eastern European concepts and meanings.

Список використаної літератури

- Агеева, В. (2021). *За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини*. Київ: Віхола. 360 с.
- Агеева, В. (2010). Оксана Забужко в «музеї» УПА. *Дзеркало Тижня*. Відновлено з: https://zn.ua/ukr/ART/oksana_zabuzhko_v_muzeji_upa.html
- Гундорова, Т. (2005). *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*. Київ: Критика.

Гундорова, Т. (2014). Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи. Т. Гундорова, А. Матусяк (Ред.), *Постколоніалізм. Генерації. Культура* (с. 26-44). Київ: Лаурус.

Забужко, О. (2009). Входить Фортінбрас. Л. Фінкельштейн (Ред.), *Хроніки від Фортінбраса* (с. 23-29) Київ: Факт.

Забужко, О. (2020). *Музей покинутих секретів*. Київ: КОМОРА.

Крупка, М. (2022). Мілітарний дискурс сучасної жіночої прози. А. Pieńkowski (Ed.), *Innovative pathway for the development of modern philological sciences in Ukraine and EU countries* (pp. 466-492). Riga: Baltija Publishing. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-196-1-39>.

Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ліхоманова, Н. (2020) Родинний наратив у романі Марії Матіос «Букова земля». *Південний архів. Філологічні науки*, 84, 42-46. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2020-84-6>

Матіос, М. (2019) *Букова земля. Роман-панорама завдовжки у 225 років*. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.

Неборак, Б. (2022). Оксана Забужко: «Я розповідаю історію того, як Захід прогледів російський фашизм». *The Ukrainians*. Відновлено з <https://theukrainians.org/oksana-zabuzhko>

Нора, П. (2005). Всемирное торжество памяти. *Неприкосновенный запас*, 2. Відновлено з <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/vsemirnoe-torzhestvo-pamyati.html>

Павлишин, М. (1994). Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі. *Слово і час*, 4/5, 65-71.

Поліщук, Я. (2015). Реорієнтація в сучасній українській літературі. *Синопсис: текст, контекст, медіа*, 3 (11), 1-8. DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2015.3184>

Поліщук, Я. (2016). Крах літературоцентризму. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, 8, 29-33.

Поліщук, Я. (2020). *Пошуки Східної Європи: тіні минулого, міражі майбутнього*. Чернівці: Книги – XXI.

Пухонська, О. (2018). Література і пам'ять: версії взаємовпливу. *Наукові Записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*, 4 (72), 191-193. DOI: [https://doi.org/10.25264/2519-2558-2018-4\(72\)-191-193](https://doi.org/10.25264/2519-2558-2018-4(72)-191-193)

Шарговська, О. (2008). О. Забужко: «Вся наша історія – це музей похованих “секретів”». *Український Журнал*, 9, 46-50.

Шкандрій, М. (2004). *В обіймах імперії. Російська і українська літератури новітньої доби*. Київ: Факт.

Юрчук, О. (2013). *У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії*. Київ: Академія.

Abramson, S. (2017). Ten Basic Principles of Metamodernism. *HuffPost*. Retrieved from https://www.huffpost.com/entry/ten-key-principles-in-met_b_7143202

Hassan, I. (1987). *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. Columbus: Ohio State University Press.

Mencwel, A. (2006). *Wyobrażenia antropologiczne: próby i studia*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Nabytovyč I. (2021). *U potrazi za izgubljenom prošlošću: od «obiteljske sage» Okasane Zabužko «Музей збачених таємн» до «панорамског романа» Marije Matios «Букова земля» i «romana rijeke» Vasylja Mahna «Вічний календар»*. *Književna smotra*, 202 (4), 55-62.

Turner L. (2015). *Metamodernist Manifesto*. Retrieved from <http://www.metamodernism.org/>

Zabuzhko, O. (2012). *The Museum of Abandoned Secrets*. Wrocław: Amazon Crossing.

UKRAINIAN POSTCOLONIAL NOVEL AS A NATIONAL NARRATIVE: "THE MUSEUM OF ABANDONED SECRETS" BY O. ZABUZHKO AND "THE BEECH LAND" BY M. MATIOS

Kateryna V. Butska, Shevchenko Institute of Literature, The National Academy of Science of Ukraine

e-mail: butskaya_katya@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-3

Key words: *postcolonial narrative, postmodernism, metamodernism, metanarrative, national narrative*

The article examines the seminal novels of Ukrainian women writers from the first and second decades of the 21st century, namely "The Museum of Abandoned Secrets" ("Музей покинутих секретів", 2009) by O. Zabuzhko and "The Beech Land" ("Букова земля", 2019) by M. Matios. The selected works are analyzed through the lens of postcolonial criticism, that is, from the point of view of the historical experience of the statelessness of the Ukrainian community and its reflection in literary texts. The main attention is paid to the narrative features of the works, namely the tendency to broad narrative, integrity, and narrative completeness.

The purpose of the study is to highlight the postcolonial content of the narrative strategies implemented in the selected novels by O. Zabuzhko and M. Matios. Given that "The Museum of Abandoned Secrets" and "The Beech Land" represent different periods and ideological and aesthetic paradigms, namely postmodernism and metamodernism, one of the tasks of the study is to assert the relevance of postcolonialism in the context of metamodernism. The article aims to highlight the peculiarities of the artistic realization of "postcolonial" narrativity in postmodern and metamodern texts. Additionally, the narrative features of the selected novels are compared. The stated purpose necessitates the application of hermeneutic (interpretation of a literary text), comparative (identification of common and distinctive features of the selected works) *methods*, as well as the method of structural analysis (examining the narrative structure of the texts).

As a result of the study, it is established that postcolonialism, inherent in Ukrainian postmodern prose, remains relevant in the second decade of the twenty-first century. The postcolonial orientation of the novels "The Museum of Abandoned Secrets" and "The Beech Land" is manifested in their intention to affirm the continuity of Ukrainian history by building a panoramic narrative that covers different historical periods and establishes a hereditary connection between them. The study identified the following features common to both novels: the intertwining of family genealogy with national history; the development of narratives at different generational levels – children, parents, grandparents, etc.; the theme of the perpetual war for independence that continues to this day; the image of God as a transcendent guardian of history, capable of seeing the intertwining of human destinies in their entirety.

The defining theme shared by both novels is the anti-colonial struggle, particularly the military campaign of the Ukrainian Insurgent Army. This theme necessitates depicting the tragic consequences of imperial oppression. In "The Beech Land", these are devastation and turmoil, fratricide, ruptured familial ties, the destruction of the Bukovynian "utopia". In "The Museum of Abandoned Secrets", these repercussions are shown through the lens of postmodern hypertextuality – as "burnt manuscripts", irretrievably lost archives, fragmented *stories*.

In addition, the selected novels exhibit an inclination to transcend the boundaries of realistic storytelling. Employing the montage technique, "The Museum of Abandoned Secrets" incorporates a mystical discourse of dreams that operates as a parallel reality, recounting events of the past. The oneiric discourse resonates with the image of an endless virtual archive storing memories of everything that has ever happened in the world. In "The Beech Land", the departure from realistic historiography occurs through metamodern fantastisation, where the historical panorama is framed by the story of the "Heavenly Chancellery" – a celestial archive inhabited by the Creator and the Angels. The appeal to mystical and imaginative discourses is interpreted as a manifestation of postcolonial longing for lost integrity and completeness. The images of endless imaginary repositories of information complement the incompleteness of history, aiding in overcoming its fragmentary nature and opacity.

References

- Abramson, S. (2017). Ten Basic Principles of Metamodernism. *HuffPost*. Available at: https://www.huffpost.com/entry/ten-key-principles-in-met_b_7143202 (Accessed 21 October 2023).
- Aheieva, V. (2021). *Za lashtunkamy imperii. Esei pro ukrainsko-rosiiski kulturni vidnosyny* [Behind the Scenes of the Empire: Essays on Cultural Relationships Between Ukraine and Russia]. Kyiv, Vikhola Publ., 360 p.

- Aheieva, V. (2010). *Oksana Zabuzhko v «muzei» UPA* [Oksana Zabuzhko in the “museum” of UPA]. *Dzerkalo Tyzhnia* [Mirror of the Week] Available at: https://zn.ua/ukr/ART/oksana_zabuzhko_v_muzei_upa.html (Accessed 21 October 2023).
- Hassan, I. (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio State University Press, 256 p.
- Hundorova, T. (2005). *Pisliachornobylyska biblioteka. Ukrainskyj literaturnyj postmodern* [The Post-Chornobyl Library: Ukrainian Literature Postmodernism]. Kyiv, Krytyka Publ., 263 p.
- Hundorova, T. (2014). *Postkolonialnyi roman heneratsiinoi travmy ta postkolonialne chytannia na skhodi Yevropy* [Postcolonial Novel of the Trans-Generational Trauma and Postcolonial Reading in the Eastern]. In T. Hundorova, A. Matusiak (eds.). *Postkolonializm. Heneratsii. Kultura* [Postcolonialism. Generations. Culture]. Kyiv, Laurus Publ., pp. 26-44.
- Krupka, M. (2022). *Militarnyj dyskurs suchasnoi zhinochoi prozy* [Military Discourse of Contemporary Female Prose]. In A. Pieńkowski (ed.). *Innovative pathway for the development of modern philological sciences in Ukraine and EU countries*. Riga, Baltija Publishing, pp. 466-492. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-196-1-39>
- Likhomanova, N. (2020). *Rodynni naratyv u romani Marii Matios «Bukova zemlia»* [The family narrative in the novel “The Beechland” by Mariya Matios] *Pivdennyi arkhiv. Filolohichni nauky* [South Archive. Philological Sciences], vol. 84, pp. 42-46. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2020-84-6>
- Liotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 148 p.
- Matios, M. (2019). *Bukova zemlia. Roman-panorama zavdovzhky u 225 rokiv* [A Panoramic Novel Spanning 225 Years]. Kyiv, A-BA-BA-HA-LA-MA-HA Publ., 928 p.
- Mencwel, A. (2006). *Wyobraźnia antropologiczna: próby i studia* [Anthropological Imagination: Tests and Studies]. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego Publ., 217 p.
- Nabytovyč I. (2021). *U potrazi za izgubljenom prošlošću: od «obiteljske sage» Oksane Zabuzhko «Muzej zabačenih tajni» do «panoramskog romana» Marije Matios «Bukova zemlja» i «romana rijeke» Vasylja Mahna «Vječni calendar»* [In search of the lost past: from the “family saga” by Oksana Zabuzhko, “The Museum of Abandoned Secrets” to the “panoramic novel” of Mariya Matios, “The Beech Land” and the “river novel” by Vasylja Mahn, “Perpetual Calendar”]. *Književna smotra* [Literary Review]. Vol. 202, issue 4, pp. 55-62. (in Croatian).
- Neborak, B. (2022). *Oksana Zabuzhko: “Ya rozpovidaiu istoriiu toho, iak Zakhid prohlediv rosijs'kyj fashyzm”* [Oksana Zabuzhko: “I am telling the story of how West has overlooked Russian fascism”]. *The Ukrainians*. Available at: <https://theukrainians.org/oksana-zabuzhko> (Accessed 21 October 2023).
- Nora, P. (2005). *Vsemirnoe torzhestvo pamjati* [A world-wide upsurge of memory]. *Neprikosnovennyj zapas* [Inviolable Reserve], vol. 2. Available at: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/vsemirnoe-torzhestvo-pamyati.html> (Accessed 21 October 2023).
- Pavlyshyn, M. (1994). *Kozaky v Yamaitsi: postkolonialni rysy v suchasni ukrainskii kulturi* [Cossacks in Jamaica: postcolonial features in contemporary Ukrainian culture]. *Slovo i chas* [Word and Time], vol. 4/5, pp. 65-71.
- Polischuk, Ya. (2015). *Reorientsatsiia v suchasni ukrainskii literaturi* [Reorientation in contemporary Ukrainian literature]. *Synopsys: tekst, kontekst, media* [Synopsis: Text, Context, Media], vol. 3, issue 11, pp. 1-8. DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2015.3184>
- Polischuk, Ya. (2016). *Krakh literaturotsentryzmu* [Decline of literature centrism]. *Literaturnyj protses: metodolohiia, imena, tendentsii. Filolohichni nauky* [Literature Process: Methodology, Names, Tendencies], vol. 8, pp. 29-33.
- Polischuk, Ya. (2020). *Poshuky Skhidnoi Yevropy: tini mynuloho, mirazhi majbutnoho* [Searching for Eastern Europe: Shadows of the Past, Mirage of the Future]. Chernivtsi, Knyhy – XXI Publ., 192 p.
- Pukhonska, O. (2018). *Literatura i pamiat: versii vzaiemovplyvu* [Literature and Memory: Versions of Mutual Influence]. *Naukovi Zapysky Natsional'noho universytetu «Ostroz'ka akademiia»: serii «Filolohiia»* [Scientific Notes of the National University of Ostroh Academy: Philology], vol. 4, issue 72, pp. 191-193. DOI: [https://doi.org/10.25264/2519-2558-2018-4\(72\)-191-193](https://doi.org/10.25264/2519-2558-2018-4(72)-191-193)
- Sharhovska, O. (2008). *O. Zabuzhko: “Vsia nasha istoriia – tse muzej pokhovanykh ‘sekretyv’”* [O. Zabuzhko: “Our whole history is a museum of buried ‘secrets’”]. *Ukrains'kyj Zhurnal* [Ukrainian Journal], vol. 9, pp. 46-50.
- Shkandrii, M. (2004). *V obiimakh imperii. Rosiiska i ukrainska literatury novitnoi doby* [In the Embrace of Empire: Russian and Ukrainian Literature of the Modern Age]. Kyiv, Fakt Publ., 496 p.
- Turner L. (2015). *Metamodernist Manifesto*. Available at: <http://www.metamodernism.org/> (Accessed 21 October 2023).
- Zabuzhko, O. (2020). *Muzei pokynutykh sekretiv* [The Museum of Abandoned Secrets]. Kyiv, KOMORA Publ., 832 p.

Yurchuk, O. (2013). *U tini imperii. Ukrainska literatura u svitli postkolonialnoi teorii* [In the Shadow of the Empire: Ukrainian Literature in the Light of Postcolonial Theory]. Kyiv, Akademiia Publ, 224 p.

Zabuzhko, O. (2009). *Vkhodyt Fortinbras* [Fortinbras is Coming in]. In L. Finkelshtein (ed.). Zabuzhko, O. *Khroniky vid Fortinbrasa* [Chronicles from Fortinbras]. Kyiv, Fakt Publ., pp. 23-29.

Zabuzhko, O. (2012). *The Museum of Abandoned Secrets*. Wroclaw, Amazon Crossing Publ., 716 p.

Одержано 20.11.2022.

УДК 821.161.2

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-4

ОЛЬГА ЛІЛІК

*доктор педагогічних наук, професор,
кафедра української мови і літератури,
Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка*

ОЛЕНА САЗОНОВА

*кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра української мови і літератури,
Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка*

ДЕФОРМАЦІЯ ЖАНРУ МЕЛОДРАМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОСТМОДЕРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ІРЕН РОЗДОБУДЬКО ТА НАТАЛІЯ ГУРНИЦЬКА

Мета роботи – дослідження процесів деформації жанру мелодрами в українській постмодерністській літературі (на матеріалі творів Ірен Роздобудько та Наталії Гурницької). Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання низки завдань: визначення мистецької специфіки жанру мелодрами; осмислення мелодраматичної специфіки творів Ірен Роздобудько (роман «Одного разу...») та Наталії Гурницької (роман «Мелодія кави в тональності кардамону») в контексті естетики постмодернізму; з'ясування особливостей репрезентації в обох творах типово мелодраматичних жанрових ознак і специфічно авторських.

Для досягнення мети залучено історико-літературний, культурно-історичний, компаративний, герменевтичний, біографічний *методи* дослідження.

Розвиток мелодрами на сучасному етапі зумовлений постмодерністськими тенденціями в літературному процесі, а також побутуванням «жіночого письма» як художньо-естетичного феномену, у межах якого і розвивається зазначений жанр.

Порівняльно-зіставний аналіз двох зразків мелодрами в сучасній українській літературі (роману «Мелодія кави в тональності кардамону» Наталії Гурницької і роману «Одного разу...» Ірен Роздобудько) уможливив висновок, що зазначені ознаки мелодраматизму виразно презентовані в обох творах.

Еволюційні зміни, яких зазнав жанр мелодрами у XXI ст., характеризуються втратою усталених мелодраматичних рис (зникає надмірна гострота сюжету, яскрава контрастність, схематизм образів персонажів, тема боротьби добра со злом); новим – постмодерним – ракурсом осмислення традиційних тематичних і стильових аспектів мелодраматичного жанру: занурення у приватне життя, теми кохання та шлюбу, сентиментальності та загостреної емоційності; посиленням психологізму в осмисленні образів персонажів; актуалізацією філософських та сповідальних мотивів. Відбувається зміщення акцентів з діалогів на внутрішні монологи, з сюжетних перипетій – на образи персонажів (відбувається увиразнення образів персонажів, зокрема жінки-бунтарки, що функціонують в межах «формульних» сюжетів і ситуацій). Мелодраматичний жанр набуває яскраво виражених рис постмодерної естетики. Традиційний для мелодрами тип героїні-сироти трансформується на тип «абсурдної героїні-бунтарки», властивий постмодерній естетичній парадигмі, фінал «happy end» поступається місцем традиційній для постмодернізму варіативності розв'язки. Канонічна жанрова структура мелодрами руйнується внаслідок проникнення в неї елементів постмодерністської поетики – еkleктики жанрів (синтез мелодрами з побутовою та психологічною драмою), інтертекстуальних зв'язків, інтермедіальності (рис «музичності» та «кінематографічності» стилю), іронії та гри з читачем.

Ключові слова: мелодрама, постмодернізм, деформація жанру, формульний сюжет, образ персонажа, інтертекстуальність.

Для цитування: Лілік, О.О., Сазонова, О.В. (2023). Деформація жанру мелодрами в українській постмодерній літературі: Ірен Роздобудько та Наталія Гурницька. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, № 2 (26/1), pp. 46-64, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-4

For citation: Lilik, O.O., Sazonova, O.V. (2023). Deformation of the Melodrama Genre in Ukrainian Postmodern Literature: Iren Rozdobudko and Natalia Hurnytska. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 46-64, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-4

Згідно з теорією Івана Франка про поступ, функціонування мелодраматизму як оновленого жанру та типу художнього мислення в сучасній українській літературі є цілком обґрунтованим. У роботі «Що таке поступ?» літературознавець переконливо доводить, що ідеї, гідні для наслідування, можуть мігрувати, змінюватися залежно від обставин, такий поступ відбувається не рівномірно, а нібито хвилями: трапляються хвили занепаду, знесилия і зневір'я, а потім хвиля піднесення й розквіту, а згодом хвиля знову спадає і так далі. «...Такий поступ не тримається одного місця, а йде, мов буря, з одного краю до другого, лишаючи по часах оживленого руху пустоту та занепад» [Франко, 1986, с. 304]. Відповідно, на сучасному етапі відбувається трансформація панівної жанрово-родової базової моделі, традиційні жанри зазнають певних модифікацій у контексті постмодерністських тенденцій у мистецтві і специфіки суспільного розвитку, активізуючи таким шляхом відповідний культурологічно-філософський інструментарій.

Досліджуючи особливості розвитку української постмодерністської прози, Р. Харчук зазначає, що в ній «окреме місце займають твори, написані жінками. Їх вирізняють не тільки увага до жінки і жіночих проблем чи виразно жіночий погляд на світ і важливі проблеми сучасності. Жіноча проза – це інший стиль мислення і письма, інша манера мовлення, інший тон» [Харчук, 2008, с. 180]. Така література репрезентує тип свідомості, художнього мислення, жіночий погляд на життя, жіночий досвід, а відтак «жіноче письмо»; актуалізує проблеми і художній світ жінки, у центр образної системи виносить жіночі персонажі, їхній внутрішній світ. У цьому контексті Т. Качак наголошує, що сучасна жіноча проза є однією із ланок української жіночої літературної традиції, в яку вписується завдяки розвитку жіночих тем і мотивів, надаванню переваги певним жанровим формам, художньо-стильовим характеристикам, які означають природу «жіночого письма» (автобіографізм, психологізм, емоційність, жіноча суб'єктивність, сповідальність, відвертість, еротизація, фрагментарність), домінуванню жіночих моделей образної та наративної систем [Качак, 2006, с. 8]. Погоджуючись із дослідницями, зазначимо, що українська постмодерністська «жіноча проза» вирізняється надзвичайно розгалуженою жанровою системою, важливе місце в якій посідає мелодрама.

Підтвердженням цього є творчість Ірен Роздобудько та Наталії Гурницької, які творять якісно новий шар мелодраматичної української літератури, порівняно з попередніми епохами (соціалістичного реалізму, модернізму, реалізму й романтизму), адже в умовах постмодернізму зазнали певних трансформацій змістові й формотворчі складники жанру мелодрами, як-от: проблематика, образотворення, нарація, сюжетна структура, система персонажів, тип головного героя тощо. Актуальність обраної теми вмотивована потребою аналізу ознак мелодраматизму в прозових творах мисткинь та необхідністю розкриття проблемно-тематичних та жанрово-стильових особливостей прози письменниць у контексті української постмодерністської літератури.

Жанрово-стильові особливості жіночого прозописма в контексті розвитку українського постмодернізму загалом стали предметом наукової уваги сучасних літературознавців. Зокрема В. Агеєва, Т. Гундорова, досліджуючи особливості розвитку й повноту реалізації модерністської й постмодерністської естетичних систем у національних умовах, зіставляють «два fins de siecle» (кінця XIX і кінця XX ст.) в контексті репрезентації гендерних аспектів літературних творів [Агеєва, 2008; Гундорова, 2013]. Т. Качак у монографії «Художні особливості жіночої прози 80–90-х років XX ст.» розглядає динаміку й основні аспекти формування жіночої прози в контексті національної жіночої літературної традиції. Вона акцентує на специфіці й новизні в розробленні актуальних тем сучасності (морально-

етичного, гендерно-феміністичного, екзистенційно-філософського, мистецького, історико-національного та суспільного спрямування) в жіночій прозі досліджуваного періоду [Качак, 2009]. С. Філоненко в монографії «Масова література в Україні: дискурс/ гендер/ жанр» наголошує на новій концепції особистості в українській жіночій прозі 90-х років ХХ ст., що передбачає полемічну заостреність, суб'єктивізацію й ліризацію, введення автобіографічних елементів, застосування нового символіко-міфологічного типу психологізму, ускладнення нарративу [Філоненко, 2011]. Наголосимо, що зазначені дослідження стосувалися передусім літературного процесу останніх десятиліть ХХ ст., а відповідно, не відображають трансформацій, що відбулися в жіночому прозописмі в перші десятиліття ХХІ ст.

У цьому контексті дослідження О. Башкирової є більш актуальним, оскільки має ширші хронологічні межі, воно спрямоване на осмислення шляхів художньої репрезентації гендерної ментальності в сучасній українській прозі, визначення екстралітературних і соціокультурних чинників, що вплинули на формування індивідуально-авторських художніх моделей світу, позначених гендерною інтенційністю. Нам імponує, що дослідниця з'ясовує характер кореляцій між принципами моделювання авторського художнього світу й основними жанрово-стильовими векторами розвитку сучасної української прози [Башкирова, 2020]. Вона звертається й до аналізу художньо-ідейних домінант творчості Ірен Роздобудько, проте бере за основу її романи «Амулет Паскаля» і «Він – ранковий прибиральник», зіставляючи їх із творами Галини Вдовиченко. Позаяк жанрова палітра творчості Ірен Роздобудько дуже розмаїта, то сформульовані дослідницею твердження беремо до уваги з оглядом на стильові й жанрові особливості досліджуваних нами творів.

У контексті теми дослідження було також проаналізовано наукові праці дослідників (А. Кривопишиної, К. Жукової, Т. Плохотнюк, Н. Юган, П. Жиністі), присвячені проблемі типології й поетики мелодрами. Науковці прагнули схарактеризувати мелодраму в контексті родово-жанрової системи й визначити її художньо-ідейні особливості. Проте вони переважно зверталися до літературних творів попередніх епох – К. Жукова досліджувала своєрідність української мелодрами кінця ХІХ – початку ХХ ст. [Жукова, 2007], а Т. Плохотнюк з'ясовувала специфіку радянської мелодрами 20-х років ХХ ст. [Плохотнюк, 1990]. А. Кривопишина, Н. Юган у своїх наукових публікаціях висвітлюють особливості сучасної мелодрами, проте Н. Юган обирає за джерельну базу твори українських драматургів [Юган, 2018], а А. Кривопишина – роман Люко Дашвар «Мати все» [Кривопишина, 2012]. Відповідно, поетика мелодрами у творчості Ірен Роздобудько і Наталії Гурницької залишається системно неосмислено українськими літературознавцями. Саме тому в процесі дослідження звертаємося до наукових публікацій, у яких висвітлено окремі аспекти змістових і формотворчих аспектів творчості письменниць. Зокрема твори Ірен Роздобудько ставали предметом дослідження для Н. Герасименко (художньо-ідейні і стильові особливості прози письменниці в контексті масової літератури ХХ–ХХІ ст.) [Герасименко, 2010], Л. Горболіс (емоційно-змістова наповненість прози авторки) [Горболіс, 2011], І. Кропивко (художньо-архітектонічна специфіка творів мисткині) [Кропивко, 2012]. Творчий доробок Н. Гурницької став предметом дослідження Л. Мірошніченко (особливості характеротворення в досліджуваному романі) [Мірошніченко, 2018], Б. Завідняка (інтертекстуальні й інтермедіальні зв'язки роману «Мелодія кави в тональності кардамону» з творами української і зарубіжної культури) [Завідняка, 2015].

Варто також зауважити, що в контексті дослідження важливу роль відіграють інтерв'ю з письменницями, а також рецензії й відгуки на їхні твори, що дають змогу збагнути авторський мистецький задум і більш повно проаналізувати окремі елементи змісту й форми, проте, вважаємо, що ці матеріали позначені високим рівнем суб'єктивізму авторів, що зумовлює специфіку їх використання в процесі наукового пошуку.

Аналіз наукових праць із проблеми функціонування жанру мелодрами в українському літературному процесі загалом і на сучасному етапі зокрема дав підстави для припущень, що на сьогодні бракує літературознавчих досліджень, присвячених особливостям вираження ознак постмодерного мелодраматизму у творчості письменників-сучасників, а саме представниць «жіночої літератури» Н. Гурницької та І. Роздобудько. Відповідно постає необхідність осмислення деформаційних жанрових зсувів, що відбулися в мелодрамі під впливом естетики постмодернізму.

Отже, *мета* статті – дослідження процесів деформації жанру мелодрами в українській постмодерністській літературі (на матеріалі творів Ірен Роздобудько та Наталії Гурницької). Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання низки завдань: визначення мистецької специфіки жанру мелодрами; осмислення мелодраматичної специфіки творів Ірен Роздобудько (роман «Одного разу...») та Наталії Гурницької (роман «Мелодія кави в тональності кардамону») в контексті естетики постмодернізму; з'ясування особливостей репрезентації в обох творах типово мелодраматичних жанрових ознак і специфічно авторських.

У процесі дослідження використано комплекс літературознавчих *методів*, які забезпечили реалізацію мети й завдань, зокрема: біографічний, в основі якого лежить вивчення творчості автора в історико-біографічному контексті, що уможливило проведення аналогій між життєписом Ірени Роздобудько і її твором; культурно-історичний метод сприяв вставленню зв'язків між романом «Мелодія кави в тональності кардамону» та історичною епохою, яка в ньому відображена (Львів, середина XIX ст.), а також між романом «Одного разу...» і подіями в суспільно-політичному й культурному житті другої половини XX ст.; компаративний метод передбачав порівняння особливостей функціонування ознак мелодраматики в обох досліджуваних творах; метод герменевтики дав змогу здійснити «прочитання» й коментування текстів обох прозових творів у контексті художньо-ідейних пошуків авторок, відповідно до мети й завдань дослідження; духовно-історичний метод застосовано з метою з'ясування специфіки відображення авторського (постмодерністського) світогляду в досліджуваних літературних творах. Зазначені методи використовувалися на основі принципу доцільності й взаємодоповнюваності, що забезпечило об'єктивність дослідження й вірогідність отриманих результатів.

Логічність і природність функціонування мелодраматичного жанру детермінована науково-філософським підтекстом, адже, за М. Бахтіним, «жанр завжди один і той же, а водночас не той, завжди старий і новий водночас. Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі певного жанру. Жанр живе сьогоднішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок. Жанр – репрезентант творчої пам'яті у процесі літературного розвитку» [Бахтин, 1975, с. 173]. Ще 1910 р., пишучи дослідження про класичну французьку мелодраму, Поль Жиністі висунув припущення: «Тріумф мелодрами триває вже тридцять років, вона царювала і раніше, а ще жила під чужим ім'ям і, незважаючи на всі перестороги, що вживалися, аби знищити її, вона, імовірно, не померла» [Jinisti, 1910, с. 69].

У контексті з'ясування сутнісних ознак жанру мелодрами доцільно звернутися до довідникової літератури, зокрема в «Короткій літературознавчій енциклопедії» подано таке визначення: «Мелодрама – жанр літературної драми, який вирізняється динамічною і захопливою інтригою, патетичним і гіперболізованим зображенням пристрастей та яскраво вираженою морально-дидактичною спрямованістю» [Сурков, 1967, с. 753]. Наголосимо, що цитоване визначення не відображає повною мірою сутність мелодрами як художньо-естетичного феномену, окрім того, з часу виходу цитованої енциклопедії розуміння мелодрами суттєвого розширилося. Дещо звужене уявлення про мелодраму пропонують і сучасні довідникові видання, наприклад, за літературознавчим словником-довідником, мелодрама – «різновид європейської драми XIX ст., характерними рисами якої були виразна морально-дидактична тенденція, гостра інтрига, гіперболізоване зображення пристрастей (“сльозливість”), прямолінійний поділ героїв на “добрих” і “злих”» [Гром'як, Ковалів, Теремко, 1997, с. 448]. Але у цих визначеннях проігноровано такі ознаки мелодрами, як гостросюжетність дії, контрастність, що репрезентована через поєднання комічного та сентиментально-патетичного, зображення протилежних за характером, почасті схематичних персонажів, різкий перехід від сентиментальності до жаху. Зарубіжні дослідники зазначають, що сучасній мелодрамі властивий сенсаційний гострий сюжет, що сприяє емоційній привабливості мелодраматичного твору. Мелодрами зазвичай зосереджуються не на дії, а на діалозі, що часто буває надмірно сентиментальним. Мелодрами зазвичай розгортаються в приватній сфері, концентруючись на моралі та сімейних проблемах, коханні та шлюбі, часто з викликами із зовнішнього джерела – наявність спокусниці, негідника або злодія-авантюриста [Brooks, 1995, с. xv].

На думку Сьюзен Хейворд, іншими типовими персонажами є «занепала жінка», мати-одиначка, сирота і чоловік, який бореться з несправедливістю сучасного світу. Мелодрама зазвичай оглядається на ідеальні, ностальгічні епохи, підкреслюючи «заборонені бажання» [Hayward, 2006, с. 239, 242].

У XX ст. жанр мелодрами набуває значних трансформацій. Науковці зауважують, що в цей період мелодрама відображала кризову свідомість «кінця століття» з його культом страждання та заломленнями почуттів. Поглиблювався психологізм, у взаємопереходах настроїв, у промовистих діалогах, у протистоянні характерів реалізовувалась філософська проблематика. Мелодраматичні «шаленства» поступалися емоційним переживанням бентежної душі людини переломного часу [Крутоус, 1981].

У «Літературознавчій енциклопедії» подане таке тлумачення: «мелодрама – це сценічний жанр, близький до опери, поширений в Італії та Франції XVII–XVIII ст.; з середини XVII ст. драматичний твір, у якому діалоги та монологи дійових осіб супроводила музика» [Ковалів, 2007, с. 24]. Розвиваючи цю думку, К. Жукова також запевняє, що «жанр мелодрами побутував як у системі романтичної драматургії (історична, героїчна, історично-пригодницька, любовна мелодрама), так і в системі реалістичній – побутова, соціально-побутова, психологічна, соціально-психологічна, психологічно-експериментальна мелодрама тощо» [Жукова, 2007, с. 3]. Дослідниця переконливо доводить, що у творчості більшості українських драматургів жанр мелодрами взаємодіяв, синтезувався з іншими, паралельними жанрами: побутовою, історичною, психологічною драмою; в останніх широко використовувались окремі риси і прийоми мелодраматичної поетики. Відповідно формально-змістові риси цього жанру одержували й фрагментарне наукове висвітлення – здебільшого з акцентуванням негативних аспектів [Жукова, 2007, с. 3]. Н. Юган, досліджуючи особливості функціонування сучасної мелодрами на матеріалі драматичних творів, зазначає, що в сучасній теорії літератури під жанром «мелодрама» розуміється драматичний твір, якому притаманна гостра інтрига, духовний та чуттєвий світ героїв розкривається в яскравих емоційних обставинах на основі контрастів (добро і зло, любов і ненависть), дія супроводжується трагічними сценами та завершується «щасливим кінцем» [Юган, 2018, с. 262]. Отже, дослідниця наголошує на таких особливостях сучасної мелодрами, як увиразнення образів персонажів, увага до їхнього внутрішнього світу, прагнень і емоцій, що відображається в життєвих перипетіях і любовних трикутниках.

Водночас маємо констатувати, що на сьогодні мелодрама вже не сприймається винятково як жанр драматургії, цей термін здебільшого використовується для маркування творів кіномистецтва та масової літератури, де домінують розважальні жанри. Маємо підстави для висновку, що видові ознаки сучасної мелодрами дещо розмиті, адже відбувається змішування застарілих жанрових форм із новими, стираються межі між підвидами канонічних жанрів, з'являється нестандартне бачення змістово-формальних рис сучасного масового продукту. Мета такого синтезу – привабити читача, створити щось нове, несподіване, нетрадиційне.

Аналіз літературознавчих праць із досліджуваної проблеми дає підстави для підтвердження гегелівського закону нерівномірності історичного розвитку мистецтва, згідно з яким потреби суспільства, культури визначають особливості художнього мислення, що зумовлює використання певних «естетичних домінант» (провідних видів, жанрів мистецтва), що увиразнюють кожний період літературного процесу. Відповідно, сучасні автори мелодрами активно реанімують ідейні та узвичаєні форми зображення, типові для мелодраматичної нарації, чому підпорядковують змістову складову текстів (тему, ідею, проблеми, пафос, тенденцію, конфлікт, фабулу), послуговуючись для цього адекватною поетикою.

У цьому контексті варто згадати, що американський дослідник Дж. Кавелті відносив мелодраму до так званої формульної літератури [Cawelti, 1976]. Зазначимо, що формальність (шаблонність, схематичність) є ознакою жанрів масової літератури, які мають відповідати читацьким очікуванням і сформованому жанровому канону. У цьому контексті типовими ознаками мелодрами як жанру масової літератури є принцип життєподібності, стандартні, легко впізнавані ситуації, проблеми, знайомі й болісні для більшості читачів. А. Кривописина визначає такі найтипівіші ознаки літературної мелодрами: на тематичному рівні

найчастіше розробляються питання кохання, стосунків у родині, водночас фактично відсутня філософська складова, герої діють у типових впізнаваних ситуаціях; на ідейному рівні наявне безпосереднє моралізаторство й дидактичність, оскільки цей жанр не передбачає інтелектуальної ускладненості тексту; конфлікт міститься в особистісній площині, як правило, він має сімейно-побутовий характер; чіткий розподіл персонажів на позитивних і негативних, які переважно статичні упродовж усього тексту; рушійною силою сюжету виступає щасливий або нещасливий випадок; емоційна гіперболізація та обов'язкова позитивна розв'язка [Кривопишина, 2012, с. 54].

Окрім того, у процесі дослідження враховуємо й думку Т. Качак, яка наголошувала, що формульність у сучасних мелодрамах проявляється на кількох рівнях: соціологізм, оперування мімітичними принципами художнього зображення людини і світу, типова точка зору; дотримання внутрішньої змістової і формальної структури та відповідного завдання жанру; послідовність у сповідуванні певного стильового апробованого попередниками напрямку; використання усталених принципів образотворення та характеротворення, нараційної структури твору, властивих для сучасного авторів періоду української літератури [Качак, 2006, с. 16]. Позаяк на сьогодні мелодрама як літературний жанр функціонує здебільшого в контексті жіночого прозописма, то однією з характерних її ознак є любовні перипетії, адже жіночі тексти сповнені емоціями й відчуттями [Харчук, 2008].

Очевидно, що жанр мелодрами від доби до доби зазнавав еволюційних змін. Проте на жаль, звертаючи увагу на жанрові особливості мелодрами доби романтизму, реалізму, навіть модернізму, дослідники практично залишають поза увагою проблеми еволюції цього жанру в українському постмодерністському дискурсі. Тому дослідження процесів постмодерної трансформації мелодраматичного жанру в українській літературі вважаємо доцільним.

Саме тему кохання виносить на перший план Наталія Гурницька у творі «Мелодія кави в тональності кардамону» (2014). Це – драматична історія забороненого кохання юної дівчини Анни до значно старшого за неї одруженого польського шляхтича Адама. Дія в досліджуваному романі розгортається в атмосфері Львова XIX ст., передусім в умовах подій 1843–1856 рр., проте суспільно-політичному контексту авторка не приділяє уваги, усі події героїня сприймає крізь призму власної долі, не дуже цікавлячись революційною ситуацією в країні: «...Воліла, щоб усе було спокійно, розмірено та буденно. Загальне піднесення її не зачіпало, а неспокій на вулиці примушував боятися за долю рідних людей» [Гурницька, 2014].

Маємо підстави констатувати, що хронотоп письменниці використовує переважно для увиразнення культурологічного контексту роману. У цьому аспекті ми орієнтуємося на твердження Т. Добросклонської, яка під терміном «культурологічний контекст» розглядала «сукупність всіх культурозначущих відомостей, що містяться в літературному тексті» [Добросклонська, 2008, с. 226]. Аналіз тексту літературного твору дає підстави для висновку, що Н. Гурницька приділяє значну увагу опису тодішньої моди (зокрема детально описує, як Анна вчиться робити собі вишукані зачіски, слідувати за своїм гардеробом) і звичаям тогочасного соціуму. До речі, авторка, орієнтуючись на жіночу аудиторію, увиразнює ті аспекти, які є потенційно цікавими для її читачок: як героїня намагається дотримуватися правил поведінки, щоб не зіпсувати репутацію порядної дівчини. І як, ставши спочатку заміжною жінкою, а потім вдовою, відчула себе більш вільно, оскільки ці категорії, порівняно з незаміжніми дівчатами, мали менше обмежень. Н. Гурницька зазначала в інтерв'ю, що провела ґрунтовну дослідницьку роботу для того, щоб достовірно відтворити у своєму романі атмосферу середини XIX ст., на фоні якої розгортається сюжетна лінія, пов'язана із розвитком почуттів і любовними перипетіями героїв роману. «Слухала музику цієї епохи, цікавилася модою на одяг, навіть пошила собі довгу спідницю, щоб відчувати, як жінки ходили у такому одязі, «вивчала» тогочасне наше місто (Львів – О.Л., О.С.), прочитала багато літератури» [Гурницька, 2022].

Сюжет твору цілком відповідає «канону» мелодрами, у його основі – любовний трикутник: молода дівчина, сирота Анна закохується в заможного, одруженого, старшого за віком шляхтича Адама. Розв'язка твору теж задовольняє очікування читачів і відповідає «формулі» мелодрами: після тривалих життєвих перипетій Анна стає законною дру-

жиною Адама, вони щасливі в шлюбі. Проте, на відміну, від традиційної мелодрами, у постмодерністській на перший план виходять саме образи, передусім жіночі. Як зазначає С. Філоненко, ідеалом жінки для сучасних українських письменниць стає не феміністка, а «абсурдна героїня», здатна до опору будь-яким обставинам; такій героїні притаманні внутрішня боротьба й несупокій, шукання й блуканина, самоаналіз і сумніви [Філоненко, 2011, с. 94]. Саме такою постмодерною абсурдною героїнею є Анна, яка, будучи донькою священника, кидає виклик соціуму, відмовляється вийти за претендента, обраного для неї дядьковою родиною, закохується в одруженого чоловіка, втікає з дядькового дому, погоджується на фіктивний шлюб, тобто порушує чимало морально-етичних норм, що панували в українському суспільстві середини XIX ст. Отже, образ Анни, попри її показну безвольність і пасивність, нездатність відстоювати власні інтереси й приймати рішення, розкривається відповідно до загальних тенденцій функціонування сучасної літератури, вона постає як абсурдна героїня-бунтарка.

Ще одним жіночим образом твору, іншим кутом «любовного трикутника» стає Анеля, дружина Адама. Її образ теж відповідає певному шаблону – «зраджена дружина», цей образ спочатку в сприйнятті читачів є не дуже привабливим, проте поступово вона «розкривається» і починає викликати в читачів симпатію й співчуття, адже виявляється інтелегентною, розумною, красивою і цікавою жінкою, матір'ю двох дітей Адама, яка прагне зберегти шлюб, а врешті помирає під час пологів, у чому сестра Адама Тереза звинувачує Анну.

Аналізуючи образ Адама, варто навести думку В. Агеевої, яка, осмислюючи проблеми маскулітності й фемінності в сучасній українській літературі, зауважує, що «як би не варіювалися релігійно-філософські метафори маскулітності й фемінності, опозиція чоловічого і жіночого завжди будується по тій самій осі: суб'єкт – об'єкт, сила – слабкість, активність – пасивність, жорстокість – м'якість» [Агеева, 2008, с. 298]. У романі Н. Гурницької чітко витримана зазначена схема: Адам демонструє такі риси, як впевненість у собі, рішучість, активність, він приймає рішення і несе за них відповідальність, демонструючи подекуди жорстокість й цинізм. Читачі дізнаються, що він був одружений з далекою родичкою Анни Дарою, яка померла під час пологів, на момент дії твору має сім'ю з Анелею, проте обоє не почувують себе щасливими в цьому шлюбі. Відраду й утіху Адам знаходить в Анні, його симпатія і фізичний потяг поступово переростають у глибоке кохання. Дізнавшись про вагітність Анни, він прагне влаштувати її життя – організовує їй фіктивний шлюб, винаймає будинок, бере на себе витрати, домовляється з Терезою про допомогу. Цей образ теж відповідає очікуванням сучасного читача щодо героя мелодраматичної літератури. З цього приводу С. Філоненко зазначає, що «жанр мелодрами виступає лабораторією, де перевіряються на життєспроможність різні моделі маскулітності: від радянської до новочасної. Нормативні моделі маскулітності стверджуються через вибір «героїв-коханців» у жанрі сучасної мелодрами» [Філоненко, 2011, с. 341]. Доцільно зазначити, що авторка подає кілька моделей стосунків «чоловік-жінка», зокрема: Маркіяна й Анни, Дмитра й Анни, Адама й Анни, Адама й Анелі. Врешті вона пропонує читачам ту формулу, яка має імпонувати читачам мелодрами: «сильний» чоловік, що приймає рішення і дбає про матеріальне становище родини, і жінка-господиня, що підтримує чоловіка. Окрім того, Н. Гурницька актуалізує у своєму романі й так званий «материнський код», який був приманний українській культурі здавна, проте, на думку О. Башкирової, «досить послідовно актуалізується в сучасній українській романістиці, виявляючи нові змістові конотації, зумовлені й художнім досвідом постмодернізму, і новими соціокультурними практиками» [Башкирова, 2020, с. 78]. Дослідниця зазначає, що всі світоглядні моделі, пов'язані з жіночими образами в сучасній літературі, вибудовуються або за принципом прийняття й освячення дітонародження або шляхом відштовхування від нього і сублімації його в інших сферах. Анна стає матір'ю для всіх дітей Адама, відчуває в цьому повноту свого існування. Для неї сенс життя і відчуття щастя пов'язані з «теплими родинними стосунками, надійним і коханим чоловіком, здоровими та чемними дітьми, достатком, злагодою і впевненістю в майбутньому» [Гурницька, 2014].

У контексті постмодернізму розглядаємо і створення авторкою певного театрального ефекту, що забезпечується шляхом формування синтетичної поетики – поєднання музично-

го мистецтва та словесного. Зокрема композиція художнього тексту подібна до структури музичного твору: періоди спокою чергуються з періодами загострення емоцій, динамічного перебігу подій. Це відображено в його композиції, яка містить сім частин («Увертюра», «Апасіонато», «Інтерлюдія», «Фортіссімо», «Адажіо», «Кульмінація», «Каденція»), що відображають особливості розгортання сюжету твору й увиразнюють смислороджувальні можливості літературного тексту, а окрім того, підкреслюють емоційну загостреність роману, вирування пристрастей.

Маємо підстави для висновку, що перекодування музичних засобів художньої образності здійснювалося шляхом відтворення переживань героїв, а відповідно, й читачів, особливістю асоціацій, викликаних музикою, що посилює мелодраматизм літературного твору шляхом реалізації міжпредметних зв'язків. Відомо, що якщо для модерністської літератури був характерний синтез мистецтв, то в постмодернізмі репрезентовано синтез різноманітних видів і механізмів людської діяльності загалом і творчості зокрема. Це спостережено зокрема і в заголовку роману – «Мелодія кави в тональності кардамону», який, з одного боку, стає кодом до прочитання змісту тексту, а з іншого – загадкою, яку автор пропонує читачеві для розгадування, застосовуючи так постмодерністський прийом гри із читачем.

Мелодраматичний характер роману Н. Гурницької «Мелодія кави в тональності кардамону» підсилюється і через інтертекстуальні зв'язки із творами світової літератури (що теж можна розглядати як прийом гри, свідомо застосований авторкою). Зокрема Б. Завідняк акцентує на алюзіях із творами Миколи Островського «Безприданниця» (мотив переходу від пошанування особи до ототожнення її з прагматичною річчю), Маргарет Мітчелл «Звіяні вітром» (реалістична сцена народження дитини), Аннети Дросте-Гюльсгоф «Ледвіна» (проблема забороненого кохання, сублімативна проблематика психологізму героїв), а також твори Шарлоти Бронте «Джен Ейр», Джейн Остен «Гордість і упередження», Колін Маккалоу «Співаючі у тернах», Ірини Вільде «Сестри Річинські» [Завідняк, 2014]. Такі інтертекстуальні зв'язки є однією з ознак постмодерністської літератури, яка в контексті функціонування зазначеного художнього твору поєднується з еклектикою стилів як виразною ознакою постмодерної естетички, адже, як зазначає Л. Мірошніченко, роман Н. Гурницької «Мелодія кави у тональності кардамону» є реалістичним, з елементами романтизму та символізму [Мірошніченко, 2014]. Отже, визначені сюжетно-композиційні, проблемно-тематичні особливості, а також специфіка образної системи дають змогу розглядати роман Н. Гурницької «Мелодія кави в тональності кардамону» як зразок мелодраматичної літератури, що функціонує в межах постмодерністського мистецтва.

У контексті дослідження особливостей функціонування жанру мелодрами в сучасній жіночій прозі доцільно звернути увагу й на назву роману Ірен Роздобудько «Одного разу...». Цей заголовок (як і в романі Н. Гурницької) відіграє важливу роль у розумінні мистецького задуму й особливостей композиції твору: зробивши основний акцент на казковому вислові «одного разу», письменниця нібито склала мозаїку «зі своїх спогадів, яскравих вражень, округин життєвого досвіду» [Роздобудько, 2014]. Заголовок цього твору теж має смислороджувальний характер, він стимулює політ читацької фантазії і є алюзією на традиційний початок казок, а водночас функціонує у взаємозв'язках з іншими компонентами змісту й форми, наприклад, в анотації зазначено: «*Одного разу ми народжуємося на світ, потім починаємо шукати сенс життя, робимо помилки. Розчаровуємося, падаємо, злітаємо, віримо, зневірюємося. ... Віримо, що добро перемагає зло, – або самі стаємо злом. Одного разу нам усім хочеться повірити в диво*» [Роздобудько, 2014, с. 222]. Водночас заголовок демонструє вторгнення «хаосу» в гармонійне життя звичайної людини.

Відповідно у поданій анотації авторка окреслює художньо-ідейне тло свого літературного твору – філософствування з приводу життєвих тем, які хвилюють кожного, а сюжетною основою для цього є біографія авторки, адже роман «Одного разу...» є ніби охудожненою автобіографією Ірен Роздобудько. За внутрішнім наповненням твір є своєрідною книгою-сповіддю, адже, як зазначає письменниця, «ця книжка для тих, хто ні в чому не боїться бути відвертим». Змістовою домінантою повісті є не просто зображення свого шляху до успіху – від простої журналістки до редактора глянцевого журналу «Караван історій» та відомої української письменниці, а історія становлення особистості. У цьо-

му контексті нам імпонує думка О. Башкирової, що традиційна художня репрезентація жіночості в сучасній літературі зазначає певної ревізії, адже «фемінне письмо з його здатністю показати світ жінок «зсередини» великою мірою зумовлює ... зображення жінки як Іншої, зовнішнього, естетизованого й ідеалізованого, об'єкта» [Башкирова, 2020, с. 84]. Дослідниця наголошує на відході сучасних українських митців від традиційних фемінних художніх моделей в літературі з одночасним художнім декларуванням ірраціональності, непізнаваності внутрішнього світу жінки.

Наголосимо, що це дає змогу Ірен Роздобудько на прикладі власного життєвого досвіду осмислити проблеми людської екзистенції, успіху, моральних цінностей тощо. Як зазначає Л. Горболіс, проза Ірен Роздобудько загалом «вирізняється “акцентованим психологізмом” і прикметним прагненням авторки творити літературу, яка наповнювала б життя сенсом, виховувала читача, дбала про його смаки й уподобання» [Горболіс, 2011, с. 52]. Це спостерігаємо і в досліджуваній повісті, що вирізняється суб'єктивізацією, психологізмом оповіді, використанням прийому ретроспекції, який у тексті є домінуючим і дає змогу визначити авторські життєві і філософські позиції. Завдяки цьому прийому автогероїня ніби здійснює подорож у радянське дитинство, студентську молодість і в похмурий період «заробляння грошей» у 90-х рр. XX ст. Говорячи про сентиментальність, важливу для жанру мелодрами, варто згадати про надзвичайно чуттєвий дитячий спогад, пов'язаний із долею бабусі Іри, яка ніби списана із шевченківських героїнь. Як пише Ірен Роздобудько, її бабуся в дитинстві вважалася «байстрючкою» і все життя переймалася з цього приводу. Після ранньої смерті матері вона змушена була працювати «в наймах», шила собі одяг із підручних матеріалів, але завжди виглядала вишуканою красунею [Роздобудько, 2014, с. 73–74].

Звісно, це змушує читача співпереживати за долю бабусі, захоплюватися її винахідливістю, життєвим прагматизмом і силою духу, адже нелегке дитинство не зламало її, а в душі в неї панували потяг до краси й любов до книг, вона стала гарною вчителькою, завжди трималася на висоті, не показуючи внутрішнє колотіння серця. Аналізуючи художньо-ідейні і стильові особливості прози Ірен Роздобудько, Н. Герасименко пише: «Особливістю всіх персонажів Ірен Роздобудько є страждання. Це той кордон, через який вони мусять перейти, щоб збагнути певну істину. Сюжети творів базуються на тому, що герої марно намагаються втекти від страждання» [Герасименко, 2010, с. 115]. Проте, на нашу думку, авторка, орієнтуючись на емпатійність жіночої аудиторії, свідомо вводить до свого твору подібні розповіді, прагнучи розчулити читачок.

Виразним є епізод, що розповідає про бабусину поїздку до дідуся в Китай і її сукню з бордовою вовни, з оксамитовими квітами на рукавах: згодом, уже маючи двох дітей, ставши вчителькою і дружиною інженера-електрика, бабуся збиралася в поїздку до Пекіна і, прагнучи вразити дідуся, котрий давно її не бачив, спеціально замовила в кравчині цю розкішну сукню. Вона хотіла вразити свого чоловіка, котрий давно її не бачив. Проте його реакція була несподіваною, схожою на шок, оскільки за час довгого відрядження він зник бачити довкола себе крихітних китаянок у шароварах, а коли бабуся Іра вийшла в цій сукні («*мов оперна співачка, мов цариця, мов хазяйка Мідної гори*»), то він розгубився [Роздобудько, 2014, с. 74]. Як зазначає Т. Гундорова, у сучасній літературі панують дві різновекторні тенденції – сюжети про розрив поколінь і «відродження великих історій роду» [Гундорова, 2013, с. 114]. На думку дослідниці, саме жінка здатна об'єднати розрізнені, нерідко суперечливі, родинні наративи, заповнити утворені лакуни, послуговуючись для цього низкою «локальних пам'ятей, утворюючи діалогічну складну й різнобічну картину паралельних, зворотних та альтернативних історій» [Гундорова, 2013, с. 115]. Оскільки в романі Ірен Роздобудько «Одного разу...» образи автора, оповідача й головної героїні функціують у єдності, то вважаємо, що це забезпечує ідейну й композиційну єдність твору.

Загалом аналіз роману Ірен Роздобудько «Одного разу...» дає підстави для висновку, що вона пронизана тонким ліризмом, теплою іронією, а передусім викликана прагненням відтворити та відновити враження з різних періодів життя письменниці. Мелодрама як своєрідний театральний та кінематографічний жанр передбачає не лише зображення щемливого, пристрасного, іноді з присмаком розчарування кохання, що триває протягом усього твору, але обов'язково сугестивно занурити читача або глядача в стан закоханості.

У творі Ірен Роздобудько таке кохання умовне, як залицяння Барса до Вагітного Таргана в піонерському таборі і заздрощі та мрійливі зітхання дівчат по кімнаті (новела «Табори»). Натомість є іронічні та серйозні роздуми про щастя, про здійснення мрії, про чудеса, що трапляються, якщо в них віриш: кондуктор дав «*щасливий квиток*» і наказав його з'їсти» [Роздобудько, 2014, с. 14], зйомки в кіно після 35 років очікування [Роздобудько, 2014, с. 59], знайдена срібна ложка для йогурту посеред пустельного пляжу на Святій землі [Роздобудько, 2014, с. 94], підібрана квасолина в Малайзії, з якої можливо виросте велетенське дерево і на його верхівці віднайдеться омріяне [Роздобудько, 2014, с. 115], оповідь про Чоловіка мрії подруги [Роздобудько, 2014, с. 123], бажання злетіти з мрією та уміння це зробити [Роздобудько, 2014, с. 135].

Принцип «саморозповідання», покладений в основу сюжету, найкраще репрезентує психологічний стан письменниці, адже автогероїно зустрічаємо в моменти внутрішньої напруги. Саме тому записи індивідуального характеру про події, факти, враження в житті авторки є ретрансляторами її внутрішнього світу, її суб'єктивного буття. З цього приводу Л. Шитик та А. Акімова зазначають, що «глибина й багатоплановість зображення персонажів художнього твору можлива завдяки розкриттю їхніх внутрішніх думок, переживань і прагнень» [Шитик, Акімова, 2020, с. 365].

У цьому контексті варто наголосити, що роман «Одного разу...» ніби стоїть осторонь від усього творчого доробку мисткині. Свою книгу Ірен Роздобудько називає «неправильною», тобто несхожою на інші твори, особливою, простою, а ще такою, що легко читається і сприймається навіть тим читачем, який раніше не був знайомий із творчістю письменниці. Авторка протиставляє усталене – красивому (бабуся з дідусем привезли з Китаю книжки, а не меблі; бабусина сукня, що вразила дідуса, купівля бабусею неймовірного пальта, а не картоплі чи борошна), неволю – свободі думок та дій (наприклад, історія з двійкою за хімію), узвичаєне – нетрадиційному, кумедному, сміливому (бійка за несправедливо скривдженого та бувальщина з побиттям яблуком через хлопчачу лайку). Усе підкреслює особистісне, нестандартне в звичайній людині: «*Я постійно думала про якісь глобальні речі*» [Роздобудько, 2014, с. 33], «*Я ненавиджу змагатися і “набирати бали” у будь-чому*» [Роздобудько, 2014, с. 62]. Героїня робить вибір між стандартними схемами та власною індивідуальністю. Вона захищає свою самобутність від тиску суспільних стереотипів, конфлікт загострюється, оскільки героїня – представниця звичайної верстви населення, на чому вона неодноразово зауважує: «*...невже я здатна безкінечно співати одну й ту саму пісню*» [Роздобудько, 2014, с. 27], «*Такий тоді був “шопінг”*» [Роздобудько, 2014, с. 29], «*Коли я була маленька, ми любили повторювати одну приказку*» [Роздобудько, 2014, с. 30], «*Морок, безвихідь, отупіння*» (про часи, коли не платили всім зарплатню) [Роздобудько, 2014, с. 35], «*...якщо заробляєш тим, “на що вчився”, а не торгуєш на ринку... (гадаю, це дуже прикра і досить поширена ситуація)*» [Роздобудько, 2014, с. 38], «*...я запросто зніму з себе “глянцева корону” [...] і піду мити під'їзди, тягати цеглу...*» [Роздобудько, 2014, с. 39], «*Хто з дівчат не мріє зніматися в кіно?*» [Роздобудько, 2014, с. 51], «*...Певно, це була звичайна криза, про яку не говорили вголос*» [Роздобудько, 2014, с. 66], «*...ти народжений для щастя, як...*», «*Ніхто не обіцяв, що буде легко*» [Роздобудько, 2014, с. 93], «*Дідусь і бабуся були, як то кажуть, “інтелігентами в першому поколінні”*» [Роздобудько, 2014, с. 72], «*вона буде цікава лише тим, хто в своєму житті переживав щось подібне*» [Роздобудько, 2014, с. 115] тощо. Навіть новела «Прості люди», де авторка вкотре руйнує соціокультурні стереотипи щодо такого поняття, висуває власні міркування, запевняє, що саме «*прості люди*» і є рушійною силою розвитку й прогресу» [Роздобудько, 2014, с. 153]. Як неодноразово підсумовує героїня, «*я просто жила всупереч усьому “правильному”*» [Роздобудько, 2014, с. 92], «*уникала нарцисизму, була як хлопчик чи цуцик*» [Роздобудько, 2014, с. 117]. Врешті, вона доходить висновку, який, на диво, збігається із загальноприйнятими правилами суспільства – «*почуття власної гідності починаються з частки “не” – не нарікай на життя, не принижуйся*» [Роздобудько, 2014, с. 127], що, власне, є ознакою мелодраматичної поетики.

С. Філоненко, аналізуючи сучасну жіночу прозу, наголошує на утвердженні в ній концепції «мислячої жінки», що призводить до філософізації літературних творів, тобто прагнення осмислити низку проблем: смисл життя, причини самогубства, людська сво-

бода та її межі, переживання людиною своєї конечності, взаємини людини з часом, неавтентичне буття, метафізика зла тощо [Філоненко, 2011]. Подібне явище спостерігаємо і в досліджуваному творі: висвітлюючи перипетії особистого життя, Ірен Роздобудько звертається до проблем, знайомих і болісних для більшості читачів, що є підтвердженням мелодраматичного характеру її твору. Письменниця розкриває одвічні питання, з якими зустрічається кожна людина, зокрема: чому інколи ми боїмося бути собою? Як бути, коли тебе ігнорують? А якщо таких, як ти – мільйони? Аналіз твору дає підстави для висновку, що письменниця не дає порад чи рекомендацій, а просто змушує замислитись, як вчинити правильно. Виразною рисою мелодраматизму в повісті є життєвий оптимізм, тобто віра в те, що все буде добре, що всі перешкоди можна подолати. Головне – не зламатися на півдорозі до бажаної мети, тобто знати, чого хочеш, і послідовно йти до мети, проте при цьому варто пам'ятати, що ціль визначає і спосіб життя: *«Віриш у силу грошей – працюватимеш на них все життя. Будеш примножувати, накопичувати, підкорятися їхній владі й володарювати тим, що можна купити. Віриш у дружбу – ніколи не лишишся на самоті»* [Роздобудько, 2014, с. 136]. Наявне наскрізне філософствування, що завжди експліцитно чи імпліцитно присутнє в класичних мелодрамах, спостерігаємо в романі Ірен Роздобудько. Така «заземлена» філософія головної героїні допомагає викликати співпереживання до її долі, руйнує дистанцію між читачем та героїною, знайомить з її бурхливим внутрішнім світом. Роман – це плетиво з новел, кожна з яких має певне філософське значення. Новела «Право розмовляти з Шекспіром» містить у заголовку ті філософські висновки, до яких спонукає героїня, – у кожного всередині є право бути собою, проте треба ставити «високу планку», аби стати частиною чогось величного. Цю аксіому авторка рясно вплітає в побутописання – подорож Львовом, споживання батона зі згущеним молоком, перекус у «Ням-Ням» – що нібито знецінює її важливість, робить легко перетравленою. Спроба іронізувати із культурних чи соціальних стереотипів – також своєрідний стиль філософії героїні. Переконані, що можна навіть укласти нотатник із таких викривально-осудних та менторськи схвальних ідей-концептів на всі життєві випадки. Власне, такі «філософські поради» щедро роздає героїня твору. Так, у новелі «Цінності й дорогоцінності», де згадка про Мерилін Монро посилює сформульований аргумент: *«По-справжньому цінне лише те, про що ти згадуватимеш довгі роки»* [Роздобудько, 2014, с. 140]. Інший текст «Камінна гостя», де героїня подомашньому ділиться враженням від інтер'ю з Шерон Стоун, – суцільні життєві сентенції, мовлені інтерв'юеркою, які, певно, суголосні думкам багатьох українок та не українок, бо виражають усталені формули щастя, самі свідчать про той типовий мелодраматизм – викликати співчуття, співпереживання до долі жінки, співвіднести її життєві постулати зі своїми: *«Жінка має подбати самій собі і обирати тих чоловіків, котрі її гідні»* [Роздобудько, 2014, с. 184]. *«Я люблю тебе, щоб тобі було добре»* [Роздобудько, 2014, с. 184]. *«Я хочу бути доброю матір'ю»* [Роздобудько, 2014, с. 185] тощо. Крім того, письменниця послуговується мелодраматичним прийомом, коли героїня через своє мовлення передає внутрішній стан інсайту, вона вирішує цим осянням поділитися з читачами. Героїня навіть сама не може пояснити причини, чому вирішила про це розповісти, такий собі «потік думок». Для цього вводиться фраза «одного разу», а потім окреслюється певна тема, про яку мовитиметься, що дрібниться у новелах на мікротеми, спогади з життя, що обов'язково мають «або», чим ще більше інтимізує оповідь, оскільки читач стає співучасником оповіді, її співтворцем, отримує можливість обрати власний, прийнятніший для себе варіант. Читач може провести аналогію, щоб з її допомогою охарактеризувати власні відчуття та героїні.

У цьому контексті варто процитувати твердження Н. Герасименко, що творчість Ірен Роздобудько «можна назвати психологічним читвом, призначеним для широкого загалу читачів» [Герасименко, 2010, с. 117]. І. Кропивко переконує, що позитивним явищем у текстах Ірен Роздобудько «є не стільки яскравість образів чи екстравагантність сюжетів, скільки прозорість задуму, ідейна спрямованість та зрозумілість художніх прийомів, які не приходять на смисл, а навпаки – вияскравлюють його» [Кропивко, 2012, с. 163]. Діалогізація мовлення створюється штучно, з допомогою слів-маркерів: «пам'ятаєте», «згадайте», «вірите», «послухайте» тощо. Зовнішні показники (звертання, риторичні запитання, вставні слова, речення, крапки, тире, окличні речення, неповні речення) об'єднані темою, образом оповідачки, загальним ліричним настроєм. Основна мета, як у мелодрамі, – розчулити. Та-

кий психологічний прийом – довірливої розмови з уявним слухачем, який має допомогти героїні розібратися з її припущеннями щодо власної правоти чи хибності міркувань, також інтимізує оповідь, ніби засвідчує етап дорослішання героїні, її свідомого ставлення до життя та до тих випробувань, що трапилися, як переконана героїня, марно, бо зробили її стресостійкою пофігісткою (це – відхід від канонів мелодрами, ознака постмодерного письма), здатною з будь-якої ситуації зробити висновок на власну користь, бо так судилося, що, безперечно, є даниною традиційній мелодрамі. Крім того, як і годиться для мелодрами, немає логічного ланцюга. Героїня покладається винятково на внутрішні відчуття, а відтак і читач іде услід за її відчуттями до кінця, фінал, щоправда, за задумом авторки, відкритий, адже остання фраза – *«До наступного переформулювання»* [Роздобудько, 2014, с. 218]. Сюжет – безперервна емоційно-вольова реакція людини, що виражається в словесно-фізичних діях. Героїня не здійснює надвчинків, вона проживає з нами окреслену проблему. Вчинком стає оголення внутрішніх переживань перед читачем, підкріплених іронічними висловлюваннями й такими ж діями. Наприклад, новела *«Самотність у мережах»*, де героїня самоіронічно описує власні намагання бути цікавою для інших, виставляючи на ФБ світлина приватного *«фешенебельного життя»*, у яке мають повірити, лайкнути, бо всім таке *«нравіцца»* [Роздобудько, 2014, с. 147]. Насправді, за Шевченковим *«Нема з ким сісти хліба з'їсти»* [Роздобудько, 2014, с. 144], що виразно текст як семантично близький до постмодерного письма, де персонажі грають і граються, де світ – карнавал із масок. Загалом – традиційний за формою та увагою до внутрішнього світу людини, роман новаторський за способом вияву змісту. Нове – сама героїня, з її специфічним світосприйняттям, завдяки чому вона впізнавана за стилем поведінки, за інтелектуальними висловлюваннями. Теми, обрані авторкою для оприлюднення, дозволяють читачеві співвіднести досвід героїні із власним, створює ефект упізнаваності. Сповідальний тон викладу, легка наскрізна самоіронія, оприявлений персонажем конфлікт із собою зумовлюють встановлення міжособистісного контакту, врешті, рефлексію читача та власний катарсис, що є прямою відсиланням до завдання мелодрами.

Вважаємо, що ця думка підтверджує нашу позицію щодо мелодраматичного характеру досліджуваного роману, адже для мелодрами важливими є не динамічність сюжету чи оригінальність образів, а впізнаваність героїв, близькість і зрозумілість їхніх проблем для простого читача.

Оскільки в мелодрамах сюжети закінчуються або драматично, або *«хепі ендом»*, то у своїх власних історіях Ірен Роздобудько теж показує два варіанти розв'язки: перший – мрія не здійснилася, другий – мрія здійснилася через певний час. Наприклад, героїні здавалося неможливим опуститися на дно моря з аквалангом, але вона це зробила; її мрія стати актрисою не здійснилася (вона довго ходила вулицями міста і мріяла, що її помітять і запросять на зйомки), проте її роман *«Гудзик»* екранізували; вона надсилала свої вірші відомому авторові, але відповіді так і не отримала, проте згодом вона стала однією з найвидатніших письменниць сучасної України і за її межами. На основі цих та інших життєвих історій вона підводить читача до думки, що варто нервувати, втрачати здоровий глузд і гідність через свої невиправдані сподівання, *«які, мов капелюхи, торохкотять усередині. Не дають дихати й рухатись»* [Роздобудько, 2014, с. 91]. *«...Я привчила себе досить спокійно думати, що в житті щось може і не відбутися, не виправдатися, не скластися. Ну, скажімо, я прийду в подібне місце на п'ять хвилин пізніше і виявиться, що Пані Удача, котра приходила туди саме по мене, щойно пішла! А не дочекавшись, причепилася до когось іншого. Хіба так не буває?»* [Роздобудько, 2014, с. 92].

Зазначимо, що, як і в романі Наталії Гурницької, так і в романі Ірен Роздобудько спостерігаємо урбаністичний топос, адже місцем дії стає Київ. Письменниця демонструє свою щирю любов до міста, у якому вона живе і яке любить усім серцем. Зображена любов є чистою, без зайвих подробиць та особливих зауважень: *«...Я помічаю, що свідомо відкладаю той момент, коли вперше промовила: "Це місто – моє!". Це місто Київ... Але насправді це міг бути і не Київ... А будь-яке місце, де я б відчувала себе потрібною. Просто, пишучи про те, як я приїхала до Києва з двома валізами...»* [Роздобудько, 2014, с. 117]. У цій цитаті приховано ще одну ознаку формульності чи шаблонності досліджуваного твору як зразка мелодрами – мотив підкорення великого міста вихідцем із периферії. Цей мотив

є досить популярним у світовій загалом і в українській літературі зокрема. І, як і має бути в мелодрамі, читач отримує щасливий фінал – героїні вдалося підкорити місто, приїхавши з Донеччини, утвердитися в ньому попри всі життєві перипетії. Звісно, маємо інверсійну інтертекстуальність – маргінальну постать Степана Радченка В. Підмогильного, який так само має первинно мрію – культурницьки озброїтися та повернутися до провінції (села), згодом вона змінюється – хлопець прагне у будь-який спосіб вибитися в люди та стати знаним у цьому чужому для нього світі. Героїня роману також нібито випадково потрапляє до великого міста, яке перетравлює її, намагається зробити звичайною, пересічною. Однак вона, на відміну від персонажа В. Підмогильного, зберігає свою ідентичність завдяки мелодраматичній сповідальності. Крім того, авторські інтенції спрямовані на єдність з читачем через редукування особистого на користь загального, розвінчання стереотипних уявлень чи загальноприйнятих формул, викриття суспільства та сугестивний вплив на зміну усталених понять читача, чого немає в романі «Місто». Саме це і різнить персонажів, які єдині в одному – маргінали на початку творів.

Безумовно, головна вимога до сучасної літератури – продемонструвати способи екзистенції людини в умовах власної розгубленості чи невизначеності. Тож виразною стає гуманістична орієнтація красного письменства, за якої людина є основною цінністю. При такому підході будь-які прийоми чи форми не стають для авторки самоціллю, а розглядаються в контексті діалогового спілкування, де текстова частина ненав'язливо створює максимально сприятливі умови для критичного самоспоглядання читачеві та його саморозвитку. Звідси інтертекстуальна спрямованість художнього твору. Так, «Одного разу...» Ірен Роздобудько рясніє на алюзійні елементи та ремінісценції, як-от: «...*все набридло. Від усього нудить*» [Роздобудько, 2014, с. 11]. Пряме відсилання до М. Коцюбинського «Intermezzo» та Г. Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма». Авторка навіть використовує анафору, як в сатиричній повісті, зі словом «нудьга» та його похідними «нудно», «нудить». Наскрізна фраза «одного разу» має штучно зруйнувати цю усталеність життя, що межує із апатією та спліном, приреченістю: «...*життя закінчилося*» [Роздобудько, 2014, с. 47] (декадентські мотиви). Проте відбувається зворотня дія – упевненість, що зі стереотипного життя, з липкої павутини брехні та омани, із якими пробує розібратися головна героїня, неможливо вибратися, якщо ти сама стаєш мимохіть її «співтворцем». Авторка нанизує емоційно-насичену, із зневажливим підтекстом лексикю, аби упевнити в цьому читача, що типово для постмодерного письма: «*Похмура бредеш повз ятки з ганчір'ям*» [Роздобудько, 2014, с. 27], «*Треба було шалено вчитися*» [Роздобудько, 2014, с. 85], «*безсоромна брехня*» [Роздобудько, 2014, с. 173], «*їхали-доїхали, побули-відбули*» [Роздобудько, 2014, с. 205]. Прозаїк використовує символіку «чорного квадрату» (ремінісценція К. Малевича та пряме цитування Т. Толстої): «...*Ми тупо борсаємося в мілкій, укритій зеленим слизом калюжі амбіцій*» [Роздобудько, 2014, с. 212]. Авторка прагне заховати героїню за думками, висловлюваннями, міркуваннями, художніми образами авторитетів, хоче переконати всіма можливими засобами, що то не вона винна, що до неї не дослухаються, що вона стає маріонеткою в руках злої долі, бо так судилося, так узвичаїлося, так годиться в суспільстві – бути покірливою, слухняною, плисти за течією, слідувати за модними віяннями чи віруваннями. Численні цитати та алюзії (В. Цибулько, І. Марчук, В. Шекспір, театр «Ромен», М. Заньковецька, Скарлетт із фільму «Розвіяні вітром», Б. Бабочкін із фільму «Чапаєв», О. Грін, І. Репін, Лайош Еґрі, Ліна Костенко тощо) інтелектуалізують текст, утверджують у межах постмодерної літератури. Мисткиня вустами героїні зізнається, що живе, з одного боку, в часи десакралізації, а з іншого – «*небажання почути одне одного*» [Роздобудько, 2014, с. 212], а ще гірше – страху. У кожного цей страх свій, залежно від обставин, але різнить інше – бажання його позбутися чи жити і надалі з ним. Певно, для героїні цей екзистенційний вибір здійснено, бо вона усвідомлює, що успіх, визнання приходять до тих, кому вдалося подолати страх, у кого з'явилися однодумці, відтак йому є з ким діалогувати, а значить – впливати на світ, гуманізувати його, бути собою, а не носити певну маску. Головна героїня – гармонійно розвинена, духовно багата особа, здатна здійснювати постійний саморозвиток, вона є представницею свого покоління, зітканого з протиріч та сумнівів, страхів та намагань. У результаті твір виявляється акцентованим на те, щоб допомогти читачеві усвідомити і збагатити своє «Я», знайти своє місце і визначити соціальну роль у відносинах із зовнішнім

світом. Книга має стати одним із способів економії часу, сил, засобів, що ініціює певний смисловий потенціал особистості до регулювання власних дій, до постановки мети, до бажання пізнавати інформацію різних модальностей, удосконалюватися, робити життя різноманітним, насиченим, не чекати на «одного разу». Героїня Ірен Роздобудько стає тим комунікатором, який, створивши відповідний смисловий напрямок, транслюючи власний життєвий досвід, спонукає читачів переформатування цілей та життєвих пріоритетів. Авторка ненав'язливо змінює традиційно-дидактичну царину художнього тексту у морально-етичну, соціально-психологічну площину, що засвідчує використання нею елементів з жанру класичної чи модерної мелодрами.

Короткі епізоди роману нагадують кіносценарій, що мають заголовки, де в кожній зі сцен відбувається зіткнення героїні з людьми, що типово для жанру мелодрам. Зіткнення та взаємодія натуралістичного побутування та ліричного психологізму формує правду про переживання та світовідчуття головної героїні, увиразнює її образ. Його цінність корелює із реєстрами модерних мелодрам, коли перед читачем звичайна людина в природних умовах її існування – домашнього, родинного, приватного, професійного. Героїня нівелює символічні міщанські побутові атрибути, сформовані часами радянщини: вступ до інституту, піонерські табори, родовід, закордоння, подорожі, харчі, одяг, кохання, ставлення до чоловіків, дружба тощо. На відміну від жанру мелодрами, авторка занурює читача в реальний світ, а не у вигаданий, у тексті немає антиномії емоційних жалощів та високої патетики, відтак різкого протиставлення понять «добро–зло» також не спостерігаємо. Відсутня складна заплутана інтрига. Ліричний пафос виявляється в емоційній тональності, на яку налаштовує героїня – до всього ставитися іронічно. Рясне метафоричне письмо, виразні епітети, засоби гумору та сатири – усе свідчить про уміння «плекати словеса» та про високий інтелектуальний рівень Ірен Роздобудько, чий хист проявляється чи то в тонкому почутті гумору, чи то у високій чуйності душі, чи то у власній думці на певні явища чи події.

Загалом аналіз тексту автобіографічної роману Ірен Роздобудько «Одного разу...» засвідчує, що її художній світ виразний і самобутній багатьма своїми гранями, насамперед особливою архітектонікою, тонким психологізмом, яскравою філософічністю, оригінальною метафоризацією та своєрідністю письма, яке тонко відображає проблеми сьогодення.

Отже, у досліджуваних творах представниць сучасної української літератури відтворюються та обігруються не лише елементи поетики жанру мелодрами, що активізувалися в контексті «пам'яті жанру», а й певні світоглядні мелодраматичні позиції. В умовах суспільно-політичних катаклізмів виникла потреба згадати про загальнолюдські цінності, звернутися до кожної людини, поговорити про її особисті проблеми, бажання, сподівання, мрії. У прозі письменниць можемо виокремити ключові смисли, що стали актуальними для суспільної свідомості, вони формують особливу мелодраматичну картину світу, у створенні якої проявляються основні ознаки модифікованого мелодраматичного письма: націленість на викликання сильних емоцій, гострий конфлікт, драматизація дії, щаслива кінцівка, однорідні характери персонажів, повчальність змісту, відсутність соціального тла, типовість, однозначність в моральному оцінюванні персонажів.

Виявляючи позитивні аспекти буття, адаптовані для існування пересічної людини, твори з мелодраматичним звучанням виявилися органічними для нових пошуків у літературі XXI ст. Актуалізація мелодрами та мелодраматичного письма в сучасній українській літературі зумовлена також тезою, що життя – це театр всесвітньої гри, де доля грає людиною, як маріонеткою. Власне поєднання ігрової драматичної дії, видовищність, динамічний сюжет, контрасти – це постмодерна література запозичила від канонічної мелодрами. Крім того, зовнішня легкість мелодраматичного жанру уможливила протиставлення загальнолюдських чеснот (кохання, сім'я, бажання щастя) цінностям, що наполегливо нав'язуються пропагандою масового споживання XXI ст. Використовуючи різноманітні мелодраматичні прийоми, Н. Гурницька обмежила тему твору вузьким колом сімейно-побутових проблем, щоправда, Ірен Роздобудько розширює цю тематику в аспектах особистісного самоствердження й філософствування.

Крім того, орієнтуючись на масового читача, митці в межах мелодраматичної естетики задовольняють вимогу читацької аудиторії досхочу поплакати над чужими бідами. Услід за класичною мелодрамою конфлікти у творах локальні, зворушливі, у фіналі повністю

вичерпані, закінчуються благополучно. У текстах обох творів спостерігаємо мотиви мелодраматичного дискурсу: нещасливі для персонажа чи проблемні; щасливі для персонажа чи безпроблемні. Письменниці прагнуть викликати ширі емоції, засновані на властивостях людської психіки. Відповідно простежуємо теми – щасливі для персонажа події, що викликають у нього та в читачів емоції радості, здивування, захоплення; теми, нещасливі для персонажа, провокують події, що викликають емоції страждання, жалю, співчуття, співпереживання, суму.

Аналіз дав підстави для висновку, що розвиток мелодрами на сучасному етапі зумовлений постмодерністськими тенденціями в літературному процесі, а також побутуванням «жіночого письма» як художньо-естетичного феномену, у межах якого і функціонує зазначений жанр.

Порівняльно-зіставний аналіз двох зразків мелодрами в сучасній українській літературі (роману «Мелодія кави в тональності кардамону» Наталії Гурницької і роману «Одного разу...» Ірен Роздобудько) уможливив умовивід, що зазначені ознаки мелодраматизму вразно презентовані в обох творах.

Водночас досліджувані літературні твори суттєво різняться між собою, що дає змогу розглянути їх як певні модифікації жанру мелодрами: твір Наталії Гурницької занурений в історичну й культурну атмосферу XIX ст., а провідну роль у ньому відіграє мотив нерівного кохання молоді дівчини до значно старшого, заможного чоловіка; сюжет роману розгортається довкола «любовного трикутника» і має «happy end», він позначений емоційною загостреністю й вируванням пристрастей. У романі Ірен Роздобудько провідними є автобіографічні і сповідальні мотиви, які вписано в сучасний контекст, пов'язаний із життєвими і творчими планами авторки і їх втіленням. Водночас у цьому творі порушено значний спектр проблем, пов'язаних із самореалізацією, досягненням поставленої мети, успіхом і поразкою, творчою діяльністю, швидкоплинністю людського життя тощо. Відповідно й героїня роману І. Роздобудько постає більш різноплановою, тоді як інтереси героїні роману Н. Гурницької обмежуються шлюбом і дітьми.

Отже, еволюційні зміни, яких зазнав жанр мелодрами у XXI ст., характеризуються втратою усталених мелодраматичних рис (зникає надмірна гострота сюжету, яскрава контрастність, схематизм образів персонажів, тема боротьби добра со злом); новим – постмодерним – ракурсом осмислення традиційних тематичних і стильових аспектів мелодраматичного жанру: занурення у приватне життя, теми кохання та шлюбу, сентиментальності та загостреної емоційності; посиленням психологізму в осмисленні образів персонажів; актуалізацією філософських та сповідальних мотивів. Відбувається зміщення акцентів з діалогів на внутрішні монологи, з сюжетних перипетій – на образи персонажів (відбувається увиразнення образів персонажів, зокрема жінки-бунтарки, що функціонують в межах «формульних» сюжетів і ситуацій). Мелодраматичний жанр набуває яскраво виражених рис постмодерної естетики. Традиційний для мелодрами тип героїні-сироти трансформується на тип «абсурдної героїні-бунтарки», властивий постмодерній естетичній парадигмі, фінал «happy end» поступається місцем традиційній для постмодернізму варіативності розв'язки. Канонічна жанрова структура мелодрами руйнується внаслідок проникнення в неї елементів постмодерністської поетики – еkleктики жанрів (синтез мелодрами з побутовою та психологічною драмою), інтертекстуальних зв'язків, інтермедіальності (рис «музичності» та «кінематографічності» стилю), іронії та гри з читачем.

Список використаної літератури

- Агеєва, В. (2008). *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму*. Київ: Факт.
- Бахтин, М.М. (1975). *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература.
- Башкирова, О. (2020). Художня репрезентація жіночості в сучасній українській романістиці. *Слово і час*, 6 (714), 72-86. DOI: <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.06.72-86>
- Герасименко, Н. (2010). *Популярна література кінця XX – початку XXI століття*. Тернопіль: Джура.

- Горболіс, Л. (2011). «Ранковий прибиральник» Ірен Роздобудько – роман про повернення в Україну. *Слово і час*, 1, 52-58.
- Гром'як, Р., Ковалів, Ю., Теремко, В. (1997). *Літературознавчий словник-довідник*. Київ: ВЦ «Академія».
- Гундорова, Т. (2013). *Транзитна культура: Симптоми постколоніальної травми*. Київ: Грані-Т.
- Гурницька, Н. (2014). *Мелодія кави в тональності кардамону*. Київ: Книжковий клуб.
- Добросклонська, Т.Г. (2008). Медіалінгвістика: системний підхід до вивчення мови ЗМІ (сучасне англійське медіамовлення). Відновлено з <http://www.ffl.msu.ru/research/publications/dobrosklonskaya/dobrosklonskaya-medialingvistika.pdf>
- Жукова, К.В. (2007). *Поетика української мелодрами кінця XIX – початку XX століття (за творами Л. Яновської, І. Тогобочного)* (Дис. канд. філол. наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ.
- Завідняк, Б. (2015). Про роман Наталії Гурницької «Мелодія кави у тональності кардамону». *Золота пектораль*. Відновлено з <http://zolotapektoral.te.ua/bohdan-zavidnyak-pro-roman-nataliji-hurnytskoji-melodiya-kavy-u-tonalnosti-karmadonu>
- Качак, Т.Б. (2009). *Художні особливості жіночої прози 80-90-х років XX ст.* Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Ковалів, Ю. (2007). *Літературознавча енциклопедія* (т. 2, с. 24). Київ: ВЦ «Академія».
- Кривопишина А. (2012). Жанр сучасної мелодрами: генеза, ознаки, типологія. *Дивослово*, 8, 52-55.
- Кропивко, І. В. (2012). Художньо-архітектонічні особливості повісті І. Роздобудько «Все, що я хотіла сьогодні...». *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*, 3 (238), 162-171.
- Крутоус, В.П. (1981). Про «мелодраматичне». *Питання філософії*, 5, 125-136.
- Мірошниченко, Л.В. (2018). Специфіка характеротворення в романі Н. Гурницької «Мелодія кави у тональності кардамону». *Таїни художнього тексту*, 22, 165-172.
- Плохотнюк, Т.Г. (1990). *Русская советская мелодрама 20-х годов: поэтика и типология* (Автореф. дисс. канд. філол. наук). Томський державний університет. Томск.
- Роздобудько, І. (2014). *Одного разу...* Харків: Клуб сімейного дозвілля.
- Сурков, А. (1967). *Краткая литературная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия.
- Франко, І. (1986). Що таке поступ? О.О. Білявська (Ред.), І. Франко. *Зібрання творів* (Т. 45, с. 300-346). Київ: Наукова думка.
- Філоненко, С. (2011). *Масова література в Україні: дискурс/гендер/жанр*. Донецьк: ЛАНДОН-XXI.
- Харчук, Р.Б. (2008). *Сучасна українська проза: постмодерний період*. Київ: ВЦ «Академія».
- Шитик, Л., Акімова, А. (2020). Способи передавання внутрішнього мовлення персонажів: психолінгвістична проекція. *Psycholinguistics*, 27 (2), 361-384. DOI: <https://doi.org/10.31470/2309-1797-2020-27-2-361-384>
- Юган, Н. (2018). Мелодраматичні засоби та прийоми у п'єсах сучасних українських драматургів. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки*, 2 (16), 262-272. DOI: <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2018-2-16-23>
- Ярема, Г. (2022). Інтерв'ю з Наталією Гурницькою. *Високий замок*. Відновлено з <https://wz.lviv.ua/interview/469485-ya-zakokhana-u-khikh-stolittia-zvidsy-moi-sukni-kapeliushky-i-romantychnyi-nastrii>
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Cawelti, J.G. (1976). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Hayward, S. (2006). Melodrama and Women's Films. R. Barden (Ed.), *Cinema Studies: The Key Concepts* (pp. 213-226). London: Routledge.
- Jinisti, P. (1910). *Le melodrame*. Paris: Louis-Michaud.

**DEFORMATION OF THE MELODRAMA GENRE IN UKRAINIAN POSTMODERN LITERATURE:
IREN ROZDOBUDKO AND NATALIA HURNYTSKA**

Olha O. Lilik, T.H. Shevchenko National University "Chernihiv Colehium" (Ukraine)

e-mail: Lilik8383@ukr.net

Olena V. Sazonova, T.H. Shevchenko National University "Chernihiv Colehium" (Ukraine)

e-mail: olena-olena.09@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-4

Key words: *melodrama, postmodernism, genre deformation, formulaic plot, character image, intertextuality.*

In the conditions of postmodernism, the content and formative components of the melodrama genre (issues, portrayal, narration, plot structure, system of characters, type of protagonist) undergo certain transformations. Today, there is a lack of literary studies devoted to the specifics of the expression of postmodern melodramatism in the works of contemporary writers, namely representatives of "women's literature" by N. Hurnytska and I. Rozdobudko. Accordingly, there is a need to understand the deformational genre shifts that took place in melodrama under the influence of postmodernist aesthetics. Thus, the relevance of the chosen topic is motivated by the need to analyze the signs of melodramatism in Ukrainian prose and the need to reveal the problem-thematic and genre-stylistic features of melodrama in the context of Ukrainian postmodern literature.

The purpose of the work is to study the processes of deformation of the melodrama genre in Ukrainian postmodern literature (based on the works of Irene Rozdobudko and Natalia Hurnytska). Achieving the set goal involves solving a number of tasks, such as: determining the artistic specificity of the melodrama genre; understanding the melodramatic specificity of the works of Irene Rozdobudko (the novel "Once Upon a Time...") and Natalia Hurnytska (the novel "The Melody of Coffee in the Tonality of Cardamom") in the context of postmodern aesthetics; elucidation of the peculiarities of representation in both works of typically melodramatic genre features and specifically authorial ones. To achieve the goal, historical-literary, cultural-historical, comparative, hermeneutic, biographical research methods are involved.

The development of melodrama at the current stage is determined by postmodern trends in the literary process, as well as the existence of "women's writing" as an artistic and aesthetic phenomenon, within which the specified genre functions. A comparative analysis of two examples of melodrama in modern Ukrainian literature (the novel "The Melody of Coffee in the Tonality of Cardamom" by Natalia Hurnytska and the novel "Once Upon a Time..." by Irene Rozdobudko) made it possible to conclude that the indicated signs of melodramatism are clearly presented in both works.

At the same time, the studied literary works are significantly different from each other, which makes it possible to consider them as certain modifications of the melodrama genre: Natalia Hurnytska's work is immersed in the historical and cultural atmosphere of the 19th century, and the leading role in it is played by the motive of unequal love of a young girl for a much older, wealthy man; the plot of the novel unfolds around a "love triangle" and has a "happy end", it is marked by emotional aggravation and the outburst of passions. In the novel by Irene Rozdobudko, autobiographical and confessional motifs are leading, which are written into the modern context related to the life and creative plans of the author and their implementation. At the same time, this work raises a significant range of problems related to self-realization, achieving a set goal, success and failure, creative activity, the transience of human life, etc. Accordingly, the heroine of the novel by Irene Rozdobudko appears more diverse, while the interests of the heroine of the novel by N. Hurnytska are limited to marriage and children.

Therefore, the evolutionary changes experienced by the genre of melodrama in the 21st century are characterized by the loss of established melodramatic features (excessive sharpness of the plot, bright contrast, schematic character images, the theme of the struggle between good and evil disappear); a new – postmodern – angle of understanding the traditional thematic and stylistic aspects of the melodramatic genre: immersion in private life, themes of love and marriage, sentimentality and heightened emotionality; strengthening of psychologism in understanding the images of the characters; actualization of philosophical and confessional motives. There is a shift in emphasis from dialogues to internal monologues, from plot vicissitudes to character images (there is an emphasis on character images, in particular, female rebels functioning within "formulaic" plots and situations). The melodramatic genre acquires pronounced features of postmodern aesthetics. The type of orphan heroine traditional for melodrama is transformed into the type of "absurd heroine-rebel woman" characteristic of the postmodern aesthetic paradigm, the final "happy end" gives way to the variability of the denouement traditional for postmodernism. The canonical genre structure of melodrama is destroyed as a result of the infiltration of elements of postmodern poetics – genre eclecticism (synthesis of melodrama with everyday and psychological drama), intertextual connections, intermediality (features of "musicality" and "cinematography" of the style), irony and playing with the reader.

References

- Aheieva, V. (2008). *Zhinochyy prostir: Feministychnyj dyskurs ukrains'koho modernizmu* [Women's Space: Feminist Discourse of Ukrainian Modernism]. Kyiv, Fakt Publ., 234 p.
- Bakhtin, M.M. (1975). *Voprosy literatury i jestetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Art Literature Publ., 504 p.
- Bashkyrova, O. *Khudozhnia reprezentatsiia zhinochosti v suchasniy ukrains'kij romanistytsi* [Artistic representation of femininity in modern Ukrainian novels]. *Slovo i chas [Word and Time]*, 2020, vol. 6, issue 714, pp. 72-86. DOI: <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.06.72-86>
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, Yale University Press, 224 p.
- Cawelti, J.G. (1976). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago & London, The University of Chicago Press, 188 p.
- Dobrosklonska, T.H. (2008). *Medialinhvistika: systemnyi podkhod k yzucheniyu iazyka SMY (suvremennaiia anghlyiskaia mediarech)* [Media linguistics: a systematic approach to the study of the language of the media (modern English media speech)]. Available at: <http://www.ffl.msu.ru/research/publications/dobrosklonskaya/dobrosklonskaya-medialingvistika.pdf> (Accessed 01 November 2023).
- Filonenko, S. (2011). *Masova literatura v Ukraini: dyskurs/ gender/ zhanr* [Mass Literature in Ukraine: Discourse/Gender/Genre]. Donetsk, LANDON-XXI, 242 p.
- Franko, I. (1986). *Scho take postup?* [What is progress?]. Franko, I. *Zibrannia tvoriv: u 50 t.* [Collection of Works: in 50 vols]. Kyiv, Naukova dumka Publ., vol. 45, pp. 300-346.
- Hayward, S. (2006). *Melodrama and Women's Films*. In R. Barden (ed.). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London, Routledge, pp. 213-226.
- Herasymenko, N. (2010). *Populiarna literatura kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Popular Literature of the Late 20th and Early 21st Centuries]. Ternopil, Dzhura Publ., 264 p.
- Horbolis, L. (2011). *"Rankovyy prybyral'nyk" Iren Rozdobudko – roman pro povnennia v Ukrainu* ["The Morning Cleaner" by Iren Rozdobudko is a Novel about Returning to Ukraine]. *Slovo i Chas [Word and Time]*, vol. 1, pp. 52-58.
- Hromiak, R., Kovaliv, Yu., Teremko, V. (1997). *Literaturoznavchyy slovnyk-dovidnyk* [Literary Dictionary-Handbook]. Kyiv, VC "Akademiia" Publ., 752 p.
- Hundorova, T. (2013). *Tranzhytna kul'tura: Symptomy postkolonial'noi travmy* [Transit Culture: Symptoms of Postcolonial Trauma]. Kyiv, Hrani-T Publ., 244 p.
- Hurnytska, N. (2014). *Melodiia kavy v tonal'nosti kardamonu* [The Melody of Coffee in the Tonality of Cardamom]. Kyiv, Knyzhkovyj klub Publ., 224 p.
- Jinisti, P. (1910). *Le melodrame* [The Melodrama]. Paris, Louis-Michaud, 148 p.
- Kachak, T.B. (2009). *Khudozhni osoblyvosti zhinochoi prozy 80-90-kh rokiv XX st.* [Artistic Features of Women's Prose of the 80s and 90s of the 20th century]. Ternopil, Navchalna knyha – Bohdan Publ., 228 p.
- Kharchuk, R.B. (2008). *Suchasna ukrains'ka proza: postmodernyj period* [Modern Ukrainian Prose: the Postmodern Period]. Kyiv, VC "Akademiia" Publ., 184 p.
- Kovaliv, Yu. (2007). *Literaturoznavcha entsyklopediia: u 2 t.* [Literary Encyclopedia: in 2 vols.] Kyiv, VC "Akademiia" Publ., vol. 2, 625 p.
- Kropyvko, I.V. (2012). *Khudozhnio-arkhitektonichni osoblyvosti povisti I. Rozdobudko «Vse, scho ia khotila s'ohodni...»* [Artistic and Architectural Features of I. Rozdobudko's Story "Everything I Wanted Today..."]. *Visnyk Luhanskoho natsionalnogo universytetu imeni Tarasa Shevchenka* [Bulletin of Taras Shevchenko Luhansk National University], vol. 3, issue 238, pp. 162-171.
- Krutous, V.P. (1981). *O «melodramaticheskoy»* [About the Melodramatic]. *Voprosy filosofii* [Philosophy Issues], vol. 5, pp. 125-136.
- Kryvopyshyna, A. (2012). *Zhanr suchasnoi melodramy: heneza, oznaky, typolohiia* [Genre of Modern Melodrama: Genesis, Features, Typology]. *Dyvoslovo* [The Miraculous], vol. 8, pp. 52-55.
- Miroshnichenko, L.V. (2018). *Spetsyfika kharakterotvorennia v romani N. Hurnytskoi «Melodiia kavy u tonalnosti kardamonu»* [The Specifics of Character Development in N. Hurnytska's novel "The Melody of Coffee in the Tonality of Cardamom"]. *Tainy khudozhnogo tekstu* [Secrets of the Artistic Text], vol. 22, pp. 165-172.
- Plohotnjuk, T.G. (1990). *Russkaja sovetskaja melodrama 1920-h godov: poetika i tipologija*. Avtoref. diss. kand. filol. nauk [Russian Soviet Melodrama of the 1920s: Poetics and Typology. Extended abstract of PhD philol. sci. diss.]. Tomsk, 234 p.

Rozdobudko, I. (2014). *Odnoho razu...* [Once Upon a Time...]. Kharkiv, Klub simejnogo dozvillia Publ., 224 p.

Shytyk, L., Akimova, A. (2020). *Sposoby peredavannia vnutrishn'oho movlennia personazhiv: psyholinhvistychna proektsiia* [Ways of Transmitting Characters' Inner Speech: Psycholinguistic Projection]. *Psycholinguistics* [Psycholinguistics], vol. 27, issue 2, pp. 361-384. DOI: <https://doi.org/10.31470/2309-1797-2020-27-2-361-384>

Surkov, A. (1967). *Kratkaja literaturnaja jenciklopedija* [A Short Literary Encyclopedia]. Moscow, Sovetskaya enciklopediya Publ., 664 p.

Yarema, H. (2022). *Interv`yu z Nataliiey Hurnitskoy* [Interview with Nataliia Hurnitska]. *Vysokii zamok* [The High Castle]. Available at: <https://wz.lviv.ua/interview/469485-ya-zakokhana-u-khikh-stolittia-zvidsy-moi-sukni-kapeliushky-i-romantychnyi-nastrii>. (Accessed 28 February 2023).

Yuhan, N. (2018). *Melodramatychni zasoby ta pryjomy u p'iesakh suchasnykh ukrains'kykh dramaturhiv* [Melodramatic Means and Techniques in the Plays of Modern Ukrainian Playwrights]. *Visnyk Universytetu imeni Alfreda Nobelya. Serii: Filolohichni nauky* [Alfred Nobel University Journal of Philology], vol. 2, issue 16, pp. 262-272. DOI: <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2018-2-16-23>

Zavidniak, B. (2015). *Pro roman Natalii Hurnytskoi «Melodiia kavy u tonalnosti kardamonu»* [About Natalia Hurnytska's novel "The Melody of Coffee in the Tonality of Cardamom"]. *Zolota Pektoral* [Golden Pectoral]. Available at: <http://zolutapektoral.te.ua/bohdan-zavidnyak-pro-roman-nataliji-hurnytskoji-melodiya-kavy-u-tonalnosti-kardamonu> (Accessed 01 November 2023).

Zhukova, K.V. (2007). *Poetyka ukrainskoi melodramy kintsia XIX – pochatku XX stolittia (za tvoramy L. Yanovskoi, I. Tohobochno)*. Diss. kand. filol. nauk [Poetics of Ukrainian melodrama of the late 19th – early 20th century (based on the works of L. Yanovska, I. Togobochny)]. PhD philol. sci. diss.]. Kyiv, 212 p.

Одержано 29.10.2022.

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.111(71)

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-5

VASYLYNA KHOMA
MA in Philology, PhD Candidate,
Department of World Literature,
Ivan Franko National University of Lviv

IDENTITY FORMATION OF THE CHILD MIGRANT IN MICHAEL ONDAATJE'S AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL "THE CAT'S TABLE"

Стаття присвячена аналізу формування ідентичності дитини-мігранта в автобіографічному романі «Кішкин стіл» канадського письменника шрі-ланкійського походження Майкла Ондатже. Період дитинства та юності, один із найважливіших етапів у житті людини, постає в творі як вирішальна стадія переходу до дорослості, а потреба юнацького самовизначення актуалізує проблематику дослідження з погляду формування особистості та інтеграції в чужий дорослий світ. Відтак метою даної розвідки є відтворення та реконструкція художньої картини ідентичності персонажа-мігранта, який подорожує зі Сходу на Захід, а також оцінка впливу місця перебування та оточення, зовнішніх факторів та обставин, що складають досвід еміграції дитини на шляху до становлення власного «я». Для досягнення зазначеної мети використано низку методів: уважне читання (close-reading), студії ідентичності (identity studies), принципи постколоніальної критики, біографічного і автобіографічного підходів у поєднанні з наратологічним аналізом.

У статті досліджено перехідний етап набуття ідентичності дитиною-мігрантом: центральний персонаж твору, підліток, знаходиться в подорожі зі Шрі-Ланки, колонізованої країни, до Об'єднаного Королівства Великої Британії та Північної Ірландії, найбільшої в ХХ ст. колоніальної держави світу. Стверджується, що письменник вибудовує проєкцію у власне дитинство з погляду дорослого і намагається передати власний досвід підліткової кризи ідентичності. Морська подорож і події на кораблі Оронсей, відтворені у романі, базуються на реальних спогадах автора, який здійснює внутрішню подорож у минуле, намагаючись реконструювати дитячі спогади, враження та переживання. Наголошується, що поняття «криза ідентичності», яка, за Е. Еріксоном, є не катастрофою, а ключовим моментом розвитку, увиразнює складності соціальної самототожності та емоційно-особистісного розвитку персонажа перехідного віку.

Підсумовується, що досвід міграції в період становлення особистісної ідентичності підлітка, який об'єднує автора твору та його персонажів, по-перше, є вирішальним для стратегії адаптації людини до переселення і, по-друге, виступає важливим мотивом постколоніальної літератури, присвяченої долі мігрантів.

Ключові слова: М. Ондатже, «Кішкин стіл», ідентичність підлітка, криза ідентичності, постколоніальний наратив, міграція, автобіографізм.

For citation: Khoma, V.I. (2023). Identity Formation of the Child Migrant in Michael Ondaatje's Autobiographical Novel "The Cat's Table". *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 65-75, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-5

Introduction

In contemporary postcolonial literature, a significant focus revolves around the harrowing experiences of immigration and the subsequent transformation of human identity. Canadian literature, in particular, showcases this theme through the works of renowned novelist Michael Ondaatje, who received the Booker Prize for his novel "The English Patient" in 1992.

© V. Khoma, 2023

Ondaatje's literature, including the novels *"Running in the Family"* (1982), *"Anil's Ghost"* (2000), and *"The Cat's Table"* (2011), exhibits autobiographical elements that delve into the intricate process of psychological adaptation faced by migrants in their new realities. These works also shed light on the complexities of developing a hybrid identity and the trauma associated with leaving one's homeland behind.

The process of immigration often leads to culture shock, a common experience where individuals find themselves in a foreign environment. This shock stems from the conflict between familiar cultural norms and the new ones encountered, resulting in psychological trauma, nostalgia, memories, and reflections. It can cause disturbances in one's sense of identity, feelings of emptiness, emotional detachment, and disillusionment with the new cultural space. Homi Bhabha, in his influential work *"The Location of Culture"* (1994), proposes the concept of the *"Third Space"*, suggesting that individuals are reborn in this space when they experience culture shock [Bhabha, 1994, p. 86]. The scholar believes that "Identity always presupposes a sense of location and a relationship with others and the representation of identity most often occurs precisely at the point when there has been a displacement" [Bhabha, 1994, p. 185]. As a postcolonial critic, Bhabha highlights "the experience of displacement, relocation makes the process of cultural translation a complex form of signification" [Bhabha, 1994, p. 172]. In the case of Michael Ondaatje, a Sri Lankan-born writer who migrated to Canada at the age of eighteen after receiving education in England, his own experiences in postcolonial spaces and his understanding of the process of cultural adaptation heavily influenced the formation of his identity. In his novel *"The Cat's Table"*, Ondaatje recalls a memorable sea voyage from his teenage years, which serves as a significant episode in his life. Through recollection and reflection on this voyage, Ondaatje recreates his present identity, connecting his past experiences with his present sense of self.

Literature review

Anthropologist Van Gennep emphasized the significance of transitions in societies, particularly he developed the concept of "rites of passage" that mark a person's moment of transitioning from one status to another. Rites of passage often encompass ceremonies that surround significant events, including international emigration during childhood. A rite of passage is a ritual that signifies the transition from a "childhood" phase to inclusion in a social group: "...As individuals pass through different stages of life, they experience rites of passage... These consist of three stages – separation from the old role, a liminal period between roles, and then the assumption of the new role – has" [Gennep, 1960, p. 7]. The emigration of a child can be seen as a rite of passage, shared by individuals who have experienced international mobility during their childhood. It symbolizes a change in status and has a lasting impact on their future life and the formation of their personality. In the case of Michael Ondaatje, the movement from Sri Lanka to England had a profound influence on his life. Therefore, it is no coincidence that in Ondaatje's novel *"The Cat's Table"*, the pivotal moment in the life of the main character, Michael, mirrors the author's own experience. The journey by ship from Colombo to England serves as a marker of this transition, highlighting the transformation of social status and the shaping of identity.

When examining personal identity from psychological, psychoanalytic, social, and societal perspectives, the works of psychologist Erik Erikson offer valuable insights. Erikson, an American-German psychologist, focused on studying human development during adolescence and youth. The scholar delves into the concept of the adolescent identity crisis in his influential book *"Identity: Youth and Crisis"*. In this work, Erikson analyzes various aspects of the identity crisis experienced during youth, highlighting that this period is particularly prone to intense identity crises.

According to Erikson, significant life changes can expedite and intensify the onset of the crisis. Drawing from his own experience as an immigrant, he suggests that the formation of identity often occurs during such crisis periods. Adolescence, characterized by the state of crisis, involves the search for opportunities for independent decision-making. Immigrant children, who are uprooted from their original residences without choice, undergo particularly turbulent periods in their lives.

Erikson is credited with coining the term "identity crisis" and conducting studies on World War II veterans who experienced severe emotional trauma. During his research, he also focused

on observing teenagers and young people, noting similar psychological symptoms such as anxiety, trauma, emotional conflict, and issues of identity. From his observations, Erikson concluded that the identity crisis is a normal part of youth development. He proposed that individuals experience various psychological crises throughout their lives, and it is natural for personal growth to occur through conflicts, both internal and external, which a healthy personality can withstand. Therefore, for E. Erikson identity crisis – is not an “impending catastrophe”, but “a necessary turning point, a crucial moment, when development must move one way or another, marshaling resources of growth, recovery, and further differentiation” [Erikson, 1968, p. 16].

The third chapter of Erik Erikson’s book *“Identity: Youth and Crisis”* titled *“The life cycle: Epigenesis of identity”* holds significance concerning the portrayal of identity formation in Michael Ondaatje’s novel *“The Cat’s Table”*. In this chapter, Erikson presents and examines the stages of the personality crisis, particularly the crisis experienced during youth, which is crucial for understanding the formation of identity. Erikson borrows the concept of epigenesis from biology and applies it to the realm of human psychology, specifically focusing on individual identity and the identity crisis. Epigenesis refers to the process of development in an organism, and Erikson extends this principle to explain the formation of identity in human beings. He utilizes an epigenetic diagram and describes the progression of identity development through eight stages, similar to what he had previously outlined in his book *“Childhood and Society”* published in 1950 [Erikson, 1963, p. 269].

By drawing upon the stages of the personality crisis and the concept of epigenesis, Erikson provides a framework for understanding the complex process of identity formation. This framework can be employed to analyze and interpret the journey of identity formation depicted in Michael Ondaatje’s novel *“The Cat’s Table”*.

According to Erik Erikson’s concept of psychosocial development, each stage in a person’s life involves a choice between two alternative approaches to addressing age-related and situational challenges. Erikson proposed that the ego qualities associated with each stage of development can only develop and mature through experiences within social institutions and interactions with various groups of people. The formation and validation of an individual’s identity are shaped through interactions with the surrounding environment, particularly peers. Erikson’s perspective expands upon psychoanalytic theory by considering the development of a child or adolescent within the broader context of social relations and influences. Erikson then develops his definition of personality as follows: “Personality, therefore, can be said to develop according to steps predetermined in the human organism’s readiness to be driven toward, to be aware of, and to interact with a widening radius of significant individuals and institutions” [Erikson, 1968, p. 93], meaning that personality develops through inclusion in various social communities (nation, social class, professional group, etc.) and experiencing one’s connection with them.

Indeed, exploring the formation of the identity of a migrant child in Michael Ondaatje’s novel can be further elucidated by examining the field of travel literature through a scientific lens. In recent decades, travel literature has garnered significant attention and generated extensive discussions, unveiling new contexts and perspectives, particularly concerning journeys from colonial to post-colonial spaces [Carey, 2017, pp. 131–137]. Examining the autobiographical elements within travel literature offers a valid and justified approach to investigating an author’s quest to understand their own identity and cultural belonging. Scholars like Edward Said and Tsvetan Todorov have made significant contributions in this field, shedding light on the formation of identity through the exploration of cultural movements within autobiographical works. Authors often turn to autobiography as a means of expressing their experiences in colonial or post-colonial contexts, providing insights into their search for self and the development of a hybrid identity in new cultural spaces. By analyzing these autobiographical accounts, researchers gain valuable insights into the complexities of identity formation, including the challenges of cultural assimilation, the negotiation of multiple identities, and the impact of displacement.

Approaching travel literature from an autobiographical perspective allows for a deeper understanding of the intimate connection between personal narratives and broader sociocultural contexts. This approach enables researchers to explore the intricate dynamics involved in the formation of identity, particularly in the context of colonial and post-colonial encounters. Autobiographical lenses offer writers a platform to reflect on their journeys, investigate their iden-

tities, and navigate the transformative experiences that arise when traversing between cultural spaces. According to the American scholar Benaouda Lebdaï, on the one hand, “postcolonial writings participate in the very rehabilitation of the autobiographical texts as literary”, and on the other hand, “autobiography ponders broader social and psychological issues in postcoloniality” [Lebdaï, 2015, pp. 1–2], as postcolonial writers express themselves, outline cultural contexts and the formation of a hybrid human identity.

Margaret Atwood’s ideas serve as a significant point of reference for comprehending the novel *“The Cat’s Table”*. In her literary analysis *“Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature”*, Atwood explores the central questions of “Who am I?” and the importance of one’s place of residence, asking “Where is Here?” These inquiries are crucial for the characters’ self-awareness in the novel [Atwood, 2004]. Atwood asserts that belonging to a specific territory or place is essential for an individual’s sense of identity. This theme resonates in M. Ondaatje’s novel and holds broader significance in Canadian literature as a whole.

Methodology

The object of this study is the fictional work *“The Cat’s Table”* (2011) by M. Ondaatje, which vividly depicts the adolescent experience of the author’s immigration journey. The main objective of this research is to thoroughly explore the artistic portrayal of the complex and multifaceted identity of the migrant protagonist as he travels between the East and the West. This investigation entails three main approaches: firstly, analyzing the work’s unique style, thematic depth, and genre characteristics; secondly, examining the fusion of autobiographical elements and motifs from postcolonial travel literature, which are integral to contemporary understandings of identity; and thirdly, unravelling the processual nature of the identity formation of both the author-narrator-migrant and the fictional adolescent-migrant, who find themselves suspended between two worlds in the conceptual framework of H. Bhabha’s the *“Third Space”*. To accomplish these research objectives, various methods are employed, including close reading, biographical and autobiographical analysis, identity studies, and narrative studies.

Results

The motif of travel in fiction encompasses a range of genres, from travel notes to travelogues, each with varying degrees of artistic and documentary elements. Tsvetan Todorov asserts the inseparability of journey and narrative, stating that “Journey and narrative imply one another” [Todorov, 1996, p. 287]. He emphasizes the significance of travel in world literature, where literary works often revolve around the theme of travel, influencing the plot, structure, and character development. Travel serves as a means to explore and encounter different cultures and people, leading to the discovery of “otherness”. Simultaneously, it becomes a search for a deeper understanding of one’s own identity while journeying alongside the “Other”. Consequently, it is common for writers to draw upon their own travel experiences, using them as a vehicle for artistic self-discovery. This process, in turn, captures the essence of the human “I” within a particular cultural context.

M. Ondaatje’s novel *“The Cat’s Table”* is based on his autobiographical recollection of a journey from Sri Lanka to Great Britain. The story revolves around the author’s personal experience of a three-week voyage by ship from Ceylon (now Sri Lanka) to England in 1954 when he was eleven years old. Ondaatje emphasizes that despite the resemblance to a memoir or autobiography “All the characters in the story and all the adventures in fact are fictional” [Brown, 2011]. However, the novel accurately captures the temporal and spatial dimensions of the author’s actual journey. The protagonist, an 11-year-old Tamil boy named Michael, shares similarities with the author himself, reflecting elements of Ondaatje’s own identity. The narrator, also named Michael, originates from Sri Lanka, attends Dulwich College, and becomes a writer – paralleling Ondaatje’s life trajectory, including his residence in Canada. According to F. Lejeune, who established the main principles of his theory of the “autobiographical pact”, *“The Cat’s Table”* qualifies as an autobiographical novel due to the correspondence of “The identity of name between author and narrator” and “narrator and protagonist”, as well as the use of “retrospective prose narrative” [Lejeune, 1975, pp. 15–16].

The novel *“The Cat’s Table”*, consisting of 29 chapters, begins with the chapter titled “Departure”. In this chapter, the central character, knowing nothing about the world, boards his

first and only ship from the shores of Ceylon (now Sri Lanka). The novel concludes with the chapter titled "Arrival", as the ship docks in Tilbury, England, where "*Farther upriver, deeper inland from this eastern cut of the Thames, were Greenwich, Richmond, and Henley*" [Ondaatje, 2011, p. 209].

Thus, the events of the novel unfold on the *Oronsay*, which becomes a unique school of life for the adolescent migrant. The young protagonist-narrator recounts his first sea voyage and the adventures aboard the *Oronsay*, where he finds himself alongside two other boys, Cassius and Ramadhin. This is a story that explores the transition into adulthood, unfolding aboard a ship, and most importantly, at the "cat's table", the least privileged place [Ondaatje, 2011, p. 14].

The corresponding title of the novel "*The Cat's Table*" is extremely significant as it emphasizes the status of child migrants and underscores their insignificance in society. However, M. Ondaatje draws attention to the positive aspect of such invisibility, and that is freedom. "It's, you know, if you are at some big banquet and you are by the kitchens or something like that, you are sitting at the cat's table. And it's the insignificance. I think there's a lot of freedom in being unofficial. There is a lot of freedom in being not on stage all the time, so you can be a heckler, you can be kind of – and for a boy of 11 years old that is at this table, he's almost completely invisible, so he can go to places that others can't go to", says the writer [Brown, 2011].

Equally important is the epigraph to M. Ondaatje's novel: "And this is how I see the East... I see it always from a small boat – not a light, not a stir, not a sound. We conversed in low whispers, as if afraid to wake up the land... It is all in that moment when I opened my young eyes on it. I came upon it from a tussle with the sea" [Ondaatje, 2011, p. 9]. This epigraph is borrowed from the autobiographical work of short fiction "*Youth*" by Joseph Conrad, which reveals a pivotal moment in the formation of one's identity, during the transition from childhood to youth. In "*Youth*", the narrator Marlow says that some voyages "seem ordered for the illustration of life", serving as "a symbol for existence" [Conrad, 1959, p. 3]. Similarly, Michael's sea voyage initially appears to both the character and the reader as a kind of interlude. However, the novel's author shows that the journey is constantly reborn in the memory of his protagonist and thus becomes, like in Marlow's case, "a symbol for existence". M. Ondaatje confirms that he projects his own work of memory onto his character: "*The three weeks of the sea journey, as I originally remembered it, were placid. It is only now, years later, having been prompted by my children to describe the voyage, that it becomes an adventure, when seen through their eyes, even something significant in a life. A rite of passage*" [Ondaatje, 2011, p. 47].

The theme of exploring youth and childhood is not uncommon in world literature, and the writer notes that "If Tolstoy, Conrad, and J.M. Coetzee had not preempted me, I would have called my novel *Youth*" [McCrum, 2011]. In the context of the previously mentioned convergence of author and protagonist in autobiographical prose, the concept of "youth" takes on special significance in understanding the work. It is evident that childhood memories are traumatic for the writer. From the autobiographical memoir novel "*Running in the Family*", which tells the story of the author's search for his roots, we know about Michael Ondaatje's family, the complex relationship with his father, and the protagonist's acute experience of his absence during his adolescence. It is through the lens of this traumatic memory of childhood that he returns to his early years and transforms his traumatic memory into an artistic narrative in order to retrospectively review the events of life, analyze the actions of adults, and compensate for their absence in his own life. Notably, in the novel "*The Cat's Table*", the adult Michael even appears on a BBC program with the same title, "*Youth*", and at the end of the work he summarizes: "Over the years, confusing fragments, lost corners of stories, have a clearer meaning when seen in a new light, a different place" [Ondaatje, 2011, p. 201].

Therefore, it can be argued that the central intention of the author in the novel is the reconstruction of the identity of the migrant teenager, taking into account his own memories. To achieve this goal, the author employs a complex narrative system, with the first-person narration of the protagonist-narrator at its core. The events on the ship are presented to the reader in "real" time through the storytelling of the young boy named Michael, also known as Mynah. Another significant dimension is the perspective of the adult Michael, who evaluates the events of the past, his state, and his behaviour as a teenager from a temporal distance. Thus, there is a splitting of the narrative "I" of the character: Michael, the adolescent on the ship *Oronsay*, who

tells the story of his own transformation with a certain degree of emotionality, and Michael, the adult whose detachment through temporal distance gives him the function of reception and interpretation. According to the narrator typology proposed by L. Matsevko-Bekerska, the narrative mode of the novel can be described as a combination of a character narrative of the second and first level – a homodiegetic narrator in an intradiegetic situation and a character narrative in an extra-diegetic situation [Matsevko-Bekerska, 2011].

Thus, the narrative is non-linear and combines immediate storytelling of events with the memory of them, creating a retrospective plan. In the first chapter, "Departure", Mynah recounts how he learned about his journey: "*It was explained to me that after I'd crossed the Indian Ocean and the Arabian Sea and the Red Sea, and gone through the Suez Canal into the Mediterranean, I would arrive one morning on a small pier in England and my mother would meet me there. It was not the magic or the scale of the journey that was of concern to me, but that detail of how my mother could know when exactly I would arrive in that other country*" [Ondaatje, 2011, p. 13]. The voice of the adult Michael appears almost immediately at the beginning: "I try to imagine who the boy on the ship was. Perhaps a sense of self is not even there in his nervous stillness in the narrow bunk..." [Ondaatje, 2011, p. 11]. Thus, in this chapter, as defined by A. van Genneep, the "rite of passage" begins, and its interpretation concludes in the final chapter, "Arrival", where the adult Michael once again attempts to imagine his teenage self at the end of the journey: "*It is only now I try to imagine that morning in Tilbury from my mother's perspective, searching for the son she had left in Colombo four or five years earlier, trying to imagine what he looked like...*" [Ondaatje, 2011, p. 210].

According to E. Erikson, the formation of identity occurs through inclusion in a social group, and in the novel, Michael's process of socialization takes place immediately when he takes a seat at "the cat's table" on the ship. Among the characters surrounding the protagonist are children and adults. This is also a condition for the "rite of passage", as the teenager's identity is formed through interactions with peers and adults. Along with Michael, two boys, Cassius and Ramadhin, who become his friends, are travelling from Colombo to England.

Cassius, who is a year older than Michael and attended the same college of St. Thomas in Mount Lavinia, "became even more of an icon for the junior school" [Ondaatje, 2011, p. 36]. He was mischievous, enjoyed adventures, often told lies, and his character was "*a mix of stubbornness and kindness*" [Ondaatje, 2011, p. 36]. It was Cassius who introduced Michael to a different perspective on life and the people around them, and this was an important lesson in his formation: "*I suppose he changed me during those twenty-one days, persuading me to interpret anything that took place around us with his quizzical or upside-down perspective. Twenty-one days is a very brief period in a life, but I would never unlearn the whisper of Cassius*" [Ondaatje, 2011, p. 37].

The author delves into the life trajectories of Michael and Cassius while also delineating Michael's fate, as he becomes a renowned artist in England. Michael, as the adult narrator, shares that he attended an exhibition featuring his former friend's artwork and realized that all the paintings were interconnected with their adventures during the journey on the *Oronsay*. The inscription left in the exhibition's guest book, stating "*The Oronsay tribe – irresponsible and violent*" [Ondaatje, 2011, p. 73], underscores the significance of the travel experience for Cassius' personal development.

Ramadhin, Michael's other companion, who was asthmatic with a weak heart, also had a significant impact on his identity formation. In the novel, his sensible character contrasts with Cassius' personality, creating a variable space in which understanding and attitudes toward people with different temperaments and characters are formed. While Cassius was self-sufficient and reluctant to maintain contact after the journey, Ramadhin, being calmer and more compassionate, remained in friendly relations with Michael. Michael even believed that he "*could have helped Ramadhin in a difficult situation*" [Ondaatje, 2011, p. 106]. Due to his illnesses, Ramadhin dies at a young age, and at his funeral, his sister sums up his life in England: "*She said she did not believe her brother's existence in England had been happy; she felt he would have been more content with a career and a home in Colombo*" [Ondaatje, 2011, p. 110]. The narrator, Michael, draws a more general conclusion that the adaptation of many immigrants to a new cultural environment is not always successful: "*Every immigrant family, it seems, has someone who does not belong in the new country they have come to*" [Ondaatje, 2011, pp. 110–111].

The representation of the coming-of-age process in the novel *"The Cat's Table"* extends beyond the portrayal of the three male friends. The author introduces female characters whose encounters contribute to the protagonists' understanding of the surrounding world, their acquisition of important experiences of sexual intimacy, and their knowledge of feminine character, behaviour, and the psycho-emotional realm of girls and women. It is not merely about sexual contact but primarily about forming emotional closeness, the desire to be near and the initial touches of the female body. In other words, for M. Ondaatje, it is crucial to depict all aspects of identity formation, which is why he pays attention to the development of gender identity among his characters, a process that occurs during socialization.

Indeed, Emily de Saram, a distant relative of Michael, has been a part of Michael's life since childhood. Being older, intelligent, and beautiful, Emily had a significant influence on Michael's coming-of-age; Michael calls her "machang", which in Sri Lanka means "closest friend" [Ondaatje, 2011, p. 16]. It was a revelation for Michael to encounter Emily on the *Oronsay*. His friend had changed, and matured, becoming a lovely and graceful girl with a more composed character. Despite the social distance between them, as Emily travels first class, her friendship with Michael remains the same. A significant moment in terms of gender identity formation is the story of Michael and Emily's friendly encounter in her cabin one morning, where Michael sees, for the first time, the partially dressed body of a girl who has just woken up: "*Suddenly there was a wide gulf between Emily's existence and mine?... If there was a desire of sorts in me, then where did it come from? Did it belong to another? Or was it a part of me?*" [Ondaatje, 2011, p. 91].

The author successfully portrays the initial emotional, romantic, and sexual attraction towards a girl, and it can be argued that the eleven-year-old protagonist was not fully conscious of it. Hence, the author presents this experience through the perspective of an older narrator who reflects on all the aspects of the encounter aboard the ship. It is worth noting that this is not the only episode in the development of the characters' gender and sexual identity. In the chapter titled "The Girl", Michael Ondaatje demonstrates how Cassius's perception of himself as a man changes his behaviour, as he had previously treated people with disdain. However, towards Asuntha, a delicate, fearful, and extremely lonely girl whose mother went mad after her father was imprisoned for theft, leaving the family penniless, Cassius, the troublemaker, shows mercy and forbids others from mistreating her. He "*began to watch over her shyly from that point on*" [Ondaatje, 2011, p. 64].

In the novel *"Cat's Table"*, M. Ondaatje pays special attention to the adults who surround the teenagers during their three-week journey. While the children (Michael, Cassius, Ramadhin and Emily) share a common background as they were all born in Ceylon and experience their first emigrant adventure together, the adults they encounter represent a diverse range of social classes, wealth, poverty, races, nations, professions, ages, genders, and character types. By getting to know these adults through their stories, behaviour, and thoughts, as well as engaging in interactions with them, Michael and his friends, who are separated from their parents and older relatives, have the opportunity to shape their personal and social identities. According to M. Ondaatje, this process involves complex psychological dynamics of self-discovery and the formation of moral values through encounters with strangers: "*We were learning about adults simply by being in their midst*" [Ondaatje, 2011, p. 62].

As a kind of transnational institution, the ocean liner *Oronsay* introduces a diverse cast of individuals aboard a cruise ship, each with their own hobbies, secrets, and circumstances. Each character possesses a unique calling or hobby that adds depth to their personality: Miss Lasqueti, who keeps pigeons and wears a vest adorned with pockets for them, Asuntha, a reclusive woman with a hidden secret, and Sir Hector de Silva, who is dying from a curse. Other characters include Mr Fonseka, a secluded teacher engrossed in books, Mr Daniels with a garden of medicinal and poisonous plants, Max Mazappa, a jazz musician in decline, and an athletic Australian girl who both fascinates and intimidates the boys. The Jankla Troupe and their headliner, the Hyderabad Mind, provide entertainment, while Mynah unintentionally assists a sneak thief named Baron C. Mr Hastie, the Head Kennel Keeper, faces disgrace and is replaced by his assistant, Mr Invierno. However, the most intriguing character is a bound prisoner exercising at night, whose story connects with several passengers on the ship.

The process of forming one's identity is intertwined with the moral education that teenagers receive as they go through psychological development and engage with other individuals. According to E. Erikson, the moral resolution to each crisis also helps to create an individual's developing personality, and M. Ondaatje outlines the resources of moral development for the characters, primarily the protagonist Michael.

The main character is on good terms with many passengers on the ship, taking lessons in ethics and even aesthetics. Mr Fonseka, for example, a teacher who gets a boy acquainted with the world of literature has a positive influence on the writer to be: *"I knew scarcely a thing about the world of literature, but he welcomed me with unusual and interesting stories, stopping abruptly in mid-tale and saying that someday I should find out what happened after that"* [Ondaatje, 2011, p. 50]. Mr Fonseka's fate is also a demonstrative model of the immigrant teacher in England, which he considers *"the center of culture"* [Ondaatje, 2011, p. 52]. Mr Fonseka *"must have believed it would be a humble but good life for an Asian living in England..."* [Ondaatje, 2011, p. 51]. But the typical fate of an immigrant awaits him: *"the same slights and insults and embarrassments", "the difficulty of entrance"* and as a better result *"perhaps a modest acceptance and ease in some similar cabinlike flat"* [Ondaatje, 2011, p. 52].

In contrast to the positive influence of Mr Fonseka, his literary lessons of good and evil, another character, Baron C., introduced to Michael a crime world. The eleven-year-old boy was convinced that *"he may have convinced me that the breaking and entering that followed was a private game between him and some friends. For what he was doing seemed relaxed and good-natured"* [Ondaatje, 2011, pp. 69–70]. As a teenager, the protagonist acted spontaneously in different situations without fully understanding that his everyday actions shaped his morality. One particular incident highlighted by the author is when Baron C. treated him to delicious tea from Colombo in the first-class cabin, complimented him on his athleticism, and behaved friendly towards him. This made Michael feel a sense of importance that he believed his friends would envy. Consequently, he felt motivated to climb into the cabins through a small window and open the door. The author suggests that the teenage protagonist did not experience moral discomfort and was unaware that he was participating in criminal activities. To him, it was simply an adventure and form of entertainment. However, years later, when Michael had already made his own moral choices, he reflects on this episode as one of his earliest lessons about theft. *"...Whenever I am in a country where they put up the faces of criminals in post offices, I look for him"* [Ondaatje, 2011, p. 71].

It is worth noting that despite Baron C's immoral behaviour, he inadvertently provided Michael with another significant lesson in growing up – the first reflection or self-portrait that he remembers. As Michael walked into a bathroom adorned with mirrors, he had a sudden realization or epiphany. Looking back on this moment, he recalls *"...a wild boy in there, somebody from one of the Jungle Book stories whose eyes watched me, white as lamps. This was, I think, the first reflection or portrait that I remember of myself. It was the image of my youth that I would hold on to for years – someone startled, half-formed, who had not become anyone or anything yet"* [Ondaatje, 2011, p. 70].

The image of the teenager resembling Mowgli brings to the forefront the central issue of the novel – the complexities and process of identity formation in the "Third Space", which involves gradual integration into the social community. This process of adaptation occurs not only through interactions with peers and adults but also through the actions and deeds of teenagers themselves. In *"The Cat's Table"*, the writer depicts the daily adventures of the boys on the ship, where they explore every part of the vessel, spy on passengers, and venture into forbidden areas of this microcosm, including the engine room and the hold. They break age barriers by waking up at dawn, swimming in the pool, and having breakfast on the first-class deck. They also encounter a life-threatening situation when they are tied up on deck during a storm.

Growing up also occurs through direct observation of events that lead to emotional trauma. For instance, when the girl Asuntha, who is trying to save her convicted criminal father, ends up underwater, the teenagers experience the fear of losing someone close to them. As Michael recalls much later, Cassius immediately matures upon witnessing this accident. *"Is this what has left us, still uncertain, at a Cat's Table, looking back, looking back, searching out those we journeyed with or were formed by, even now, at our age?"* – asks the narrator, revealing the psychological fact that childhood traumas affect a person's adult life [Ondaatje, 2011, p. 204].

"The Cat's Table" is a novel that explores how an adult remembers or imagines his childhood and how a teenage migrant develops ideas about his social status. The ocean in the novel symbolizes the struggle against the fears of the unknown that a young immigrant must confront. Through the characters' experiences, the writer examines different ways of adapting to a new cultural environment, as well as the sometimes impossible nature of such adaptation. All of them are searching for an answer to the question posed by M. Atwood, "Who am I?", and they undergo their own traumatic journeys. Location plays a crucial role in finding this answer.

In the chapter titled "The Breaker's Yard", Emily, who has grown into an adult, meets Michael in the Canadian province of British Columbia and confesses, "*But I don't even belong there anymore. I'm like you. We don't belong anywhere, I guess*" [Ondaatje, 2011, p. 199]. This statement highlights the sense of displacement and the struggle to find a sense of belonging experienced by the characters in the novel.

In the concluding chapter of the novel, titled "Arrival", the author depicts the poignant meeting between the lonely Mynah, who reached the foot of the gangplank and lost sight of his companions Cassius and Ramadhin, and his mother. This scene blends elements of autobiographical memory with fiction, as Ondaatje admits that he does not remember the day he arrived in London as an unaccompanied minor in 1954. Therefore, in the novel, he imagines the protagonist Michael being met by his mother, uncertain whether he will recognize her face. Michael states, "*I was trying to find who my mother was*" [Ondaatje, 2011, p. 210]. Ondaatje accurately captures the immense psychological trauma of this moment. He is wearing his first pair of long trousers, socks and a thin cotton shirt, but his mother puts her hand on his shoulder and asks: "*You must be cold, Michael?*" [Ondaatje, 2011, p. 210]. Up to that moment, Michael had been consumed with worries – "*of being lost forever*" [Ondaatje, 2011, p. 210], and now he is just getting cold. In his mother's arms, he could see part of the world to the side of her, the figures rushing past, and the borrowed suitcase. For the protagonist, his mother, who left him five years ago, becomes a symbol of safety and security in a new country. The mere presence and embrace of his mother bring solace to the boy.

The final scene of the novel, marking the resolution of the crisis and the traumatic episode in Michael's life, takes on the meaning of catharsis. It provides the protagonist, as well as the reader, with a sense of grounding to overcome feelings of anxiety. It serves as an emotional release, allowing for the discharge of pent-up emotions and the infusion of positive emotional energy.

Conclusion

Experiences and values established during adolescence have a lasting impact on a person's life. That is why the environment in which teenagers gain their experiences and form their life principles, as well as the people surrounding them, is crucial. In the novel *"The Cat's Table"*, the teenage characters go through the various stages of self-awareness and self-identity formation. On one hand, the author portrays how Michael and his friends strive for independence and autonomy from adults, making their own decisions and demonstrating their maturity and awareness. On the other hand, adults remain significant influences in shaping their values and overall personal identity. The identity traits of teenagers are influenced by whom they choose as their role models.

The combination of the author's autobiographical experiences and the motif of an intercontinental journey allows for the reconstruction of the migrant child's identity-building process. It explores the period of acquiring initial life knowledge and skills, encountering new people and unfamiliar circumstances. The journey in M. Ondaatje's novel represents a model of adolescent personality development and takes on the significance of a rite of passage from childhood to adulthood, emphasizing the importance of transcultural knowledge during the journey from East to West.

Bibliography

Мацевко-Бекерська, Л.В. (2011). Типологія наратора: комунікативні аспекти художнього дискурсу. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського*, 4 (8), 64-70.

Atwood, M. (2004). *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: McClelland and Stewart Ltd.

- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge Publisher.
- Brown, J. (Ed.). (2011, December 27). Ondaatje Crafts Semi-Autobiographical Tale of Ocean Voyage in "The Cat's Table". *PBS News Hour*. Retrieved from <https://www.pbs.org/newshour/show/ondaatje-crafts-semi-autobiographical-tale-of-ocean-voyage-in-the-cat-s-table>
- Carey, D. (2017). Preface: New Directions in the Study of English Travel Writing. *Études anglaises*, 70 (2), 131-137. DOI: <https://doi.org/10.3917/etan.702.0131>
- Conrad, J. (1959). Youth: A Narrative and Two Other Stories. M.D. Zabel (Ed.), *Garden City* (pp. 1-25). New York: Doubleday & Company Inc.
- Erikson, E. (1963). *Childhood and society*. New York: W.W. Norton Company.
- Erikson, E. (1968). *Identity, youth and crisis*. New York: W.W. Norton Company.
- Gennep, A. (1960). *The Rites of Passage*. Chicago: Chicago University Press.
- Lebdai, B. (Ed.). (2015). *Autobiography as a Writing Strategy in Postcolonial Literature*. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Lejeune, Ph. (1975). *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil.
- McCrum, R. (2011, August 28). Michael Ondaatje: the Divided Man. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/books/2011/aug/28/michael-ondaatje-the-divided-man>
- Ondaatje, M. (2011). *The Cat's Table*. New York: Random House, Inc.
- Todorov, Tz. (1996). The Journey and Its Narratives. Ch. Chard & H. Langdon (Eds.), *Transports: Travel, Pleasure, and Imaginative Geography, 1600-1830* (pp. 278-296). London: Yale University Press.

IDENTITY FORMATION OF THE CHILD MIGRANT IN MICHAEL ONDAATJE'S AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL "THE CAT'S TABLE"

Vasylyna I. Khoma, Ivan Franko National University of Lviv (Ukraine)

e-mail: vasylyna.khoma@lnu.edu.ua

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-5

Key words: *M. Ondaatje, "The Cat's Table", adolescent identity, identity crisis, postcolonial narrative, migration, autobiography.*

The current article examines the process of identity formation in the autobiographical novel "The Cat's Table" by Michael Ondaatje, a Sri Lankan-born Canadian writer. The novel focuses on the childhood and youth stages, which are critical periods for transitioning into adulthood. The research *aims* to reconstruct the artistic depiction of the migrant character's identity as they travel from East to West, taking into account the influence of location, environment, external factors, the experience of emigration and survival on the way to the formation of one's own self. *Research methods* are subordinate to the aim of the study and tasks. The study employs literary analysis techniques such as close-reading, biographical and autobiographical analysis, narratology, postcolonial criticism, and identity studies. *The objectives* of the research include analyzing the novel's poetics, thematic complexity, and genre specificity, examining the synthesis of autobiographical elements and motifs from postcolonial travel literature in relation to modern conceptualizations of identity, and exploring the processual nature of the identity formation of the author-narrator-migrant and the literary character-teen-migrant who exists in the "Third Space" according to H. Bhabha. The emigration of a child is seen as "rites of passage" proposed by Van Gennep, shared by the characters who have undergone international mobility in their early years. The article focuses on the transitional stage of identity acquisition by a child migrant, emphasizing that the writer draws from his own childhood experiences and attempts to convey his teenage identity crisis. The central character of the novel, an eleven-year-old boy, occurs on board a ship that travels from Sri Lanka, a colonized country, to the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland, the largest colonial state in the world in the 20th century. The sea voyage and events on the *Oronsay*, the ocean liner depicted in the novel, are based on the author's real memories and serve as a means to delve into the inner journey of the past and reconstruct childhood memories. The concept of "identity crisis", as described by E. Erikson, is viewed not as a catastrophic event but as a pivotal moment of development that reflects the complexities of social identity and personal growth during the transitional age. The article concludes that the experience of migration during the formative years of personal identity, shared by the author and the characters, is crucial for the adaptation strategies of individuals undergoing resettlement and serves as a significant motif in postcolonial literature focused on the lives of migrants.

References

- Matsevko-Bekerska, L.V. (2011). *Typolohiia naratora: komunikatyvni aspekty khudozhnogo dyskursu*. [Typology of narrator: communicative aspects of literary discourse]. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho derzhavnogo universytetu imeni V.O. Sukhomlynskoho* [Scientific Bulletin of V.O. Sukhomlinsky Nikolaev National University], vol. 4, issue 8, pp. 64-70.
- Atwood, M. (2004). *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto, McClelland and Stewart Ltd, 302 p.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. London, Routledge Publ., 408 p.
- Carey, D. (2017). Preface: New Directions in the Study of English Travel Writing. *Études anglaises*, vol. 70, issue 2, pp. 131-137. DOI: <https://doi.org/10.3917/etan.702.0131>
- Conrad, J. (1959). *Youth: A Narrative and Two Other Stories*. In M.D. Zabel (ed.). Garden City. New York, Doubleday & Company Inc, pp. 1-25.
- Erikson, E. (1963). *Childhood and society*. New York, W.W. Norton Company, 445 p.
- Erikson, E. (1968). *Identity, youth and crisis*. New York, W.W. Norton Company, 336 p.
- Gennep, A. (1960). *The Rites of Passage*. Chicago, Chicago University Press, 198 p.
- Lebdai, B. (ed.). (2015). *Autobiography as a Writing Strategy in Postcolonial Literature*. New Castle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 178 p.
- Lejeune, Ph. (1975). *Le Pacte Autobiographique [The Autobiographical Pact]*. Paris, Seuil, 357 p.
- McCrum, R. (2011, August 28). Michael Ondaatje: the Divided Man. *The Guardian*. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2011/aug/28/michael-ondaatje-the-divided-man> (Accessed 6 October 2023).
- Ondaatje, M. (2011). *The Cat's Table*. New York, Random House, Inc, 215 p.
- Brown, J. (Ed.). (2011, December 27). Ondaatje Crafts Semi-Autobiographical Tale of Ocean Voyage in "The Cat's Table". *PBS News Hour*. Available at: <https://www.pbs.org/newshour/show/ondaatje-crafts-semi-autobiographical-tale-of-ocean-voyage-in-the-cat-s-table> (Accessed 6 October 2023).
- Todorov, Tz. (1996). *The Journey and Its Narratives*. In Ch. Chard & H. Langdon (eds.). *Transports: Travel, Pleasure, and Imaginative Geography, 1600-1830*. London, Yale University Press, pp. 278-296.

Одержано 16.01.2023.

УДК 801.73:821.111(73)
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-6

HRYHORII KLOCHEK

*Doctor of Sciences in Philology, Full Professor,
Department of Ukrainian Philology and Journalism,
Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University (Kropyvnytskyi)*

MARIIA FOKA

*Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor,
Department of Germanic Languages, World Literature and Teaching Methodology,
Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University (Kropyvnytskyi)*

SLOW READING AS A METHOD FOR REVEALING IMPLICIT MEANINGS IN THE LITERARY WORK: E. HEMINGWAY'S SHORT STORY "CAT IN THE RAIN"

Мета статті полягає в розробці основних методичних принципів повільного прочитання художніх творів із глибоко завуальованим підтекстовим змістом. Предмет дослідження – оповідання Е. Гемінґвея “Кішка на дощі”, у стильовій манері якого особливо виразно проявлений “принцип айсбергу” – широковідомий спосіб художнього вираження імпліцитних смислів. Завдання студії полягають в аналізі оповідання Е. Гемінґвея “Кішка на дощі” з використанням *методу* повільного читання з ціллю визначити його базові принципи; у формуванні основних методичних принципів аналізу художнього твору, застосування яких уможливають виявлення засобів, за допомогою яких автор створює імпліцитний план тексту, а також механізми декодування підтекстових смислів читачем.

Обґрунтовано методичні підходи до аналізу оповідання. Його повільне прочитання – це максимально уповільнений темп послідовно-цілісного аналізу художнього тексту, під час якого інтерпретатор детально коментує текст, аналізуючи його в єдності змісту й форми. Простежується функціональність прийомів, за допомогою яких розкриваються характери головних персонажів оповідання.

Процес пізнання прихованих смислів відбувається в органічній єдності з пізнанням художніх прийомів, що характерні для “принципу айсбергу” як визначальної риси поетики Е. Гемінґвея. Враховуючи специфіку творчої манери письменника, звертається увага як на вираження імпліцитних смислів засобами візуалізації дійсності, так і на побудову діалогів.

У статті зроблено висновок, що метод повільного прочитання дозволяє глибше розуміти виражений і прямо не виражений зміст твору та пізнати способи його вираження. Повільне прочитання має ґрунтуватися на розумінні твору як системно-цілісного утворення, де кожен використаний автором засіб генерує художній смисл твору. Саме в такий спосіб розкривається механізм естетичної впливовості художньо-літературного тексту.

Ключові слова: Е. Гемінґвей, “принцип айсбергу”, підтекст, повільне читання, розуміння тексту.

For citation: Klochek, H.D., Foka, M.V. (2023). Slow Reading as a Method for Revealing Implicit Meanings in the Literary Work: E. Hemingway's Short Story "Cat in The Rain". *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 76-87, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-6

Introduction

It is a well-known fact that a person's education and his/her intellectual development are directly related to reading comprehension, in other words, how deeply he/she understands the literary text. The famous American scientist and teacher D. Lemov believes: “We are what we read and how we did it, and no other kind of activity is endowed with such a powerful

potential for the development of a personality and does not have such a great educational value" [Lemov, 2010, p. 323]. D. Lemov clarified his opinion as follows: "The understanding of the text – that is, its meaning, significance and relativism – is the ultimate goal of any reading. To teach this ability is extremely difficult because it includes a lot of different aspects and relies on a huge variety of different skills" [Lemov, 2010, p. 359].

In this context, a competent reader is a reader who understands the implicit (subtextual) meanings of literary works that are characterised by different types of their encoding. For instance, there is a specific way for decoding the meanings in the poetical metaphorical and associative images, and alongside, there is another one that generates subtext meanings by specific authors' talent and style (the poetry by T. Shevchenko or the prose by E. Hemingway). However, in both cases, the artistic level of literary works is determined by the availability of deep meanings, and the main task of the author is to make the reader activate his/her imagination that brings highly charged aesthetic emotions to the reader's mind. The slow reading is one of the methods that gives the means to figure out such specific meanings.

This decoding process is closely connected with the need to stop time, to slow down its flow, caused by universal computerization, the accelerated pace of life, and the ambiguous consequences that affect the formation of contemporary youth (for example, clip thinking). This tendency is mentioned in the best-selling book "In Praise of Slow: How a Worldwide Movement is Challenging the Cult of Speed" (2005) by Carle Honoré, the ideologist of the Slow Movement.

The slow reading method is important for literary criticism or scholarly and academic analysis of a literary work. In a certain sense, it is even indispensable in solving some important problems, such as modelling the functioning of expressive and pictorial techniques from the standpoint of the psychology of perception [Klochek & Foka, 2022].

The use of the slow reading method helps to learn the "secrets" of the artistic impact of literary texts.

The purpose of the paper is to develop the basic *methodological principles* of slow reading of literary works. The subject of the research is the short story "Cat in the Rain" by E. Hemingway, whose literary style is based on the Iceberg Theory as a well-known way to encode the subtext meanings in the text. There are a few research questions that are to be solved: to analyse E. Hemingway's "Cat in the Rain", using slow reading in order to demonstrate its basic principles; to develop the basic methodological principles of the analysis of a literary work, i.e. the analysis that would contribute to readers' deeper understanding of both the implicit content of the text and the means of its creation.

Literature Review

In M. Adler's book "How to Read a Book: A Guide to Reading the Great Books" [Adler, 1966], there are many conceptual views on the reading skill that provide a deep understanding of the literary text. This book was first published in 1940, but over time, it has become increasingly relevant. It highlighted issues that are currently the focus of many researchers. The author gave central importance to the concepts of reading and reading for understanding, identified approaches to different kinds of literature (from scientific books to fiction).

M. Adler argued that reading is a special skill to be taught [Adler, 1966]. Many of his observations relate to literary education, methods of analysis of the literary text. The question of the perception of fiction from the psychological perspective is considered, as well as the importance of the concept of the artistic world of the literary work. All these and other thoughts are directly connected with the slow reading.

Fundamental works on reading include D. Mikiks' book "Slow Reading in a Hurried Age". It draws attention to the fact that the method of slow reading has a long history, which is due to the conscious attempts to comment in detail on biblical texts. In this book, the impact of the computer age on the nature of reading is analyzed; a strong need to counteract the superficial text perception caused by clip thinking is accented. The author developed a number of methodological principles for slow reading of fiction of different genres (novels, short stories, plays, and essays) [Mikiks, 2013].

In his book "Slow Reading" (2009), J. Miedema explains the importance of an unhurried way of perceiving literary texts. The author compares two ways of perception: 1) from digital

media (gadgets) and 2) from printed books. This work is very significant due to the standpoint of psychological science [Miedema, 2009].

However, they are not limited to studies that address these issues in different aspects, including slow reading in teaching [Axelrod & Axelrod, 2004; Hinchman & Moore, 2013; Moya, 2016; Newkirt, 2012; Paul & Elder, 2004; Showalter, 2009].

Let us summarise the basic ideas in these works that are especially important for the method of slow reading. It is reasonable that the interpreter has to choose some episodes (fragments) in the epic work for slow reading. In the art of cinema, the term “episode” is much more actualised than in literature studies. For instance, in his “Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting,” American lecturer and story consultant R. McKee gave the concept of episode (scene) as one of the most important principles of a story design [McKee, 1997, pp. 135–316].

Method

The well-known definition of subtext as the depth of content essentially reveals one of the main criteria of art, namely, the depth of content and artistic potential of the literary work are interrelated factors. This is artistic content, the peculiarity of which is that it is implicit and requires decoding. The process of unravelling the hidden meaning is endowed with the effect of discovering new information, which, in its turn, is accompanied by the generation of aesthetic emotion.

The application of the method of slow reading in literary-critical or scholarly-academic analysis of a literary work is usually carried out with a double purpose. The first one is due to the need to define (express, interpret) the main artistic meaning of the work. To a large extent, this applies to the analysis of works with implicit artistic meanings. The second one describes the way artistic meanings are revealed and conveyed to the reader’s consciousness. In other words, the goal of the researcher is to explain the mechanism of the artistic and aesthetic impact of the literary work on the recipient. It is such an analysis that takes place in the unity of content and form.

The peculiarities of the application of this method are determined by the originality of the object of analysis, that is, the type, genre, text volume, its stylistic features, and the specificity of the goal that the researcher sets for himself/herself. It is one way to analyse a lyrical or landscape poetic miniature when it is appropriate to resort to a coherent and holistic analysis of the text. Another way is to analyse an epic work when it is appropriate to direct the research “microscope” to individual, key moments of the artistic text, the slow reading of which will bring the reader closer to understanding of its main artistic meanings.

E. Hemingway’s “Cat in the Rain” clearly shows the defining feature of his writing style, known as the Iceberg Theory. In one of his interviews, the writer clearly explained: “I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven-eighths of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn’t show” [Hemingway, 2004, p. 26].

This means that understanding of the short story requires the decoding of subtext content, in other words, the disclosure of the “underwater” part of the iceberg. In turn, the decoding can be done by using the method of slow reading. T. Newkirt explains: “To read slowly is to maintain an intimate relationship with a writer. If we are to respond to a writer, we must be responsible. We commit ourselves to follow a train of thought, to mentally construct characters, to follow the unfolding of an idea, to hear a text, to attend language, to question, to visualise scenes. It means paying attention to the decisions a writer makes” [Newkirt, 2012, p. 2]. During slow reading, an interpreter comments on the text, analysing it in the unity of content and form. Moreover, given the specifics of the writer’s style, the interpreter’s attention must be paid to the expression of implicit content by means of visualization of reality, as well as dialogues.

In the development of methodological principles for slow reading of literary texts, it is important to highlight the concept of an episode. An episode in literature is a meaningfully completed fragment of a work, which has an independent meaning, is limited to certain time and space frames, and does not have any limitations in scope (it can depend on the genre of the work). All episodes in a literary work perform a clearly defined and main function. In the episode,

the reader is exposed to a completed thought, the author's attitude to a specific situation, or his/her thoughts; the characters and their actions are described.

The slow reading technique of an episode of a literary work requires a special focus that ought to be concentrated on three aspects. The first one is the analysis of visualization, specifically the portrayal of characters and the environment (nature and interior). Literature is the art of visuality encoded in the word. Text perception is connected with imagination: images appear in the recipient's mind that generates the main idea of the text and the depth of the author's message. The second one is the analysis of dialogue as a way of revealing psychological content. This is a key and complex aspect for analysis, as we can read in the book "Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting" [McKee, 1997], which demonstrates the technologies of dialogue building. The analysis of dialogues helps the reader understand the characters' nature, their motives and actions, immerse in their experiences, and their mental states. The author models their inner worlds, emotional range, depth of experiences, mood changes, and other features of individuality. The function of dialogues is especially important for Hemingway's creative style: the writer encodes the subtextual meanings in their content.

For the effective application of the technique of slow reading, it is necessary to understand that the reception as an element of the artistic system of the literary work has an artistic function. According to the method of generating implicit meaning, techniques can be grouped into linguistic, plot, compositional, rhythmic, etc. For instance, linguistic techniques are based on the use of expressive language capabilities; plot techniques generate artistic meaning by constructing cause-effect relationships between actions and events; or compositional techniques are related to the artistic material. Revealing the expressive functions of these techniques means the discovery of the secrets of a literary text's aesthetic influence.

Taking into account the text of the story, as well as the originality of its poetics, which is built on the "Iceberg Principle," the most appropriate way of its analysis is coherent and holistic.

Slow Reading and Interpretation of Implicit Meanings in E. Hemingway's Short Story "Cat in the Rain"

The reader perceives the short story from the title "Cat in the Rain" which refers to two key images: a cat and the rain. The cat represents family comfort and well-being, and the rain evokes sadness and melancholy. These senses and feelings are the very basis for the whole short story and will discover their true meanings by its end.

Let us begin reading and commenting on "Cat in the Rain" which consists of several episodes.

The first episode sets the place, the main characters of the text, and the tone of the story. The short story opens with a rather simple sentence that, meanwhile, carries a lot of hidden information that is concentrated in the word "only": "*There were only two Americans stopping at the hotel*" [Hemingway, 1972, p. 323]. Firstly, the reader can easily speculate that there are only two Americans this day, and it means there used to be many. Secondly, it generates the feeling of a certain alienation of the Americans, their loneliness, which is reinforced by the second sentence: "*They did not know any of the people they passed on the stairs on their way to and from their room*" [Hemingway, 1972, p. 323]. In this way, the writer distinguishes Americans from others, they appear separately, and the reader's attention is concentrated on them. Thirdly, the understanding that there were many Americans in the hotel before creates the so-called *déjà vu* effect: the reader subconsciously plunges into a familiar place. This is how the situation becomes stereotypical and makes the reader closer to the characters.

"Their room was on the second floor facing the sea" [Hemingway, 1972, p. 323].

The sentence goes on to indicate the wealth of the Americans who can afford a room with a sea view. The information mentioned indirectly will become the main one later, but for now, the reader's attention is diverted to other details.

"It also faced the public garden and the war monument. There were big palms and green benches in the public garden. In the good weather there was always an artist with his easel. Artists liked the way the palms grew and the bright colors of the hotels facing the gardens and the sea. Italians came from a long way off to look up at the war monument. It was made of bronze and glistened in the rain" [Hemingway, 1972, p. 323].

The reader notices the artistic images that create a clear visual picture. For instance, he/she can easily imagine a fashionable hotel, as evidenced by its location: by the sea, near the public garden. The images of “big palms” and “green benches” paint the visual picture of green that is endowed with healing power, inspires calmness, and creates a feeling of comfort. The very picturesque and beauty of the place are emphasised by the clarification that “*in the good weather there was always an artist with his easel*”, because artists are true connoisseurs of beauty.

The image of “the war monument” is a kind of chronotopic marker: the reader finds himself/herself in the post-war period, but at the time when the memory of the war is so fresh that “*Italians came from a long way off to look up at the war monument*”, not only to admire the beauty of the architectural monument, but also to pay tribute to those who gave their lives for the sake of a peaceful and victorious future.

The reader is immersed in the artistic world, in its atmosphere.

All these details testify to both the frugality of expressive means and the density of the content of Hemingway’s text. Such frugality is also manifested in the fact that the images show a minimum of objects, but they are endowed with the ability to actively stimulate the recipient’s associative fund, which forms a holistic vision in the reader’s mind during the text perception. This is a distinctive feature of Hemingway’s poetics of visualisation.

“It was raining. The rain dripped from the palm trees. Water stood in pools on the gravel paths. The sea broke in a long line in the rain and slipped back down the beach to come up and break again in a long line in the rain. The motor cars were gone from the square by the war monument. Across the square in the doorway of the cafe a waiter stood looking out of the empty square” [Hemingway, 1972, p. 323].

The next episode accentuates the mood of the story. The bright colourfulness is immediately dampened by the image of rain, painting the visual picture with grey, the typical colour of cloudy weather. Initially, the recipient’s imagination conjures up a general rainy picture: “*It was raining*”. Then the camera focuses on the drops: “*The rain dripped from the palm trees*”, expanding to the image of pools: “*Water stood in pools on the gravel paths*”, and again returns to the general plan: “*The sea broke in a long line in the rain and slipped back down the beach to come up and break again in a long line in the rain*”. The image of the sea is the perspective, where the image of waves adds monotony to the picture: “*The sea broke in a long line in the rain and slipped back down the beach to come up and break again in a long line in the rain*”. Due to the details, the reader can even assume that it has been raining for a long time (there is not any car in the square and not any person in the park), and that it is no longer possible to hide under a tree (“*The rain dripped from the palm trees*”). The feeling of loneliness is reinforced by the image of a waiter, standing and looking out of the empty square. Rather sketchily, but very accurately, the author depicts a waiter whose lonely figure emphasises desolation, or more accurately loneliness, that evokes sadness. Thus, the image of rain becomes a powerful technique for creating a specific mood. All these images gradually and intensely evoke a sad and melancholic mood.

In this way, the writer creates a holistic picture of place, time, and atmosphere that becomes the setting for further events.

“The American wife stood at the window looking out. Outside right under their window a cat was crouched under one of the dripping green tables. The cat was trying to make herself so compact that she would not be dripped on” [Hemingway, 1972, p. 323].

The next shot brings the reader back to the main characters of the story. It becomes clear that the two Americans are married (the qualifier the “*American wife*” works to this conclusion). The picture is accurately divided into two parts: here, inside the room, and there, outside the window (“*The American wife stood at the window looking out*”). The word “*outside*” generates an unspoken opposition to “*inside*,” the writer emphasises their alienation, their loneliness. The image of the cat that appears, in addition to the sympathy and pity inspired by the reader, carries a powerful symbolic meaning, as it is well known that the cat is a symbol of home and family.

"I'm going down and get that kitty", the American wife said.

"I'll do it", her husband offered from the bed.

"No, I'll get it. The poor kitty out trying to keep dry under a table".

The husband went on reading, lying propped up with the two pillows at the foot of the bed.

"Don't get wet", he said [Hemingway, 1972, pp. 323–324].

At first glance, the short dialogue between the couple seems quite understandable and typical. However, the reader may be wary: the wife does not only want to get the kitty, but subconsciously, through this image, the reader can discover her true desire to bring the hotel room as close as possible to a real home atmosphere, a deeply subconscious desire to have a harmonic family. The husband seems aloof and indifferent, although he offered to get the kitty himself and even gave a caring instruction: *"Don't get wet"*, but at the same time, easily *"went on reading"* when the wife expressed a desire to go alone. The opposition *"Americans – other people in the hotel"*, or *"here – there,"* appears on a new level, narrowing down to *"husband – wife."* Then the writer begins to delve into the conflict between the couple. Before that, the reader had seen the events, and now, he begins to delve into her inner world.

The wife went downstairs and the hotel owner stood up and bowed to her as she passed the office. His desk was at the far end of the office. He was an old man and very tall.

"Il piove", the wife said. She liked the hotel-keeper.

"Sì, sì, Signora, brutto tempo. It is very bad weather".

He stood behind his desk in the far end of the dim room. The wife liked him. She liked the deadly serious way he received any complaints. She liked the way he wanted to serve her. She liked the way he felt about being a hotel-keeper. She liked his old, heavy face and big hands.

Liking him she opened the door and looked out [Hemingway, 1972, p. 324].

To emphasise the wife's internal family worries, the author introduces the character of the hotel owner. He becomes a kind of litmus test because his image highlights the image of a husband, or rather, the character traits that the wife cannot find in him. Implicitly, the wife's dissatisfaction with her husband becomes apparent, and it is easy to identify what the wife is dissatisfied with. The hotel owner is very polite, and with this politeness comes a respectful attitude (*"the hotel owner stood up and bowed to her as she passed the office", "She liked the deadly serious way he received any complaints. She liked the way he wanted to serve her. She liked the way he felt about being a hotel-keeper"*). It follows that a wife obviously lacks her husband's attention. It can be assumed that the indication of the man's age (*"an old man" and then "his old, heavy face"*) accents his true wisdom and reliability. The fact that everyone can feel safe with him is emphasised by his big hands which the author describes in a sketchy way.

At the same time, the word *"liked"* repeated several times in one paragraph not only underlines the features that the American wife really likes, but also subtly highlights the features that her husband does not have. Thus, the main function of this episode is to show the woman's vision of the real man and her hidden unhappiness with her husband. The repetition of the word *"liked"* seems to underline what is unspoken, what is really *"not liked"*.

It was raining harder. A man in a rubber cape was crossing the empty square to the cafe. The cat would be around to the right. Perhaps she could go along under the eaves. As she stood in the door-way an umbrella opened behind her. It was the maid who looked after their room.

"You must not get wet", she smiled, speaking Italian. Of course, the hotel-keeper had sent her [Hemingway, 1972, p. 323].

In this passage, the author adds extra characteristics to the hotel owner, who sent a maid with an umbrella to the American girl to keep her from getting wet. This gesture is not a simple courtesy but a sincere concern. The maid did not say that the hotel owner had sent her, but the American woman herself makes this assumption, which borders on confidence, which means that she does not doubt the hotel owner's action, his attention and care. On a deeper level, this moment compares the hotel owner to her husband, emphasizing the latter's indifference.

With the maid holding the umbrella over her, the American girl walked along the gravel path until she was under their window. The table was there, washed bright green in the rain, but the cat was gone. She was suddenly disappointed. The maid looked up at her.

"Ha perduto qualche cosa, Signora?"

"There was a cat", said the American girl.

"A cat?"

"Sì, il gatto".

"A cat?" the maid laughed. "A cat in the rain?"

"Yes", she said, "under the table". Then, "Oh, I wanted it so much. I wanted a kitty".

When she talked English the maid's face tightened.

"Come, Signora", she said. "We must get back inside. You will be wet".

"I suppose so", said the American girl [Hemingway, 1972, p. 324].

The short dialogue between the American girl and the maid seems very simple, but it hides the main information. The reader must notice that the maid speaks Italian to the American, but in this fragment, the American responds in English. This shows a big inner gap between the characters. Let us mention that the American girl freely used Italian, talking to the hotel owner. This detail conceals a psychological nuance. The American girl is immersed in herself; she unconsciously switches to her native language to express what is really on her mind: *"There was a cat... I wanted it so much. I wanted a kitty"*. The reader returns to the symbolic image of a cat that is associated with a real family and a real home. On a deeper level, the spoken desire to have a cat means an unspoken desire to have a family, a home. In this context, the image of the hotel becomes an opposition to the image of home. With this reader's understanding, the feeling of loneliness permeates the mood of the story even more.

"They went back along the gravel path and passed in the door. The maid stayed outside to close the umbrella. As the American girl passed the office, the padrone bowed from his desk. Something felt very small and tight inside the girl. The padrone made her feel very small and at the same time really important. She had a momentary feeling of being of supreme importance" [Hemingway, 1972, pp. 324–325].

In this episode, the hotel owner demonstrates his attentiveness. Earlier the reader discovered what traits the woman is looking for in a real man, and now the reader understands more deeply what it means: a man should make a woman feel both real strong and real weak (*"The padrone made her feel very small and at the same time really important"*). This is where the American girl's desire for true female happiness arises, which means to feel small, and therefore completely protected, and to feel significant, and therefore loved. The sentence *"She had a momentary feeling of being of supreme importance"*, or rather, the words *"supreme importance"*, makes it clear that she will not wait for this from her husband, and this is the first sign of a failed marriage.

She went on up the stairs. She opened the door of the room. George was on the bed, reading.

"Did you get the cat?" he asked, putting the book down.

"It was gone".

"Wonder where it went to", he said, resting his eyes from reading.

She sat down on the bed.

"I wanted it so much", she said. "I don't know why I wanted it so much. I wanted that poor kitty. It isn't any fun to be a poor kitty out in the rain".

George was reading again [Hemingway, 1972, p. 325].

In the previous episodes, the reader has already formed the image of the husband, and a clear idea of his relationship with his wife has already been shaped. However, at this moment, the reader becomes aware of a certain alienation and distance between the husband and his wife. The husband, George, interrupts his reading not so much to ask about his wife but to give his eyes a break from reading.

She sits down on his bed, subconsciously expecting him to support her, and shares her sincere desire to take the poor kitty (on an explicit level), the desire to have a real family, a real home (on an implicit level). At the same time, the husband does not hear his wife, does not want to hear his wife, apparently, he is satisfied with everything. In the sentence *"It isn't any fun to be a poor kitty out in the rain"*, the kitty is personified with the American girl herself, and when she speaks about this kitty, she is actually talking about herself, about her self-perception (*"poor"*).

She went over and sat in front of the mirror of the dressing table looking at herself with the hand glass. She studied her profile, first one side and then the other. Then she studied the back of her head and her neck.

"Don't you think it would be a good idea if I let my hair grow out?" she asked, looking at her profile again.

George looked up and saw the back of her neck, clipped close like a boy's.

"I like it the way it is".

"I get so tired of it", she said. "I get so tired of looking like a boy".

George shifted his position in the bed. He hadn't looked away from her since she started to speak.

"You look pretty darn nice", he said [Hemingway, 1972, p. 325].

Not feeling her husband's support, the wife moves away from him. This is evidenced by the change in her location: she crosses the room and goes to the other end. Moreover, she goes to the dressing table and takes a mirror. The mirror becomes a way to look not so much at herself, but to look into her soul. In this way, the reader's attention is also focused on the American girl. Let us note that the woman, looking at herself in the mirror, expresses her dissatisfaction with her hairstyle. She states that she looks like a boy which may mean that on a subconscious level, she feels a lack of femininity, perhaps she feels that she is less attractive to her husband as a woman. Furthermore, the desire to change her hairstyle is the desire to change her life. At the same time, her husband *"likes it the way it is"*, moreover, he thinks she *"looks pretty darn nice"* which is a way of convincing her to leave everything the same.

The behavioural pattern indicates complications in the marital relationship: the wife speaks more to herself than to her husband. Let us notice that she was talking to herself in the mirror, not to her husband. At that moment, the husband is ready to talk: *"George shifted his position in the bed. He hadn't looked away from her since she started to speak"*. At the same time, his wife is afraid of this conversation, she talks about her hair instead of talking about the real things that she is concerned with.

She laid the mirror down on the dresser and went over to the window and looked out. It was getting dark.

"I want to pull my hair back tight and smooth and make a big knot at the back that I can feel", she said. "I want to have a kitty to sit on my lap and purr when I stroke her".

"Yeah?" George said from the bed.

"And I want to eat at a table with my own silver and I want candles. And I want it to be spring and I want to brush my hair out in front of a mirror and I want a kitty and I want some new clothes".

"Oh, shut up and get something to read", George said. He was reading again [Hemingway, 1972, p. 325].

She goes on to talk about the type of hairstyle: instead of the modern short hairstyle of the time, she wants to *"pull [her] hair back tight and smooth and make a big knot at the back that [she] can feel"*. If we take long hair as a symbol of femininity, then an American wife's desire to have long hair leads to her subconscious desire to emphasise her femininity. If the reader looks at this problem more deeply, it is about the desire to have a typical family. The list of "wants" seems somewhat superficial, but these "wants" hide more global things: the desire to have her own home (*"I want to eat at a table with my own silver"*), a cosy home (*"I want candles"*). Against the background of this problem, another one is emphasised, it is the desire to restore

a real relationship with her husband. Here, brushing hair becomes a symbol of femininity, and new dresses become a means to attract her husband and express her femininity. Against this background another hidden desire arises, the desire to have children. All these details make up the vision of a real home, and behind them, there is a deep dissatisfaction with what she has at that moment. However, behind these mundane desires, there is actually a desire for full family happiness. The reader must understand that it is not about a hairstyle, it is about the wife's desire to have a typical family. The number of "wants" seems superficial and unserious, but beyond them, there is a deep dissatisfaction with what she has now in her life. The stringing of spontaneous "*I want*" conveys her near-hysterical state that is sternly stopped by her husband: "*Oh, shut up...*".

His wife was looking out of the window. It was quite dark now and still raining in the palm trees.

"Anyway, I want a cat", she said, "I want a cat. I want a cat now. If I can't have long hair or any fun, I can have a cat".

George was not listening. He was reading his book. His wife looked out of the window where the light had come on in the square [Hemingway, 1972, pp. 325–326].

Realising a certain hopelessness in the situation, all the "wants" come down to the cat, but George no longer participates in the conversation, he continues reading. In this case, reading is about the husband's immersion into another world, detachment from the real problems. He tries to refocus his wife the same way: "*Oh, shut up and get something to read*". The couple, who apparently have everything in this life, money, prosperity, and all the benefits, do not really have the main thing – family happiness.

"Someone knocked at the door.

"Avanti", George said. He looked up from his book.

In the doorway stood the maid. She held a big tortoise-shell cat pressed tight against her and swung down against her body.

"Excuse me", she said, "the padrone asked me to bring this for the Signora" [Hemingway, 1972, p. 326].

The ending of the story evokes a feeling of sadness. While the husband does not understand his wife's true desires (or it is comfortable not understanding them), the owner of the hotel that the American wife liked so much ordered to bring a "*big tortoise-shell cat*" for her. And even if it is not the cat in the rain, it is the cat she wants in any way. Such a subtle act of the owner, fulfilling the woman's dream, becomes, on the one hand, a symbol of hopelessness, the collapse of hopes for a happy marital future, but, on the other hand, gives hope. This open end of the story depends entirely on the reader, on his/her decision and vision.

The answer is not really to be found in the image of the American girl or the hotel owner but in the image of the husband. The reader has clearly formed the image of the man. The reader sees his indifference to his wife, some coldness in their relationship. For the most part, the reader sees the heroine's worrying while George is reading. This creates the impression not of his intelligence but of his way of distancing himself from her. While the cause of the conflict is not explicitly stated, it is clear and undeniable on the implicit level. To do this, it is worth going back to the beginning of the short story and putting it into the context of the writer's work. One of the key themes of Hemingway's work was the theme of the "Lost Generation," that is, the generation of young people who, having gone through the war, could not find themselves in the post-war period. Such characters became Hemingway's protagonists. Let us name, for instance, his short story "Hills like White Elephants" [Foka, 2017, pp. 165–166]. Through the prism of Hemingway's work, the image of George is typified, and it becomes clear that he is one of the representatives of the Lost Generation.

Now let us recall the beginning of the story, where the writer depicts a monument to war heroes, does not only refer the reader to a certain place and time, but also pro-

vides the key to understanding this man, George. He, who has everything in life, including a good financial situation and a beautiful wife, does not find a place in this post-war world. Obviously, he tries to distance himself from his problems, from people, from the world, immersing himself in books, in a different reality. He absolutely understands his wife's desire, but he is unable to give it to her in full because simple human happiness is no longer understandable to him, illusory, he is afraid of the future, he is afraid to take root somewhere, because it is already in the past, overgrown by the war. Here all the conflicts come down to another opposition: "George as a representative of the Lost Generation – all the other characters in the novel." As a result, it is up to the reader to decide which side he/she will take.

It is worth returning to the title of the story – "Cat in the Rain". The image of the cat is first and foremost an allegory for an American girl, more deeply for an American man, partly even for the hotel owner, and even deeper, perhaps, for the author and the reader himself/herself. After all, the cat is also about loneliness. The American woman feels lonely next to her husband, and obviously, the man himself is lonely. At the same time, the hotel owner might be lonely. This mood of loneliness encompasses the entire work. The writer was concerned with the problems of hopelessness, futility, and alienation of human existence. Despite the spirit of loneliness that permeates the whole work, and its end, where the maid brings a cat for the American woman from the hotel owner that becomes the fulfilment of her desire, the end can be read either as a great irony or as hope. The writer lets the reader decide. If these signs are interpreted correctly by the reader, the rain will have a purifying meaning, bringing faith.

Conclusions

Slow reading of a literary work is the slowest pace of its analysis, an effective method for penetrating the depths of content and the implicit level of the text. It is appropriate when the object of analysis is a highly artistic literary work that implies the depth of its content and the effectiveness of expressive techniques that create an aesthetic impact on the recipients.

The slow reading methodology requires the application of certain basic methodological principles. Since there is an implicit level of a text, the interpreter must decode information that is not explicitly stated. This decoding process is based on three main points. Firstly, slow reading requires a conditional division of the text into episodes, each of which expresses an artistic meaning, all of which together form the main idea of the work. In turn, the method of analysing each episode involves identifying the artistic meanings expressed in its visualised moments, as well as dialogues (polylogues, internal monologues). In a highly artistic text, each image contains an implicit meaning. The ability to analyse the visual leads to decoding the unspoken. This also applies to the language of the characters.

To demonstrate the method of slow reading, the short story "Cat in the Rain" by E. Hemingway was chosen, which exemplifies the "Iceberg Principle" cultivated by the author. The conditional division of the story into episodes allowed delving into the artistic world of the story and understanding how the meanings and motives of individual episodes form the main artistic meaning of the story. A detailed analysis of the visualised moments of the work made it possible to trace how the writer introduces the reader to his artistic world, creates the illusion of being present in it. This increases the level of the reader's empathy – his/her ability to feel the internal emotional states of the characters. Nevertheless, the analysis of dialogues lets the reader reveal the psychological content, create a psychological behavioural model, and understand the internal psychological states of the characters. Such a dual interaction of the text components "visualisation – dialogue" forms the subtextual meaning of the work.

The slow method of reading the short story "Cat in the Rain" makes it possible to reveal the hidden artistic meanings of the work. It raises the problem of family happiness that requires mutual understanding and spiritual intimacy between spouses. The story deals mainly with the inner states of an American woman. They centre around one single idea, which is the desire to have a real family and a home.

Likewise, the method of slow reading allows us to understand the image of George as a representative of the “Lost Generation” which was one of the objects of artistic reflection in Hemingway’s works. George is a typical representative of that generation. He is one of those young people who, having survived the war, cannot find themselves in the post-war world.

At the same time, the main artistic meaning of the story can also be interpreted as an expression of the idea of the global loneliness of people, the alienation of human existence, that is embodied in the images of the American couple, the hotel owner, and the writer himself as an “image of the author.”

Slow reading should be based on an understanding of the theory of a literary work as a system-integrated entity. The main categories of this theory are the concepts of the integrity of a literary work, the system-forming factor, and the system of artistic means interpreted as “techniques,” each of which has its own function. Thus, the aesthetic impact of the literary text is revealed that is the main goal of true art.

Bibliography

Adler, M.J. (1966). *How to Read a Book: A Guide to Reading the Great Books*. New York: Simon and Schuster.

Axelrod, J.B.C., Axelrod, R.B. (2004). Reading Frederick Douglas through Foucault’s Panoptic Lens: A Proposal for Teaching Close Reading. *Pacific Coast Philology*, 39, 112-127.

Foka, M. (2017). The Peculiarities of E. Hemingway’s Subtext Poetics (on the Basis of the Analysis of the Short Story “Hills Like White Elephants”). *Modern Science – Moderní věda*, 2, 156-167.

Hemingway, E. (1972). *The Essential Hemingway*. London: Penguin Books Ltd.

Hemingway, E. (2004). The Art of Fiction (Interviewed by George Plimpton, 1958). *The Paris Review*, 21, 1-31.

Hinchman, K.A., Moore, D.W. (2013). Close Reading: A Cautionary Interpretation. *Journal of Adolescent and Adult Literacy*, 56 (6), 441-450.

Honoré, C. (2005). *In Praise of Slow: How a Worldwide Movement is Challenging the Cult of Speed*. London: Orion.

Klochek, H., Foka M. (2022). The Interaction of Receptive Poetics and Psycholinguistics: On the Way to the Synergetic Effect. *Pertanika Journal of Social Science and Humanities*, 30 (3), 1095-1108. DOI: <https://doi.org/10.47836/pjssh.30.3.09>

Lemov, D. (2010). *Teach like a Champion: 49 Techniques that Put Students on the Path to College*. San Francisco: Jossey-Bass.

McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. New York: ReganBooks, HarperCollins Publishers.

Miedema, J. (2009). *Slow Reading*. Duluth: Litwin Books.

Mikiks, D. (2013). *How Reading in a Hurried Age*. Harvard: Harvard University Press.

Moya, P. (2016). *The Social Imperative: Race, Close Reading, and Contemporary Literary Criticism*. Stanford: Stanford University Press.

Newkirt, T. (2012). *The Art of Slow Reading: Six Time-Honored Practices for Engagement*. Portsmouth: Heinemann.

Paul, R., Elder, L. (2004). Critical Thinking and the Art of Close Reading, Part III. *Journal of Development Education*, 28 (1), 36-37.

Showalter, E. (2003). *Teaching Literature*. Malden: Blackwell Publishing.

SLOW READING AS A METHOD FOR REVEALING IMPLICIT MEANINGS IN THE LITERARY WORK

Hryhorii D. Klochek, Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University (Ukraine)

e-mail: klochek43@gmail.com

Mariia V. Foka, Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University (Ukraine)

e-mail: glamorousmail11@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-6

Key words: *E. Hemingway, Iceberg Theory, subtext, slow reading, reading comprehension.*

The purpose of the paper is to develop the basic *methodological principles* of slow reading of literary works with deeply veiled subtextual content. The subject of the research is the short story "Cat in the Rain" by E. Hemingway, whose literary style is clearly manifested by the Iceberg Theory as a well-known way of artistic expression of the implicit meanings. Research questions are to analyze E. Hemingway's "Cat in the Rain", using slow reading in order to demonstrate its basic principles; as well as to develop the main methodological principles of the analysis of a literary work, the application of which enable both the identification of the means by which the author creates the implicit plan of the text and mechanisms for decoding subtext meanings by the reader.

The considered scientific coverage of the problem of slow reading in the works by M. Adler, D. Mikiks, J. Miedema, and others. The impact of the features of the computer era on the nature of reading is analyzed, the need to counteract the superficial perception of texts caused by clip thinking is indicated. M. Adler revealed in detail the concept of reading comprehension. D. Mikiks developed a number of methodological principles for slow reading of literary works of various genres (novels, short stories, dramatic works, and even essays). J. Miedema explained the importance of a slow way of perceiving texts from the perspective of psychophysiological science.

Slow reading of a literary work is the slowest pace of its analysis, an effective method for penetrating the depths of content and the implicit level of the text. It is appropriate when the object of analysis is a highly artistic literary work that implies the depth of its content and the effectiveness of expressive techniques that create an aesthetic impact on the recipients.

The slow reading methodology requires the application of certain basic methodological principles. Since there is an implicit level of a text, the interpreter must decode information that is not explicitly stated. This decoding process is based on three main points. Firstly, slow reading requires a conditional division of the text into episodes, each of which expresses an artistic meaning, all of which together form the main idea of the work. In turn, the method of analysing each episode involves identifying the artistic meanings expressed in its visualised moments, as well as dialogues (polylogues, internal monologues). In a highly artistic text, each image contains an implicit meaning. The ability to analyse the visual leads to decoding the unspoken. This also applies to the language of the characters.

To demonstrate the method of slow reading, the short story "Cat in the Rain" by E. Hemingway was chosen, which exemplifies the "Iceberg Principle" cultivated by the author. The conditional division of the story into episodes allowed delving into the artistic world of the story and understanding how the meanings and motives of individual episodes form the main artistic meaning of the story. A detailed analysis of the visualised moments of the work made it possible to trace how the writer introduces the reader to his artistic world, creates the illusion of being present in it. This increases the level of the reader's empathy – his/her ability to feel the internal emotional states of the characters. Nevertheless, the analysis of dialogues lets the reader reveal the psychological content, create a psychological behavioural model, and understand the internal psychological states of the characters. Such a dual interaction of the text components "visualisation – dialogue" forms the subtextual meaning of the work.

The slow method of reading the short story "Cat in the Rain" makes it possible to reveal the hidden artistic meanings of the work. It raises the problem of family happiness that requires mutual understanding and spiritual intimacy between spouses. The story deals mainly with the inner states of an American woman. They centre around one single idea, which is the desire to have a real family and a home.

Likewise, the method of slow reading allows us to understand the image of George as a representative of the "Lost Generation" which was one of the objects of artistic reflection in Hemingway's works. George is a typical representative of that generation. He is one of those young people who, having survived the war, cannot find themselves in the post-war world.

At the same time, the main artistic meaning of the story can also be interpreted as an expression of the idea of the global loneliness of people, the alienation of human existence, that is embodied in the images of the American couple, the hotel owner, and the writer himself as an "image of the author."

Slow reading should be based on an understanding of the theory of a literary work as a system-integrated entity. The main categories of this theory are the concepts of the integrity of a literary work, the system-forming factor, and the system of artistic means interpreted as "techniques", each of which has its own function. Thus, the aesthetic impact of the literary text is revealed that is the main goal of true art.

Одержано 25.01.2023.

UDC 821.111(73)/82-343

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-7

ANNA KOLISNYCHENKO

*PhD in Education, Associate Professor,
Foreign Languages and Translation Department,
National Aviation University (Kyiv)*

SVITLANA KHARYTSKA

*PhD in Education, Associate Professor,
Foreign Languages and Translation Department,
National Aviation University (Kyiv)*

INDIAN MYTHS AS THE BASIS OF HART CRANE'S MYTHMAKING

У статті зосереджено увагу на питомому значенні міфів корінних народів Північної та Південної Америки для формування особливого мистецького насаження авторського «міфу для Господа» (дефініція самого поета) Г. Крейна. *Мета* дослідження – виявлення та аналіз прадавніх міфологій, використаних Гартом Крейном для конструювання майбутнього Америки, яку надихатиме новий міф. Цей новий міф, за Крейном, постане з синтезу всіх існуючих на американському континенті міфологій, здобутків усіх культур, народи яких прилучились до відкриття і розбудови Нового світу, і того неймовірного успіху в розвитку цивілізації, якого досягли американці. Крейнівський художній простір – гомогенний. Ймовірно, певною мірою еkleктичний, але гомогенність досягається цілеспрямованою орієнтацією на підпорядкування всіх складових американській ідеї, тобто простір Крейна – це поетичний плавильний казан. Відповідно до зазначеної гомогенності у проведенні дослідження ми використали синергію літературознавчих *методів*: біографічний, що дав можливість прослідкувати за творами від початкової ідеї до їх створення; культурно-історичний, завдяки якому простежуються характерні риси доби модернізму в творах поета; порівняльний, що дає змогу співставити елементи творчості різних поетів (не лише модерністів, але й дистанційно віддалених літературних періодів); ритуально-міфологічний, призначений для безпосереднього аналізу парадигми індіанських міфів; історико-функціональний, який дав змогу ідентифікувати рецепцію поетових творів від тотального несприйняття до надання статусу програмних; системно-цілісний, якому підпорядковуються всі вищезазначені методи, адже він допомагає виділити основне ядро (ідею) творчості (у Крейна – це «міф для Господа»), якому підпорядковуються усі решта образів, мотивів, сюжетів тощо. У Гарта Крейна ледь не кожне слово утримує міфологічний потенціал, воно завжди функціонує у його первісному значенні, за яким майорить міфічний контекст. Це може бути ім'я Покахонтас чи назва Атлантиди, що збурюють міфи про індіанців і підкорення Америки білими, або про кохання Покахонтас і капітана Сміта, про міфологічну Атлантиду Платона і переїзд першопоселенців через Атлантику, що в часи Крейна вже теж став міфом. А може бути чайка – один з улюблених образів Крейна: звичайний птах, який кружляє над Бруклінським мостом, і постійний персонаж індіанської міфології, в якому поєднались безмежність свободи і вигадливий розум трікстера. Тобто один вербальний маркер Крейна – чайка – утримує і одночасно продукує кілька смислів, від конкретики до символіки міфу, як величний образ Бруклінського мосту, що прибрав міфологічного виміру, став тим новим міфом, який створив Гарт Крейн.

Ключові слова: міфопоетика, індіанські міфи, модернізм, національна ідентичність, «Американська мрія», «міф для Господа», «міф Америки».

For citation: Kolisnychenko, A., Kharytska, S. (2023). Indian Myths as The Basis of Hart Crane's Mythmaking. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 88-103, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-7

Harold Hart Crane (1899–1932) is an American poet of the modernist period. He was a brawler, an outlaw, who did not get a systemic education, and was prone to suicide (up to 16 years old, had tried twice to commit suicide). Crane showed a predilection for homosexuality, alcohol, and drugs from a young age. However, all of these did not affect the seriousness of what he achieved in the realm of literature. The significance of his achievements was already understood by contemporaries, and Allen Tate recognized that. For him, Crane was “the archetype of the modern American poet” [Tate, 1959, pp. 225–237].

At the age of 18 Crane began publishing in periodicals in the United States and the United Kingdom. He was attracted to such reputable journals as Eliot’s “*Criterion*”, “*Broom*”, “*Poetry*”, “*Little Review*”, and others. Crane did not write much for 32 years: a poetry collection “*White Buildings*” (1926), an epic poem “*The Bridge*” (1930), a series of scattered poetry, letters, and several essays. Despite the fact that nearly a century has passed, and today the “*White Buildings*” collection is included into the poetic canon of American literature, the literary studies of its composition and cycle structure have not subsided. Only recent research made by Ernest Smith has become convincing evidence of a poet’s literary awareness, but not arbitrary, almost chaotic poems arrangement. Smith’s study made it possible to emphasize more clearly the strategy of poetic structure and the completeness of “*White Buildings*” literary realization.

As a poet with a certain range of unique problems and original poetic techniques, Crane was finally formed in the early 1920s, when the breakup of tension relationship with his father caused his emotional and psychological trauma. It helped to understand both his human identity and aesthetic position. Today, the term ambivalence is most commonly used to refer to both of these statuses. We are going to leave out the complex aspects of Crane’s private life, but should note that his poetics is formed on the boundary between tradition and innovative experiment, which can’t be clearly classified. Because of this ambiguity, the poet received controversial comments from critics of the time. In the autumn of 1931, Max Forrester Eastman published an article “*Poets Talking to Themselves*” in “*Harper’s Bazaar*”. It was a rather harsh attack against the so-called “too clever” led by James Joyce and Crane, thus protesting against “the elitist” literature of the “high-ranking”. Eastman mentioned a meeting with Hart Crane, who gave him to read one of his works; that poem began with a quote in Latin. Trying to understand it, Eastman asked for a translation, and Crane casually admitted that he did not know Latin. As a result, the critic ironically concluded: “After struggling a while with the English parts of it, I returned finally to the Latin as more communicative” [Eastman, 1935, p. 94]. As it turned out, this was not the personal position of one reviewer, but the publication as a whole, as the head of the editorial board refused to print an article written by Anita Brenner in response to Crane’s defense.

The relevance of the conducted research is determined by the need for a comprehensive study of the process of development and formation of the literature of American modernism. Hart Crane’s works are recognized as the defining component due to his creation of the latest myth, the heart of which is the “myth of America”, which formed the basis of the modernist interpretation of American identity. The analysis of the mythopoetics of Crane’s works enabled a holistic understanding of his artistic universe, the clarification of ideological and aesthetic clusters and concepts characteristic of national (American) and world literature, which is inherent in the complex and heterogeneous system of modernism.

The purpose of the research is to identify and analyze the ancient mythologies used by Hart Crane to construct the future of America, which will be inspired by the new myth. This new myth, according to Crane, will emerge from the synthesis of all mythologies existing on the American continent, the achievements of all cultures whose peoples participated in the discovery and development of the New World, and the incredible success in the development of civilization that the Americans achieved. Crane’s poetry space is homogeneous. Probably somewhat eclectic, but homogeneity is achieved by a purposeful orientation to the subordination of all components to the American idea, that is, Crane’s space is a poetic melting pot. In accordance with the indicated homogeneity, we used the synergy of literary methods in conducting the research: biographical, which made it possible to follow the works from the initial idea to their creation; cultural-historical, due to which the characteristic features of the era of modernism are identified in the poet’s works; comparative, which makes it possible to compare the elements of work of different poets (not only modernists, but also remotely distant literary periods); ritual-

mythological, intended for direct analysis of the paradigm of Indian myths; historical-functional, which made it possible to identify the reception of Crane's works from total non-acceptance to the granting of program status; systemic-holistic, to which all the above-mentioned methods are subordinated, because it helps to highlight the main core (idea) of works (Crane's "myth to God"), to which all other images, motives, plots, etc. are subordinated.

Discussions about Crane's style continue to this day, but most researchers identify Crane's "special" or "abnormal" style [Reed, 1971]. The set of his poetic techniques is called baroque, surreal, mosaic. Brian Reed in "Hart Crane: After His Lights" says that Crane was a typical modernist, according to his alienation, focusing on the word, high concentration of tropes, and lush rhetoric, etc. [Reed, 1971]. Lengdon Hammer in "Hart Crane and Allen Tate: Janus-Faced Modernism" interprets Crane's poetry as an attempt to revive the high style of previous centuries [Hammer, 1993] and Gerard Titus-Gerard Titus-Carmel in "L'elancement: Eloge de Hart Crane" portrays him as the forerunner of a post-structuralist concept of a text who actualizes the importance of extra-structural, marginal, asocial elements capable of undermining the universal codes and structures [Titus-Carmel, 1998].

One of the original studies of Hart Crane's works of the 1980s is the research of Lindsay Stamm Shapiro. She interpreted Crane's poetry in parallels with the work of William Lescaze, the modernist architect best known for conceiving, in conjunction with George Howe, the Philadelphia Savings Fund Society Building. It is considered one of the best-designed skyscrapers of the pre-World War II era of modern architecture [Zelazko, 2023]. It was Lescaze who discovered the poetry of Rimbaud for Crane. The poetry emotional and intellectual impressed Hart Crane and he did not deny that influence on his own lyrics. Like Crane, Lescaze was fascinated and even imbued with the idea of the "myth of America", but both tried to strike a balance between European and national traditions. William Lescaze became for Crane a "bridge" between architecture and poetry, which embodied the technological dream of modernism in the so-called "skyscraper poetry" [Shapiro, 1984]. This study is valuable in terms of positioning Crane as a modernist, especially as a modernist myth-maker. Paul Giles, a British researcher of American literature who positions Crane as "saw himself as a mythopoetic hero who could transmute the base metal of the America's industrial world into gold", elaborates on this topic [Giles, 1986, p. 208]. Crane's myths interpretation was due, first and foremost, to the subjective views of the poet. He was certain that in order to build a new American life, a new myth should be constructed inseparably from tradition, from national roots. Secondly, contemporary artists were focused on intelligent, sophisticated, educated readers, so modified material was sufficient to achieve the goals. Third, satisfying the society's need for a new myth Crane's myth served as the basis for the further myth-making of new generations of poets.

American literature in the "Roaring Twenties" needed a new myth, a new epic for its traditions, its identity, and the actual affirmation of these traditions. Hart Crane was writing at a time when America, after World War I, had become one of the wealthiest countries, undergoing industrialization and urbanization. It is during these times that people begin to practice the "religion of consumption", the leading role was given to the material issues. Therefore, one of the defining features of American modernism is the search for a spiritual principle in a person.

In the novel "Ragtime", 1975, E.L. Doctorow, retrospectively comprehending the beginnings of national history, gives a striking characteristic of America at the beginning of the 20th century: "It is a nation of steam shovels, locomotives, airships, combustion engines, telephones and twenty-five-story buildings" [Doctorow, 2007, p. 74]. Further, the list is supplemented – it is already a nation of airplanes, cars, electric engines, electric household appliances, and 100-story skyscrapers. Calvin Coolidge in one of his speeches in 1925 recognized that the main concern of the American people is business. An active business life made it possible for many people to realize the "American dream", and the higher education received by a large number of Americans led to the prosperity of the middle class. The car became a symbol of high social status, also the telephone, camera, radio receiver, typewriter, etc. were widely used. As S. Lewis noted in the novel "Babbitt", 1922, Americans admired these devices because they were modern and invented in the USA [Lewis, 2015].

Against the rapid economic development of the country, the intensive formation of the philosophy of consumerism, embodied in the marketing slogan of the 1920s "Buy now!", artists cre-

ated a new myth of America, which was supposed to clarify the inner essence of the existence of American society. Hart Crane's "myth to God" occupies an important place in the system of the general myth of America, sacralizing its history, land, traditions, and man, asserting the chosenness and uniqueness of the country.

Waldo Frank said that an American of the 20th century is the loneliest person in the world: the world of his parents has already disappeared, and a new America has not yet been created [Frank, 1972]. But in the industrialized world, in the way a person created skyscrapers, bridges and airplanes, H. Crane saw a new source of poetic inspiration. Crane marked the imagination as the main tool of the poet, and the function of poetry in the "Machine Age" is identical to its function in any other age, although poetry can absorb machineness [Crane, 1933, p. 177]. Indeed, in many of the poet's works, deep emotional experiences and various machinery coexist side by side, that is, the poet constantly tried to show the unity of the spiritual and material, their coexistence in physical and spiritual space. Hart Crane often portrays the image of an urbanized city, and himself as a person born in it, as an integral part of the city and the bearer of its consciousness as an "urbanized poet". Crane wrote: "The city is a place of "brokenness", of drama; but when a certain development in this intensity is reached a new stage is created, or must be, arbitrarily, or there is a foreshortening, a loss and a premature disintegration of experience" [Crane, 1952, p. 138]. The "drama of urbanization", the entry of a "little person" into the metropolis and the inevitable spiritual breakdown in the process of adaptation are evidence of the acquisition of new experience. This experience is the possibility of harmonious coexistence of two worlds – an urbanized city and a city of spiritual, mystical. At one time, even Walt Whitman called industrialization the Muse and admired the man who "*is on land and sea everywhere, he colonizes the // Pacific, the archipelagoes, // With the steamship, the electric telegraph, the newspaper, the // wholesale engines of war, // With these and the world-spreading factories he interlinks all // geography, all lands*" [Whitman, 2023]. Hart Crane aptly depicted the same idea of the human community in the poem "The Hive", where the symbol of unity becomes the poet's heart-hive: "*(Up the chasm-walls of my bleeding heart // Humanity pecks, claws, sobs and climbs*" [Crane, 1933, p. 163]. "Heart-hive" is a strange monstrous symbiosis of man and building, which is understood as the embodiment of hard work and unity. And on the other hand, here we have an original paraphrasing of Whitman's understanding of himself as an organic representative of the American community, who, empowered by it, has the honour to be its Poet.

Poets were inspired by the traditions of previous generations, actively relying on their historical and cultural heritage. Waldo Frank saw America "as the final product of an ancient Middle European culture that has manifested itself throughout the history of the western world in various forms, creating a mighty religious structure in medieval times and an upsurge of artistic and scientific achievements during the European Renaissance" [Nilsen, 1979, p. 31]. The most famous epic poems of modernism are Eliot's "The Waste Land", Pound's "Cantos" and Crane's "The Bridge", so it is not difficult to notice a number of similar themes and poetic techniques, symbols, etc. in them. Each of the poets actively involves various myths in his poem (Eliot – ancient, Egyptian, Indian; Pound – oriental, Chinese, ancient myths; Crane – Indian, ancient, Aztec). Each poem is based on a system of images that accumulates the entire human experience, realized in allusions, quotations, associations, paraphrases, and sometimes parodying the styles of different eras. In each poem, the motif of Dante's "Inferno" is found, in Pound and Crane it is a descent into Hades during the hero's initiation, and in Eliot, pictures of hell symbolize modern American life. These works differ in their emotional direction – Eliot shows that modern civilization will not escape destruction, because the waste land cannot give salvation; Pound seeks salvation for modern society by turning to the civilizations of the past, particularly the East; and Crane finds hope for the future, relying on the American traditions and the myths of indigenous people as the inevitable part of it.

Native American policy in the early 20th century in the United States was characterized by a continuation of assimilation efforts and further encroachment on Native American lands. The Dawes Act, also known as the Allotment Act, was passed in 1887 but had significant impacts in the early 20th century. The act aimed to assimilate Native Americans into mainstream American society by dividing tribal lands into individual allotments. The surplus lands were then opened up for non-Native settlement. This policy led to the loss of millions of acres of Native American lands

and the erosion of tribal sovereignty. The early 20th century saw the continuation and expansion of the boarding school system for Native American children. These schools were designed to forcibly assimilate Native American children into American culture, often resulting in the suppression of their Native languages, customs, and traditions. The goal was to “kill the Indian, save the man” by eradicating Native identity and culture. Despite the challenges, the early 20th century also witnessed the rise of Native American activism. Organizations like the Society of American Indians (SAI) advocated for Native American rights and pushed for reform in government policies. Native American leaders like Carlos Montezuma, Charles Eastman, and Gertrude Bonnin played crucial roles in raising awareness about Native American issues.

The poetry of the early 20th century in the USA often incorporated themes related to Native Americans, reflecting the continued fascination and interest in Native American cultures and traditions during that time. Many poets looked to Native American myths, stories, and folklore as sources of inspiration for their own work, and sought to explore the complexities of Native American experiences in the face of cultural oppression and forced assimilation. Poets such as Carl Sandburg and Langston Hughes incorporated Native American themes and imagery into their work as a means of challenging the dominant narratives surrounding Native American identity and history. For example, Sandburg’s poem “Buffalo Dusk” portrays the extinction of the buffalo and the violence inflicted upon Native American communities from their own perspective, rather than the perspective of the dominant white culture. Hughes’ poem “Indian Requiem” offers a lament for the loss of Native American cultures in the face of colonialism and spiritual displacement. Robinson Jeffers also drew from Native American culture as a way of exploring his own ideas about nature, spirituality, and identity. He often included Native American mythology in poems that celebrated the natural world. Overall, the use of Native American themes was a significant element in the early 20th century American poetry, reflecting a broader cultural interest in the legacy and traditions of Indigenous peoples in the United States.

For Hart Crane, who created the modernist myth of America, the main element of myth-making was the myths of the indigenous peoples of America, the Indians. “Crane associates the Native American with the spirit of the land itself and with a revitalized and expanded American awareness and identity” [Castro, 1991, p. 82]. Native American mythology inspired many writers before Crane, especially Fenimore Cooper and Henry Longfellow. However, Crane is noticeably different from them: probably, it is worth talking not about figurative specifics, but about the functionality of Indian mythology in romantics and modernist poets. Their tasks – both ideological and aesthetic – were fundamentally different. Romantics – the formation of national literature, accentuation of what distinguishes Americans in comparison with Europeans. And also, the formation of what we today refer to as the foundational national mythologies. It was Cooper, who was among the founders of the national mythology of the frontier, among other things because of its identification with a specific landscape and aboriginal population. So, Cooper did not so much use Indian folklore or mythology as he formed a literary stereotype of an Indian, which today is perceived as a national myth, including the symbol of the Indian: or the treacherous Magua, a red-skinned man with a tomahawk who hunts for scalps, or the noble Uncas – the last of the Mohicans. Longfellow, as is known, set himself different tasks than Cooper. Longfellow actively used Indian mythology, creating the image of the Indian Achilles – Hiawatha. Hiawatha, an idealized romantic image of an Indian, formed according to tried-and-tested literary clichés, exists before the settlement of America by whites and is inferior to Christian missionaries. According to Longfellow, the Christian religion, not mythology, becomes dominant on American soil. Longfellow’s poem, like Cooper’s Indian pentalogy, is directed to the past. They explain the past with which their present was connected. Crane uses the facts of history, including ancient mythologies, to construct a future America that will be inspired by a new myth. This new myth, according to Crane, will emerge from the synthesis of all mythologies existing on the American continent, the achievements of all cultures whose peoples participated in the discovery and development of the New World, and the incredible success in the development of civilization that the Americans achieved. Crane devoted his life and work to this. Crane’s version of Indian myths is a symbiosis of both North America and South America, including the Aztecs. This symbiosis can be explained by the variety of Indian myths that arose during numerous tribal migrations. Multiculturalism is especially felt in myths about the new and old homeland. Crane reinterprets the heri-

tage of indigenous peoples in his own way, creating his own universal mythology. It is also important to note that for the poet an inseparable part of this mythology is the Christian component, which is also inherent in the myths of the Indians, but of a later, "reservation" period. For Hart Crane, Christianity and paganism existed inseparable from each other. In Mexico Hart Crane together with the young American archaeologist, Milton Rourke took part in a festival celebrating the ancient Aztec god of pulque (an alcoholic drink made from agave). He was struck by the combination of the sounds of an ancient Indian drum and Christian church bells, idols, and crosses. The conflict between the pagan and the Christian was supposed to be the subject of a verse drama, which Crane planned to write, but never wrote. Crane wanted to write about the interpenetration of ancient and modern cultures and the tragedy of this interpenetration. The poet believed that instead of renewing and transforming the spiritual heritage of the pagan world, the Spanish conquest led to the destruction of this heritage, resulting in the degradation of the local population. Although Crane never wrote the drama, the impressions of this festival formed the basis of his last great poem "The Broken Tower". Lesley Simpson, who was in Mexico at the time, recalls another incident that, in his opinion, influenced the creation of this poetry. At night, Crane suffering from insomnia went outside. Wandering in the park, he met an old Indian bell ringer who invited the poet to join him. When the artist began to ring the bells, "the sublimity of the scene and the thunder of the bells woke in Hart one of those gusts of joy of which only he was capable. He came striding up the hills afterwards in a sort of frenzy, refused his breakfast, and paced up and down the porch impatiently waiting for me to finish my coffee. Then he seized my arm and bore me off to the plaza, where we sat in the shadow of the Church, Hart the while pouring out a magnificent cascade of words [Crane, 1992, p. 23]. It was a Hart Crane I had never known and an experience I shall never forget" [Irwin, 2011, p. 292]. In "The Broken Tower", the tongues of the bells slowly swing these bells destroying them and then the whole tower. The sounds of this funeral bell, reminiscent of the cold sounds of hell, initiate the emergence of suicidal thoughts able to release the innermost creative forces to the outside ("*And through whose pulse I hear, counting the strokes // My veins recall and add, revived and sure*") [Crane, 1933, p. 136]. The poet realizes that the tower that is being destroyed is his own tower created from the Word. Understanding that the Word is eternal, Crane sees the "resurrection" of the tower, despite the destruction of its physical shell: "*and lifts love in its shower*" [Crane, 1933, p. 136]. In this way, Crane not only asserts the Word's dominance over destruction, but also perpetuates his creative legacy.

We trace the synthesis of pagan (mythological) and Christian in the poem "Garden Abstract". First, the poet composes a picture with Christian myths, turning to the origins of the Christian faith – the Garden of Eden, and "rereads" the biblical Book of Genesis. Crane depicts an apple tree, next to which is a woman, who allusively refers to Eve, because "*the apple on its bough is her desire*" [Crane, 1933, p. 70]. Then a strange metamorphosis takes place – the woman transforms, merges with the tree, herself becomes the primeval tree, which knows no fear, has no memory or hopes, nothing, in fact, "*beyond the grass and shadows at her feet*" [Crane, 1933, p. 70]. In the mythology of the South American Gran Chaco tribes, there is a myth about the emergence of people from the trunk of a tree. In an older version, it is indicated that breasts grow in trees to feed people with milk. In Crane's poem the "prisoner of the tree" (feminine, or a possible allusion to Myrrha, who also became a tree), thanks to the "inner sap" awakened in her by the wind (masculine), grows to the sky. The tree-woman takes strength ("sap") from the earth, from the primordial solid. In Indian myths, similar to the ancient Greek ones, the story about Uranus-Gaia, the Sky was seen as the Father who unites with Mother Earth, and therefore everything living in the world is born. In "Garden Abstract", everything is born by a tree. Crane transfers this well-known mythological motif to intimate feelings. Depicting the growth of a tree to the sky, he speaks of creative thought, the rise of creative imagination. In this way, he associates himself with the feminine (tree), because he also "gives birth" to human consciousness through his creations ("sap") – poetry, the inspiration for which is given by a loved one, probably a man (wind). Nevertheless, the artist also draws strength for creativity from the land that is from the traditions of the people who inhabit it. The metamorphosis of transformation into a tree is also found in Pound. His poem "The Tree" demonstrates the combination of two myths – about Daphne, who escaped from Apollo, and Philemon and Baucydas, who escaped from the

flood. That is for Ezra Pound a tree is a symbol of salvation, so the lyrical hero transforms into it: *"I stood still and was a tree amid the wood, / Knowing the truth of things unseen before"* [Pound, 2012, p. 366]. In Crane's poem, it is also possible for Daphne / Myrrh to see through Eve, who "sees herself as a tree". Therefore, he creates a generalized, universal image of the progenitor, who is not enough of what the space of the Garden offers, to whom the apple as a symbol of forbidden knowledge beckons (Eve's / Myrrh's violation of the taboo). That is why it stretches higher and higher, beyond the limits defined by the Garden. And in this unrestrained desire, according to Crane, is the likely cause of the fall.

The poem "The Circumstance" is a direct allusion to the Aztec myth of Xochipilli, the god of flowers and poetry, whose life was supported by human blood. Perhaps this is because the god of the sun also performed the role of the god of war. Quite symbolically, Crane transfers the features of this bloody god to the god of art (like the ancient Greek Apollo is not only the patron of the arts but also a skilled archer, always ready to fight), thus pointing out to the reader the gravity of the poetic craft. To express such a double understanding of creativity, the author uses a sharp contrast: the god of poetry is washed in blood, but immortalized in the stone of "love", flowered. In this flowered stone, the poet sees the smile of death, which appears on the clown's face. Mystical metamorphoses take place in the mind of the narrator: the majestic deity is devalued, turning into a weak clown bathing in blood. At this stage of mythical transformations, the clown deity devours the sun, which once again speaks of the impermanence of the material, which so far dominates the spiritual. The key in poetry is time, eternity: *"You could stop time", but "(Sus // Taining nothing in time"* [Crane, 1933, p. 146]. In the eternity, the author reproduces the repetition of the same social processes that sooner or later every person encounters.

Appealing to the past of the Indian civilization, Crane demonstrates the spiritual richness and ultimate balance of the Indian worldview and Indian history through the image of an Indian against the background of an autumn landscape in the poem "October-November". Even through *"(gold and purple scintillate // On trees that seem dancing // In delirium"* [Crane, 1933, p. 168], through the moon in *"mad orange flare"* the old man sees *"Indian summer-sun / With crimson feathers"* [Crane, 1933, p. 168]. In this image of the sun, there was a response to the Indian tradition of wearing special insignia (in this poem – feathers), and an undeniable allusion to the bloody history of the conquest of the American Indians by the "pale-faced" (as indicated by the crimson, blood-like color). As a final symbol of pacification, the author depicts ripe grapes, which the Indian looks at with sadness. The symbolism of the vine has many interpretations, but in our opinion, Hart Crane turned to the Christian one. First of all, it is a symbol of fruitfulness, wealth, and, most importantly, truth: *"I am the true vine, and My Father is the vinedresser"* (John 15:1). That is, the old Indian saw the truth, so he calmly thinks against the background of the autumn landscape, which signals the fading of nature (and Indian traditions). In the Old Testament, the vine that Moses' messengers brought from the land of Canaan is the emblem of the Promised Land. Thus, the poet prophesies to Americans the role of the chosen people, and to America – the chosen land. Another interesting grape symbol is found in a wrapped (flowered) with vines cross on sarcophagi in Christian burial places. The legend of the Life-giving Tree, from the wood of which the first cross was made, is associated with such a cross. This tree grew from the crown of Adam, which he wore before his death. Paradoxically, the vine for the wreath was brought by the son of Adam – Sif, tearing it from the tree of paradise, because of which he was expelled from the Garden of Eden. After Adam's burial, the wreath grew out of the ground, turning into a tree (vine), symbolizing salvation and rebirth. Therefore, Hart Crane foresees the resurrection of Indian traditions in a new society, in a new chosen country.

A significant part of Crane's poetry is appealed to the past of the Indians, precisely to the period of conquest by the American settlers and assimilation with them. The poem "Imperator Victus" tells about the emperor Manqu Inca Yupanki (Manco Inca Yupanqui), the leader of Indian rebellions against Europeans in South America. Hart Crane focuses on the most dramatic moment of the hero's life – his death at the hands of a European at a time when a peaceful resolution of the conflict was possible. But the main protagonist of poetry is a weapon that "speaks" simply, albeit not well. The continuation of this theme is the poem "The Sad Indian", whose hero, an Indian, is out of time, *"does not count // Hours, days – and rarely sun and moon"* [Crane, 1933, p. 145]. According to M. Eliade, going beyond the boundaries of Time contributes most to the

rapprochement of literature and mythology. Time in myth is always sacred, this is especially noticeable when new phenomena occur that are significant for the existence of society [Шубович, 1999]. In such a mythical space-time an old Indian thoughtfully contemplates the cultural and historical heritage of his people, which remained only in a weak vision of shadows (including the shadows of his parents), which cannot be described in words, there are no such words in the language. The Indian suffers because everything has disappeared due to conquest, both by man and by machine. Again, the author touches on the topic of material and spirituality. The rhetorical question at the end of the poem about the flight of an airplane in the sky – “is it thus the eagles fly?” – carries disappointment with the consequences of the development of civilization. Note that for the Indians, the eagle is one of the most important mythological symbols, it is the embodiment of solar, heavenly and fiery forces. Even the eagle feather served as a mark of honor for the Indian. There are known cases when a horse was given for such a feather. The American Indians considered one of the key myths about the destroyer of nests, who received fire from an eagle on the promise of leaving the chicks alone. As we can see, it is in this myth that the eagle represents the power of fire and is the benefactor of man. Another myth tells of a struggle between an eagle and a serpent, where the eagle is a solar deity and the serpent is death, associated with the moon; that is, it is about a symbolic competition of life and death.

It is recognized that one of Hart Crane’s most significant work is the poem “The Bridge”, the idea and artistic realization of which is connected with the Brooklyn Bridge, a material and now the symbolic embodiment of the American national genius. Published in April 1930, the poem caused a great resonance among the creative elite of that time. Thus, Waldo Frank characterized this work as a well-thought-out example of myth-making, noting that the message of the poem will be fully appreciated not by contemporaries, but by posterity: “But when that time comes, the message of The Bridge will be taken for granted; it will be too obvious, even as today it is too obscure, for general interest” [Crane, 1933, p. 23]. In his fair opinion, Crane’s myth differs from other myths (Homeric, biblical, etc.) by its “routine” symbol, which personifies the whole life of America, unites time and space, past and present. A. Tate called Crane one of the chosen ones to be the spokesman for the spiritual life of our time [Tate, 1936].

Richard Lewis proposed a rather original and productive reading of the work: for him, the bridge is important not so much as a real physical object, but as a procedural action, the laying of a bridge (bridging), when the creation of a poem gradually becomes a bridge to the reader, which penetrates culture by the power of the author’s poetic vision [Lewis, 1967, p. 42]. In our opinion, this approach to the consideration of the poem is quite reasonable, given Crane’s intention to create a “mystical synthesis of America”: “The initial impulses of ‘our people’ will have to be gathered up toward the climax of the bridge, a symbol of our constructive future, our unique identity, in which is included also our scientific hopes and achievements of the future” [Crane, 1933, p. 124].

“The Bridge” is a sacred history of America, where the Brooklyn Bridge appears as an embodiment of America. The bridge is both harp and an altar that requires a sacrifice. The symbolic prayer to the Bridge at the end of the Prologue is a request for help in finding the absolute, creating a new myth. Starting with the “Prologue”, the author makes a kind of adjustments for the further perception of the poem. In our opinion, the leitmotif of this part is freedom, which is thoroughly imbued in the “Prologue”. One of the purposeful symbols is the seagull. Seagull wings impaled on black spiers are an expression of freedom, but somewhat limited by modern progress. In South American myths, the seagull personified the spirit of freedom and indomitability. According to the myth, the seagull refused to surrender to the cormorant brothers and paid for it with his own life [Березкин, 1994]. The seagull is the first indication of the pro-American orientation of the work, which is later confirmed by the indisputable American marker – the Statue of Liberty.

Already after the “Prologue” Crane begins to actively embody his vision of the history of America, he literally examines the physical body of the continent, which is represented by the Indian princess Pocahontas (as Crane notes [Crane, 1952, p. 241]). The chapter is called “Powhatan’s Daughter” and is divided into 5 subsections (“Harbor at Dawn”, “Van Winkle”, “The River”, “The Dance”, and “Indiana”). “Van Winkle” draws a parallel between the Spanish and Indian history of land conquest. The very first mentions of Claudio Pizarro, the Spanish conquistador who

conquered the Inca Empire, and Fernando Cortéz, who destroyed the Aztec civilization in Mexico, allude to the process of conquering the territory of the Indians. This is the purpose of the mention of Captain Smith. We have already mentioned above that a similar idea of destruction determined the content of the poem "The Broken Tower". In "The River" Hart Crane portrays a pack of traveling vagabonds reminiscing about their childhood. One of them says that he feels in the sounds of a snowstorm the cries and whimpers of Pocahontas, who appears in three guises showing the colors of the American flag: "snow-silvered, sumac-stained or smoky blue" [Crane, 1933, p. 15]. This vagabond assumes the role of an American first settler, ready to answer her call, to impregnate her: "O Nights that brought me to her body bare!" [Crane, 1933, p. 15]. In the howling of the "wing's long mane", he hears the cry of Indian children: "Dead echoes! But I knew her body there, // Time like a serpent down her shoulder, dark, // And space, an eaglet's wing, laid on her hair" [Crane, 1933, p. 16]. In this part, Crane introduces images of totemic animals, the snake and the eagle. The next part – "The Dance" – begins with a description of the change of weather according to the seasons, depicting this transformation as a female one, in the final stage of which the woman dies. That is, Pocahontas is the land from which the bridge actually grows, removing the rice of the child, who embodies the gene pool of previous generations of America, stirred with the sap of the earth. "Pocahontas, bride – // O Princess whose brown lap was virgin May" [Crane, 1933, p. 19]. Man in a canoe "explores" the body in the spring bosom of nature (Pocahontas-land): "O Appalachian Spring!" [Crane, 1933, p. 20]. Shadows can be seen among the mountains, from which smoke billows, and a cloud covers the sky like a blanket.

The European explorers who arrived in the Americas, such as Christopher Columbus, believed they were discovering new lands and peoples. This perception led to the notion of America as a "virgin" land waiting to be "fertilized" or colonized by the European powers. The metaphor of America as a female figure highlights the power dynamics and gendered assumptions prevalent during that period. The consequences of this perspective were significant. European powers claimed ownership and control over the lands they "discovered", often disregarding the rights and sovereignty of indigenous populations already living there. This led to the displacement, marginalization, and mistreatment of Native American communities. Today, the focus is on promoting a more inclusive and accurate understanding of history that recognizes the contributions and rights of indigenous peoples.

In American literature, the landscape has often been personified as a female figure, symbolizing various aspects of nature, identity, and the human experience. This literary device is known as the "feminization of landscape". "Shenandoah" is one of the vivid examples of such feminization. It is a well-known American folk song that has been widely recorded and performed by various artists. While it is not a literary work in the traditional sense, the song's lyrics capture the beauty and sentiment associated with the Shenandoah Valley in Virginia, which is often personified as a female figure. The song tells the story of a riverboat captain who longs to be with his beloved, referred to as "Shenandoah", and expresses his desire to go back to her. The lyrics evoke a sense of yearning, nostalgia, and connection to the natural landscape. The Shenandoah River and Valley serve as symbols of the enduring love and longing for home. While the song does not delve deeply into the feminization of landscape, it does embody the romanticized portrayal of the natural world and its association with emotions and personal experiences. The personification of the Shenandoah River as a female figure adds a poetic and emotional layer to the song, emphasizing the deep connection between the narrator and the land.

In "Song of Myself", Whitman frequently refers to the landscape as a female figure. He celebrates the interconnectedness between the self and nature, portraying the landscape as nurturing and life-giving. The same inspiration can be seen in "My Ántonia" by Willa Cather. In this novel, Cather personifies the vast Nebraska landscape as Ántonia, the central female character. The landscape embodies the strength, resilience, and untamed spirit of the American frontier. These examples illustrate how the feminization of landscape in American literature can evoke themes of nature, identity, and the human connection to the natural world. It often serves as a way to explore and convey complex emotions, experiences, and relationships.

At such a landscape, the holy shaman Maquokeeta frantically performs a dance-prayer for rain. Even the tribe leader is obliged to bow to the earth (Pocahontas, the forces of nature). The poet makes the shaman dance (the rain dance) because Pocahontas is sad because of the drought, so that she would give a sprout, a shoot. The earth must be renewed like a snake shedding its old skin: "I, too, was liege", a slave of this land-Pocahontas. The land is designated by the poet as "Indian emperies", which is interpreted in two aspects: Indian as a reference to India, which Columbus wanted to find, and Indian to designate America as an "Empire of Indians". The dancer writhes like a lizard, saying that "thy bride immortal in the maize!" (an image inherent in Aztec folklore). She is a virgin to the last of the men, so the wizard calls everyone to dance in honor of Pocahontas. "He [poet] is enacting one of the rituals of mystic evolution – the mystical intermingling of flesh with spirit. <...> Pocahontas symbolized the life-force – the fertile quality in nature that impels mystic evolution along in its upward spiral" [Perry, 1966, p. 65]. In the end, the shaman gives way to a priest who holds a snake and an eagle in his hands. The totemic images of the eagle and the snake in "The Dance" represent Native American symbols of time and space that were used by the Aztecs.

In "The River" the sounds of a locomotive and remembers the "dead echo" of American culture are heard. The image of a snake is found in many national mythologies, in some it is associated with the creation of the universe. Among the Indians of South America, the snake mostly symbolizes masculinity, because it arose from the male penis. According to the legend, the woodcutter, who could not satisfy the toad that fell over the girl, from its hit in the groin, the genital organ, grew to incredible sizes. Only the medicine man (the shaman) was able to help him, cutting the excess part into pieces, which he threw into the lake. Snakes arose from these remains [Березкин, 1994]. In American cosmogonic myths, the serpent separates the earth and sky. That is, this image is extremely multifaceted. Some peoples considered this creature to be magical, a symbol of wisdom, fertility, and healing. For example, the North American Indians worshiped the rattlesnake (the queen and progenitor of all snakes), begging for fair wind (sometimes rain) before traveling. Even the Great Manitou was depicted as a horned snake that pierces evil with its horns. Among the Aztecs, the cult of the snake occupies a special place: the god of war (and the sun) holds a snake in his hands as a sign of magical power over death and life. In other nations, the snake is a symbol of death and chaos. In North America, there was an alliance of tribes originating from Utah, Idaho and Nevada who called themselves the Shoshone, or "snakes". They distinguished from others because they looked more like animals than people, and spoke their own special dialect. These tribes were the descendants of the Aztecs. Crane widely uses the Aztec myth of the search for a new land promised by God, which will be located where they will see an eagle eating a snake. Based on the above-mentioned interpretation of the eagle symbol, this myth can be also understood as the victory of eloquence, poetic gift (eagle) over deception, splitting, lying (snake). Many rites are associated with the magic of word among Indians, in particular shamanic sacred spells, in the process of which the shaman takes on the role of creator. Thus, the creation of a new myth is seen by the poet as the creation of a new world through the word, where the poet appears as a creator.

A number of images in the poem "The Bridge" evidences the fact that Hart Crane interpreted Indian mythology and history in general in his own way. For example, the headline "Powhatan's Daughter". Crane did not know that Powhatan is a tribal title for the supreme Dream-Visioner, and not a name; especially since the chief was not the real father of the Indian princess, but the "father" of the tribal alliance. Although historically the most widespread information is that her father was the famous leader of the Pohatan Indians, who managed to unite under his authority more than thirty tribes (about twenty thousand people) living on the Atlantic coast. One of the most used variants of the translation of the nickname Pocahontas is "little wanton" or "playful one" [Покахонтас, 2023].

]. Hart Crane in the epigraph (taken from John Smith's book "Travels and Works of Captain John Smith", 1910) initially used exactly this characteristic of the character: Pocahontas is depicted with the children of the colonists during not very decent for a girl mobile entertainment. We will analyze other variants of the translation of the name of the princess further.

Another example of Crain's metamorphosis of Native American realities is Maquouita, the shaman in "The Dance", who is an avatar of the author. He is both an actant and an observer who connects the earth with the cosmos through Pocahontas. Crane heard the name of the "dancer" from a taxi driver, and it seemed quite "Indian" to him [Tapper, 2006, p. 58]. It is noteworthy that in the 1920s there was an attempt to ban the dances of the Pueblo Indians as immoral. Not all Americans agreed, however, that Pueblo dances should be banned. "During the dance controversy, new white activists had developed images of profoundly religious traditional Pueblo Indians who had kept pure their ancient, nature-based creed against all odds. In their portrayal of the Pueblos, the new activists privileged religion as a defining characteristic of Pueblo life over other cultural, social, and economic traits" [Jacobs, 1996, p. 197]

In "The Dance", the author so identifies himself with the Indian warrior burned at the stake, that they become inseparable. They, in turn, merge with Pocahontas – the mythical personification of the entire American land. Crane explains the defining role of Pocahontas; he interprets her as a mythical natural symbol representing the physical embodiment of an entire continent. Charles Larson calls her "the first woman of America", "daughter of Eve", "child of the forest", "mother of us all", "Great Mother Earth of all Americans" [Larson, 1978, p. 73]. In a letter to the Queen of England, Captain Smith called Pocahontas the first Virginian who spoke English and gave birth to an Englishman [Smith, 1910]. Despite the fact that the legend of the love between Pocahontas and Smith is the basis of the plot of many films and literary works, there is no historical confirmation of this fact. The figure of Pocahontas has been a subject of fascination in American literature, particularly in works that explore themes of colonization, cultural exchange, and the clash between Native American and European cultures. For example, "Pocahontas: A Legend" by John Davis Long, 1884. This novel explores the story of Pocahontas and her interactions with Captain John Smith. It presents a fictionalized account of their relationship and portrays Pocahontas as a heroic figure who saves Smith's life and acts as a mediator between the Native Americans and the English colonists. Another example is "Pocahontas and Other Poems" by Lydia Sigourney: Published in 1841, this collection of poetry by Lydia Sigourney includes a poem titled "Pocahontas". It presents a romanticized and idealized view of Pocahontas as a noble and virtuous Native American woman who bridges the gap between her people and the English settlers.

Paula Gunn Allen in the "Pocahontas: Medicine Woman, Spy, Entrepreneur, Diplomat" notes that this Indian princess is known by many names: Matoaka – birth name; Amonute is the spiritual name of a sorceress and shaman; Lady Rebecca – the name received upon the adoption of Christianity in England; and Pocahontas is a teenage nickname. There is no exact data on the origin of this nickname, but two versions are preferred. The first interprets Pocahontas as a derivative of "powa, pawa" – a type of energy and paranormal abilities that make it possible to predict future events, heal sick people, animals, and plants; connected with magic [Gunn, 2003, p. 335]. Note that John Smith in his memoirs explains his rescue by the princess as part of a special magical ritual. Another version of the interpretation of the name is related to the origin of pocohaak (pocohack), which translates as "evil", or "penis" [Gunn, 2003, p. 335]. Paula Gunn Allen points out that despite relinquishing her name Pocahontas in favor of Rebecca, the Native American retained the spiritual name Amonut, signaling a lifelong connection to the American land and its traditions. Crane portrays Pocahontas as an eternal bride, turning her into an earth goddess, a "virgin to the last of men". Thus, the ritual dance is a "creative act of time" that unites flesh and imagination, and the Bridge stretches between the past and the present. In its highest manifestation, Pocahontas is the Muse, Eros, which incessantly encourages creativity. Moreover, in the "Indiana", this image acquires an archetypal meaning, growing into a mother, depicted as a homeless squaw (Crane uses this word) carrying a child. Crane especially singles out her eyes: they are expressive, strange even for an Indian woman, there is too much pain in them, and the woman looks into "all our silent men" [Crane, 1933, p. 25]. Those sore eyes filled with love when they saw the man. In such an indirect way, the Indian squaw is already thought of as the All-Mother. That is, in the part "Powhatan's Daughter" Pocahontas goes through a series of metamorphoses, starting with an Indian princess (a real historical figure), and then an eternal bride, nature, land, and mother. Since Pocahontas, according to legends, tried to reconcile the colonists with the Indian tribes, in this indirect way Crane also understands her figure as an element

of the combination of the traditional and the new (the nascent American nation and the Old World), perhaps even the spiritual and the material. For Crane, Pocahontas is the embodiment of an entire country, a land that has a peculiar national interpretation. The tradition formed by the first settlers was fundamentally different from the European one, because it was immediately bourgeois, modern, no matter how superstitious its Puritan founders seemed. The tradition started by them was focused on the personality, on the individual from the beginning, and not on the family. And an individual's relationship with others, even though they "passed" through God, was based on the individual qualities of each person. Therefore, the relationship between man and land was rather based on the understanding of land as a philosophical category, a generalized concept, and not a concrete patch of soil as a source of life. So the American community was formed on a new land and with new foundations, different from the European ones. This was due to the goal to which the first settlers aspired – to build the "Promised Land", to create a kingdom of justice and freedom. Therefore, there was no such, so to speak, forced connection of a person with a certain plot of land, which is characteristic of the farmer of the Old World. In the USA, it was different – the connection of man with nature, with the universe, that is, with the earth in its philosophical and Christian sense. The American South, like the North, was settled by pioneers. However, from the very beginning, the very idea followed by the first settlers of the South and the North was already different. If the Puritans of New England dreamed of building a City on a Hill, then for those who settled in Virginia, the goal was to create a Garden of Eden. The most important feature of this region is its closeness to the land, rootedness in a certain area, i.e. locality. There is a new understanding of land as a concentrated human history, and a desire to understand and assimilate this phenomenon, to find its history.

The climactic section "Atlantis" (the actualization of another ancient myth) produces the myth of the Bridge, the myth of ever presence. "The hand of Fire", which makes the Brooklyn Bridge a bridge of fire, is a creative imagination that regenerates the poet, prompts him to act, turning the author himself into a bridge: between the past and the present, between the poet and creativity, between the poem and the reader, between the spiritual and the physical (technical, mechanical), between traditions and innovation. In the final part of the poem, the majesty of the bridge is confirmed – it is a song, Bridge of Fire, Cathay, which combines a snake with an eagle. In this way, allusions to ancient mythologies are actually made to glorify the "Myth of the Bridge" [Sugg, 1969, p. 31].

Due to disputes about the identity of American society, the poet set the goal of creating a work of national scale [Crane, 1952, p. 89]. It is this factor that caused the writer to use the epic genre, which enables him to act as a singer of the new age. "The epic and the novel <...> continue the <...> mythological narrative" [Элиаде, 1995, с. 140]. Hart Crane interpreted Native American mythology in such a way as to create a new myth by combining tradition and modern trends. Such a synthesis became the basis for building an American society, aware of its history in the movement towards the "American dream", which "is based on the American's belief that he / she will be able to find the desired happiness, success, and personal well-being in this country" [Гиленсон, 2003, с. 8]. Crane does not distinguish between the concepts of "own" and "alien": for him, everything is his own, because it became and is now American. Crane's homogeneity of the poetry is achieved by a purposeful orientation to the subordination of all components to the American idea. Hart Crane's works, almost every word holds a mythological potential, it always functions in its original meaning, based on which the mythical context prevails. It can be the name of Pocahontas or the name of Atlantis, stirring up myths about the Indians and the conquest of America by the whites, or about the love of Pocahontas and Captain Smith, about Plato's mythological Atlantis and the migration of the first settlers across the Atlantic, which in Crane's time had also become a myth. Or maybe the seagull is one of Crane's favorite images: an ordinary bird that circles over the Brooklyn Bridge and a permanent character in Native American mythology, in which the boundlessness of freedom and the ingenious mind of a trickster are combined. That is one verbal marker of Crane – the seagull – holds and simultaneously produces several meanings, from concreteness to the symbolism of the myth, as the majestic image of the Brooklyn Bridge, which removed the mythological dimension, became the new myth created by Hart Crane.

According to M. Eliade, a myth means a sacred event, a sacred story, which is the "beginning of all beginnings", a phenomenon of a sublime nature. Directly or indirectly the myth con-

tributes to the exaltation of man, and works of literature transform “mythical matter” into a plot [Элиаде, 1995, с. 111]. Hart Crane’s overlapping of different mythologies is due, on the one hand, to the legacy of the Puritan pioneers who founded the United States, and on the other hand, to the legacy of the native Indians, to whom he attributes the indigenous population of both North and South America.

Using heroes from the myths of different peoples, Crane adapted them to modern needs which helped the author express his views on social problems through the prism of the characters. Mythical creatures often play the role of inspirations of the poet or, on the contrary, destructive forces that are present in the life of every artist. Among the various myths used by Crane, the myths of the Indians, the indigenous population of America, occupy a prominent place. The poet preferred these myths because they are the national basis for producing a new myth for a new society. Combining folklore images of different peoples in almost every poem, Crane saturated their semantic meaning with a multiplicity of possible interpretations.

Mythopoetics of Hart Crane’s works is a synthesized multi-faceted and multi-level phenomenon in which at first glance alien, distant in time and space elements are harmoniously combined. In the creative universe of Hart Crane, on the one hand, they function as components of the unique national myth of the USA – colorful and at the same time homogeneous, i.e., such as the “American myth” was from the beginning and remains to this day; and on the other hand, thanks to the omnipresence and eternity of constant myths in national mythologems, they affirm the organicity and validity of the presence of the Poet, that is, the author’s Myth in national and world mythology. The authorial, individual, individual as a necessary component in the system of the general, collective, social – this is how Crane understood, and in this way he embodied the motto “E pluribus unum”, a symbol of American statehood and humanity. It is worth mentioning that the authorship of this expression is attributed to Heraclitus, Cicero, and Virgil, that is, both Greeks and Romans, representatives of different eras, peoples and cultures are unanimous in understanding the genesis of the new: only if various components interact, a qualitatively new phenomenon emerges. This is how Hart Crane saw his task as the creator of a national epic, which he had to gather together, homogenize, but at the same time preserve the uniqueness of each separate component-mytheme that formed his artistic world. Therefore, this world consists of a huge number of mythologists, who in one way or another were tangential to the formation of not only the United States but in general the countries of the American continent.

The first of the mythological complexes that Hart Crane modifies when creating the sacral-universal poetic myth of America is the Indian one. Almost all of Crane’s works are marked by allusions to the myths of the indigenous population of the continent. They include myths about the origin of the world, etiological, anthropogenic, etc., and Crane seeks to emphasize the uniqueness of the interpretation of the mythologeme by the Aztecs, Maya, or North Indian tribes. A separate thematic, legendary component of these myths is the appearance of white conquerors who seek not only to capture, but to physically take possession of the body of the continent, which forms an expressive gender discourse (feminine and masculine dialogue) of the author’s reception and its artistic retransmission. One of the leading motifs of Crane’s poems is the symbolic transmission of experience from the Indians to the white settlers, such as the violet from the squaw to little Larry in the poem “The Bridge”. In general, the floral motif, from Persephone, through Roman funeral rites and holidays to the Indians and then to the Americans of the beginning of the 20th century on the Brooklyn Bridge, is one of the thorough and powerful, semantically saturated in the author’s mythology of Crane. Close correlations with Indian myths in the space of American poetry have mythological complexes of the ancient Greeks, Romans, and Celts, which, woven into the plot of the lyrical reflections, form an informative text that requires the active and creative participation of an erudite reader for its more or less adequate reading. In this way, the meta-idea of all of Crane’s work is realized by the interweaving and interpenetration of multinational mythologists in one poet’s space as convincing evidence of the vitality of the “American myth”.

Bibliography

- Березкин, Ю. (Ред.). (1994). Мифы индейцев Южной Америки. Retrieved from <https://lib.misto.kiev.ua/MIFS/indian.list.dhtml>
- Гиленсон, Б.А. (2003). *История литературы США*. Москва: Академия.
- Покахонтас (2023). Энциклопедия США. Retrieved from <https://prousa.info/pocahontas>
- Шубович, С.А. (1999). *Архитектурная композиция в свете мифопоэтики*. Харьков: Оригинал.
- Элиаде, М. (1995). *Аспекты мифа*. Москва: Инвест ППП.
- Castro, M. (1991). *Interpreting the Indian: Twentieth-Century Poets and the Native American*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Crane, H. (1992). *The Bridge*. New York: Liveright publishing corporation.
- Crane, H. (1933). *The collected poems of Hart Crane*. New York: Liveright publishing corporation.
- Crane, H. (1952). *The Letters of Hart Crane. 1916-1932*. New York: Hermitage House.
- Doctorow, E.L. (2007). *Ragtime*. New-York: Random House Trade Paperbacks.
- Eastman, M. (1935). *The Literary Mind*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Frank, W. (1972). *Our America*. New York: AMS Press.
- Giles, P. (1986). *Hart Crane: The contexts of «The Bridge»*. Cambridge: Cambridge UP.
- Gunn, A. (2003). *Pocahontas: Medicine Woman, Spy, Entrepreneur, Diplomat*. San Francisco: Harper.
- Hammer, L. (1993). *Hart Crane and Allen Tate: Janus-Faced Modernism*. Princeton: Princeton University Press.
- Irwin, J. (2011). *Hart Crane's Poetry: «Appollinaire lived in Paris, I live in Cleveland, Ohio»*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jacobs, M. (1996). Making savages of us all: whitw women, Pueblo Indians, and the controversy over Indian dances in the 1920s. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 17, (3), 178-209.
- Larson, C. (1978). *American Indian Fiction*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Lewis, R. (1967). *The poetry of Hart Crane. A Critical study*. Princeton: Princeton University Press.
- Lewis, S. (2015). *Bebbit*. New-York: Createspace Independent Publishing Platform.
- Nilsen, H. (1979). Waldo Frank and the Idea of America. *American Studies International*, 17, (3), 27-36.
- Perry, R. (1966). *The shared vision of Waldo Frank and Hart Crane*. Nebraska: The University of Nebraska Press.
- Pound, E. (2012). *Poems*. Retrieved from <https://www.poemhunter.com/ezra-pound/>.
- Reed, B. (1971). *Hart Crane: After His Lights*. Alabama: University of Alabama Press.
- Shapiro, L. (1984). *William Lescaze and Hart Crane: A Bridge between Architecture and Poetry*. Syracuse: Syracuse University.
- Smith, J. (1910). *Travels and Works of Captain John Smith*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sugg, R. (1969). *Hart Crane's poetics and The Bridge*. Florida: University of Florida.
- Tapper, G. (2006). *The Machine that Sings: Modernism, Hart Crane, and the Culture of the Body*. New York and London: Routledge.
- Tate, A. (1959). *Collected Essays*. Denver: Swallow.
- Tate, A. (1936). *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. New York: Scribner's.
- Titus-Carmel, G. (1998). *L'elancement: Eloge de Hart Crane*. Paris: Seuil.
- Whitman, W. (2023). *Years of the Modern*. Retrieved from <https://whitmanarchive.org/published/LG/1891/poems/290>
- Zelazko, A. (2023). *International Style*. Retrieved from <https://www.britannica.com/art/International-Style-architecture>

INDIAN MYTHS AS THE BASIS OF HART CRANE'S MYTHMAKING

Anna V. Kolisnychenko, National Aviation University (Ukraine)

e-mail: safronovaannar@gmail.com

Svitlana V. Kharytska, National Aviation University (Ukraine)

e-mail: skharytskaya@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-7

Key words: *mythopoeitics, Indian myths, modernism, national identity, "American dream", "myth to God", "myth of America".*

The article focuses on the specific significance of the myths of the indigenous peoples of North and South America for the formation of a special artistic creation of Crane's "myth to God" (the definition of the poet). *The purpose* of the research is to identify and analyze the ancient mythologies used by Hart Crane to construct the future of America, which will be inspired by the new myth. This new myth, according to Crane, will emerge from the synthesis of all mythologies existing on the American continent, the achievements of all cultures whose peoples participated in the discovery and development of the New World, and the incredible success in the development of civilization that the Americans achieved. Crane's poetry space is homogeneous. Probably somewhat eclectic, but homogeneity is achieved by a purposeful orientation to the subordination of all components to the American idea, that is, Crane's space is a poetic melting pot. In accordance with the indicated homogeneity, in conducting the research the synergy of literary *methods* is used: biographical, which made it possible to follow the works from the initial idea to their creation; cultural-historical, due to which the characteristic features of the era of modernism are identified in the poet's works; comparative, which makes it possible to compare the elements of work of different poets (not only modernists, but also remotely distant literary periods); ritual-mythological, intended for direct analysis of the paradigm of Indian myths; historical-functional, which made it possible to identify the reception of Crane's works from total non-acceptance to the granting of program status; systemic-holistic, to which all the above-mentioned methods are subordinated, because it helps to highlight the main core (idea) of works (Crane's "myth to God"), to which all other images, motives, plots, etc. are subordinated. In Hart Crane's works, almost every word holds a mythological potential, it always functions in its original meaning, based on which the mythical context prevails. It can be the name of Pocahontas or the name of Atlantis, stirring up myths about the Indians and the conquest of America by the whites, or about the love of Pocahontas and Captain Smith, about Plato's mythological Atlantis and the migration of the first settlers across the Atlantic, which in Crane's time had also become a myth. Or maybe the seagull is one of Crane's favorite images: an ordinary bird that circles over the Brooklyn Bridge and a permanent character in Native American mythology, in which the boundlessness of freedom and the ingenious mind of a trickster are combined. That is one verbal marker of Crane – the seagull – holds and simultaneously produces several meanings, from concreteness to the symbolism of the myth, as the majestic image of the Brooklyn Bridge, which removed the mythological dimension, became the new myth created by Hart Crane.

References

- Hylenson, B.A. (2003). *Ystoryia lyteratury SSHA* [History of US literature]. Moscow, Akademyia Publ., 704 p.
- Berezkin, Yu. (ed.). (1994). *Myfy yndeitsev Yuzhnoj Ameryky* [Indians` Myths of South America]. Available at: <https://lib.misto.kiev.ua/MIFS/indian.list.dhtml> (Accessed 03 October 2023).
- Pokakhontas (2023). Encyclopedia of USA. Retrieved from <https://prousa.info/pocahontas>
- Shubovych, S.A. (1999). *Arkhytekturnaia kompozytsyia v svete myfopoetyky* [Architectural Composition in the Context of Mythopoeitics]. Kharkiv, Oryhynal Publ., 636 p.
- Elyade, M. (1995). *Aspekty myfa* [Aspects of the Myth]. Moscow, Ynvest PPP Publ., 236 p.
- Castro, M. (1991). *Interpreting the Indian: Twentieth-Century Poets and the Native American*. Oklahoma, University of Oklahoma Press, 221 p.
- Crane, H. (1992). *The Bridge*. New York, Liveright publishing corporation, 76 p.
- Crane, H. (1933). *The collected poems of Hart Crane*. New York, Liveright publishing corporation, 179 p.
- Crane, H. (1952). *The Letters of Hart Crane. 1916-1932*. New York, Hermitage House, 426 p.
- Doctorow, E.L. (2007). *Ragtime*. New York, Random House Trade Paperbacks, 336 p.
- Eastman, M. (1935). *The Literary Mind*. New York, Charles Scribner's Sons, 343 p.
- Frank, W. (1972). *Our America*. New York, AMS Press, 232 p.
- Giles, P. (1986). *Hart Crane: The contexts of "The Bridge"*. Cambridge: Cambridge UP, 275 p.
- Gunn, A. (2003). *Pocahontas: Medicine Woman, Spy, Entrepreneur, Diplomat*. San Francisco, Harper, 350 p.
- Hammer, L. (1993). *Hart Crane and Allen Tate: Janus-Faced Modernism*. Princeton, Princeton University Press, 277 p.

- Irwin, J. (2011). Hart Crane`s Poetry: "Appollinaire lived in Paris, I live in Cleveland, Ohio". Baltimore, Johns Hopkins University Press, 424 p.
- Jacobs, M. (1996). Making savages of us all: whitw women, Pueblo Indians, and the controversy over Indian dances in the 1920s. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 17, issue 3, pp. 178-209.
- Larson, C. (1978). *American Indian Fiction*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 208 p.
- Lewis, R. (1967). *The poetry of Hart Crane. A Critical study*. Princeton, Princeton University Press, 426 p.
- Lewis, S. (2015). *Bebbit*. New-York, Createspace Independent Publishing Platform, 374 p.
- Nilsen, H. (1979). Waldo Frank and the Idea of America. *American Studies International*, vol. 17, issue 3, pp.
- Perry, R. (1966). The shared vision of Waldo Frank and Hart Crane. Nebraska, The University of Nebraska Press, 73 p.
- Pound, E. (2012). Poems. Available at: <https://www.poemhunter.com/ezra-pound/> (Accessed 03 October 2023).
- Reed, B. (1971). *Hart Crane: After His Lights*. Alabama: University of Alabama Press, 295 p.
- Shapiro, L. (1984). *William Lescaze and Hart Crane: A Bridge between Architecture and Poetry*. Syracuse, Syracuse University, 54 p.
- Smith, J. (1910). *Travels and Works of Captain John Smith*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 230 p.
- Sugg, R. (1969). *Hart Crane`s poetics and The Bridge*. Florida, University of Florida, 127 p.
- Tapper, G. (2006). *The Machine that Sings: Modernism, Hart Crane, and the Culture of the Body*. New York and London, Routledge, 221 p.
- Tate, A. (1959). *Collected Essays*. Denver, Swallow, 578 p.
- Tate, A. (1936). *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. New York, Scribner`s, 240 p.
- Titus-Carmel, G. (1998). *L`elancement: Eloge de Hart Crane* [The Elancing: Praise of Hart Crane]. Paris, Seuil, 123 p.
- Whitman, W. *Years of the Modern*. Available at: <https://whitmanarchive.org/published/LG/1891/poems/290> (Accessed 03 October 2023).
- Zelazko, A. (2023). *International Style*. Available at: <https://www.britannica.com/art/International-Style-architecture> (Accessed 03 October 2023).

Одержано 23.11.2022.

UDC 821.112

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-8

NATALIIA KOVALOVA

*Doktor der Geschichtswissenschaften, Professor
der Abteilung für Philosophie und Ukrainistik
Ukrainische Staatliche Universität für Chemie und Technologie (Dnipro)*

YAROSLAVA KOVALOVA

*Doktor der Philologie, Dozentin
an der Abteilung für Germanistik
Forscherin an der Universität zu Glasgow (Schottland)*

DIE REZEPTION DER MARGINALITÄT IN DER POSTMODERNEN ÄSTHETIK: PATRICK SÜSKINDS VISION

Meta статті – дослідити художні особливості рецепції маргінальності крізь призму соціальної комунікації головних героїв творів Патрика Зюскінда «Контрабас», «Парфуми», «Голуб», «Історія пана Зоммера». Завдання – з'ясувати ознаки маргіналізації постатей головних героїв, осмислити їхню символічну сутність, визначити тригери, що провокували «межовий» стан людини, та художні засоби, залучені автором для розкриття проблеми маргінальності. У дослідженні використано історико-літературний, культурно-історичний, герменевтичний, компаративний *методи* дослідження, соціологічний підхід у вивченні маргінальності. Поняття «маргінальність» потрактовано як перебування індивідуума у межовому, периферійному стані щодо інших соціальних чи професійних спільнот.

Установлено, що ключовим мотивом у відтворенні механізму маргіналізації персонажів творів П. Зюскінда є мотив самотності в різних його виявах: усамітнення героя, відчуження його суспільством, соціофобія. З'ясовано, що образ героя-маргінала не є типовим, герої Зюскінда різні: контрабасист – прокрастинатор, парфумер Жан-Батист Гренуй – геніальний злочинець, банківський охоронець Йонатан Ноель – осучаснений образ «людини у футлярі», дивак-мандрівник пан Зоммер – соціофоб. Акцентовано, що автор змушує читачів по-новому глянути на проблему маргінальності: це не лише покидьки, а й творчі натури, які так чи так опинилися у периферійному стані певної професійної чи соціальної спільноти. Виявлено відтворення автором специфіки поведінки героїв-маргіналів: від душевних страждань до суїциду, акцентовано на визначенні тригерів, що провокували суїцид. Аналіз творів Зюскінда свідчить, що крайні форми маргінальності літературних персонажів спричинено пержитими героями психотравмами.

У статті декодовано соціально-історичне тло, присутнє у кожному з творів Патрика Зюскінда. Вважаємо, що в епоху постмодернізму письменник під кутом «багатшаровості» порушив перед читачами низку актуальних суспільно-політичних питань: подолання спадщини нацизму, зокрема, у музиці, вплив Голокосту на психіку і долю його жертв, переоцінка системи цінностей і роль у ній мистецтва.

Ключові слова: постмодернізм, маргінальність, симулякр, тип героя, прокрастинатор, соціофоб, дивак-мандрівник, психотравма.

Для цитування: Kovalova, N., Kovalova, Ya. (2023). Die Rezeption der Marginalität in der Postmodernen Ästhetik: Patrick Süskinds Vision. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 104-119, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-8

For citation: Kovalova, N., Kovalova, Ya. (2023). The Reception of Marginality in Postmodern Aesthetics: Patrick Süskind's Vision. *Visnyk Universitetu imeni Alfreda Nobelya. Seriya: Filologicni Nauki*, vol. 2, issue 26/1, pp. 104-119, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-8

Das Thema der Marginalität der Hauptfigur ist ein obligatorischer Bestandteil von Werken in der Postmoderne. Es wurde zum Kennzeichen der Massenkultur als Phänomen der postindustriellen Gesellschaft mit ihren charakteristischen sozialen Transformationen. Die Geschichte jeder Figur in Patrick Süskinds Werken – Kontrabassist, genialer Krimineller Jean-Baptiste Grenouille, Bankwächter Yonatan Noel, exzentrischer Reisender Herr Sommer – ist die Geschichte eines Individuums, das aus verschiedenen Gründen von der Gesellschaft entfremdet wird. Mit Hilfe bestimmter künstlerischer Techniken regt der Autor, als ein subtiler Psychologe und Musikkenner, den Leser zum Nachdenken über die komplexen Probleme der menschlichen Existenz an, bildet ein neues Wertesystem, das an die Erfahrungen einer bestimmten beruflichen / sozialen Gemeinschaft appelliert. Die historischen Aspekte, vor denen sich die Handlung in Süskinds Werken entfaltet, werden am Rande erwähnt, ihre Entschlüsselung scheint für die Wiedergabe der Botschaft des Autors von großem Interesse zu sein.

Der Begriff "Marginalität" wurde 1928 vom amerikanischen Soziologen Robert Park eingeführt (er untersuchte damit die Situation von Migranten). In der Sozialphilosophie wird dieser Begriff verwendet, um die Randlage einer Person in Bezug auf irgendwelche sozialen Gruppen zu bestimmen [Шинкарук, 2002, S. 360–361], und in der Sozialpsychologie – den Menschenzustand an der Grenze zweier Kulturen oder zweier Gesellschaften zu markieren [Камінська, 2015, S. 171]. Der Grenzaufenthalt eines Menschen in einer bestimmten sozialen Gemeinschaft beeinflusst seine Psyche und seine Lebensweise [Ковалів, 2007, Bd. 2, S. 15]. Insbesondere führt es zu Verhaltensänderungen wie Verlust der Selbstidentität, Sinnlosigkeit des Daseins, Fehlanpassung an das Leben, Unsicherheit in den Beziehungen zu Freunden, Einsamkeit, Verzweiflung, Angst um die eigene Zukunft, Suche nach Unterstützung, Aggressivität, abweichendes Verhalten. Das Phänomen der Marginalität wird in der Regel durch folgende Faktoren bestimmt: Übergangszustände der sozialen Struktur der Gesellschaft, soziale Transformationen, Auswirkungen von Migrationen, Psychotrauma, Zusammenbruch des Wertesystems. All dies war charakteristisch für die deutsche Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und wurde zum Gegenstand der Reflexion im Schaffen von P. Süskind.

In der Literaturwissenschaft bleibt dieses Problem jedoch am Rande des Interesses der Wissenschaftler, obwohl das Werk des Schriftstellers eingehend und in vielen Aspekten untersucht wurde. Volker Krischel hat sich in der germanistischen Literaturwissenschaft mit P. Süskinds Stück "Der Kontrabass" beschäftigt – er hat den Text analysiert: Den Aufbau des Werkes, den Stil und die Sprache des Autors, Ansätze zur Interpretation des Werkes. V. Krischel charakterisierte das Werk als Monodrama, in dem "die Einheit von Handlung, Raum und Zeit konsequent eingehalten wird", und definierte gleichzeitig folgende Struktur des Stücks: 1) Selbstbetrug; 2) Seelenstriptease; 3) Lösung? und offener Schluss [Krischel, 2002, S. 35]. Bei der Erstellung eines Psychogramms der Hauptfigur, die als Antiheld interpretiert wird, stellte der Literaturkritiker den Alkoholmissbrauch des Musikers, sein widersprüchliches Verhalten, seine Selbstisolation von der Außenwelt sowie seine Flucht in die Welt der Fantasien und emotionalen Erfahrungen, und die Suche nach den in seinen eigenen Schuldigen [Krischel, 2002, S. 50–51].

P. Süskinds Roman "Das Parfüm" wurde von Helmut Bernsmeier erforscht und populär gemacht [Bernsmeier, 2009]. Der Literaturkritiker analysierte Inhalt und Struktur des Werkes, charakterisierte die Schauspieler und lieferte wertvolle Erläuterungen zur Interpretation der vom Autor verwendeten Terminologie und Symbole. Bernsmeier analysierte teilweise die Genre-merkmale des Romans und versuchte, den Beitrag von P. Süskind zur Entwicklung der Postmoderne hervorzuheben, indem er seine charakteristischen künstlerischen Mittel und Techniken skizzierte.

Bernd Matzkowski [Matzkowski, 2007] lieferte eine detaillierte Beschreibung des Bildes der Hauptfigur des Romans "Das Parfüm", der solche Hypostasen von Grenouille wie "Monster", "Teufel", "Dämon", "Mörder", "Künstler" enthüllte. In Matzkowskis Buch wird auch einen großen Wert auf die Charakteristika anderer Protagonisten des Romans gelegt; sowohl die Genre-merkmale des Werkes als auch die historisch-kulturellen und gesellschaftspolitischen Kontexte des Romans werden analysiert. Die Dekonstruktion von Massenorgienszenen bringt den Autor zum Nachdenken über politische Parallelen – einen Vergleich mit dem Einfluss des Nationalsozialismus in Deutschland und insbesondere mit der Person Hitlers (hier beruft sich der Au-

tor auch auf die Position anderer Literaturexperten) [Matzkowski, 2007, S. 117]. Ein spezifisches Merkmal der didaktischen Literatur sind faktologische und sprachliche Erläuterungen, die Analyse von Stil und Sprache literarischer Werke sowie künstlerische Mittel und Techniken des postmodernen Romans.

Mit dem Problem der Verfilmung literarischer Werke als eigenständiger Form der Literaturrezeption beschäftigte sich Professor Klaus Maiwald. Er definierte die Kriterien, anhand derer wir die Unterschiede zwischen einem Filmtext und einem literarischen Werk nachvollziehen können, und analysierte diese am Beispiel von Tom Tykwers Verfilmung des P. Süskinds Romans "Das Parfüm" (2006) [Maiwald, 2015, S. 122–140]. Maiwald machte auf Süskinds Anspielungen und Grotesken auf Werke anderer Autoren der Aufklärung des 18. Jahrhunderts sowie die antipädagogische Ausrichtung des Romans "Das Parfüm" aufmerksam.

Im Kontext der postmodernen Diskussion wurden P. Süskinds Kurzprosa und Roman im Sammelband "Psychogramme der Postmoderne – Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds" analysiert, der die Ergebnisse des Symposiums "Patrick Süskind: Die Suche nach einem Phantom" (Bergische Universität Wuppertal, 2006) dargelegt hat. Die Autoren der Artikel befassten sich insbesondere mit folgenden Themen: Thematik und Besonderheiten der Postmoderne, Charakterbilder (seltsame Einzelgänger), emotional-ästhetische und philosophische Aspekte von Süskinds Werken [Blödorn, Hummel, 2008]. Die Interpretation der Bilder der Hauptfiguren von Süskinds Kurzprosa als Exzentriker, Außenseiter, Randgruppenangehörige, die sich von der Welt abschotten und im Alltag an absurden Verhaltensweisen festhalten, findet sich in den Werken des an der Universität Luzern lehrenden deutschen Literaturwissenschaftlers Thomas Söder [Söder, 2013; Söder, 2018]. Jutta Arend analysierte die Hauptmerkmale und Erscheinungsformen von Süskinds Helden anhand ihrer Einstellung zu Sex, Liebe, Frauen und Weiblichkeit. Die Forscherin nannte deren Unfähigkeit zu lieben als Grund für die Stimmungen und das Verhalten der Charaktere in den Werken des Autors [Arend, 1996, S. 253].

S. Drobez [Drobez, 2008], J.K. Gaiser [Gaiser, 2008], A. Pfister [Pfister, 2005], Y. Truong [Truong, 2018] und andere leisteten einen wesentlichen Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Untersuchung von Süskinds Schaffen. Wir betrachten eine detaillierte Interpretation der Terminologie und Symbolik der Werke des Schriftstellers sowie die Berücksichtigung des sozialen und politischen Kontexts seiner Werke als wichtige Leistungen der ausländischen Studien bezüglich Patrick Süskinds literarisches Erbe.

In der ukrainischen Literaturwissenschaft ist der Roman "Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders" (weiter "Das Parfüm") das am meisten erforschte Werk von Süskind. Die literarischen Werke offenbaren die folgenden Aspekte des Romans: die Werte der Postmoderne und das Phänomen der Kraft des Aromas [Шалагінов, 2015], die philosophischen Untertöne des Romans [Колошук, 2022], die Genrebesonderheit des Werkes [Григорова, 2000; Ковальова, 2022], intermediale Transformation des Romans als Ergebnis seiner Adaption [Сокал, 2010; Ільчук, 2014] usw. Eine ganzheitliche Analyse der psychologischen Aspekte von Süskinds Werken wurde von Olena Hryhorova durchgeführt – die Forscherin qualifizierte Süskinds Werke als "*psychologische Werke der modernistischen Richtung mit Elementen des Absurdismus*" [Григорова, 2000, S. 15]. Die Rolle des schicksalhaften Ereignisses in P. Süskinds Kurzgeschichte "Taube" als funktionales Merkmal in Prosawerken kleiner Genres wurde von Svitlana Kovpik analysiert [Ковнік, 2020]. Die Forscher von Süskinds Schaffen richten ihr Augenmerk auf die künstlerische Manifestation des Motivs der Einsamkeit. Das Problem der Marginalisierung der Hauptfiguren in einigen Büchern dieses deutschen Schriftstellers ("Der Kontrabass", "Das Parfüm", "Die Taube", "Die Geschichte vom Herrn Sommer") wurde bisher nicht ausführlich behandelt. Jedes dieser Werke zeichnet sich durch einen klaren soziohistorischen Hintergrund aus – seine Entschlüsselung ermöglicht es, verschiedene Arten persönlicher Marginalisierung nachzuvollziehen und ihre Ursachen herauszufinden.

Die Befassung mit dem Problem der Marginalität scheint sinnvoll und relevant zu sein, da das die Spezifität eines neuen Heldentyps in Süskinds Werken offenbart, der einerseits die Merkmale der postmodernen Ästhetik bewahrt und andererseits darüber hinausgeht, was die existenziellen Probleme der Werke aktualisiert. Das Ziel des Artikels ist es daher, die künstlerischen Merkmale der Rezeption von Marginalität durch das Prisma der sozialen Kommunikation der Hauptfiguren von Patrick Süskinds Werken "Der Kontrabass", "Das Parfüm", "Die Taube",

“Die Geschichte von Herrn Sommer” nachzuzeichnen. Die Aufgabe besteht darin, die Anzeichen der Marginalisierung der Hauptfiguren herauszufinden, ihr symbolisches Wesen zu verstehen, die Auslöser zu bestimmen, die den “Grenzzustand” einer Person hervorgerufen haben, und die künstlerischen Mittel, mit denen der Autor das Problem der Marginalität offenlegt. In der Studie wurden historisch-literarische, kulturhistorische, hermeneutische, vergleichende Forschungsmethoden und ein soziologischer Ansatz bei der Erforschung der Marginalität verwendet. Unter “Marginalität” meinen wir die Anwesenheit eines Individuums in einem Randzustand im Verhältnis zu anderen sozialen oder beruflichen Gemeinschaften. Bei der Analyse postmoderner Texte haben wir die theoretischen Texte von Ludmila Berbenets’ [Бербенець, 2009а, 2009b] und Yulia Zhuk [Жук, 2018] herangezogen.

Patrick Süskind ging als Autor des kommerziell erfolgreichen Romans “Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders” in die Literaturgeschichte ein. Seine anderen Literaturwerke erfreuen sich nicht so großer Beliebtheit, erregten aber ebenfalls großes Interesse bei den Lesern. Der Autor erprobte die in “Das Parfüm” erfolgreich eingesetzten künstlerischen Techniken im Stück “Der Kontrabass”, insbesondere ein tiefes Eintauchen in die Welt des beruflichen Umfelds der Hauptfigur, Motive der Einsamkeit (Abgeschiedenheit) und des Todes. Wie es für postmoderne Werke charakteristisch ist, ist das Stück “vielschichtig” und erfordert mehr als eine Lektüre oder Betrachtung – jedes Mal offenbaren sich neue Bedeutungen.

Das Stück “Der Kontrabass” wurde 1980 von P. Süskind geschrieben und 1984 veröffentlicht. Es ist als Monolog in Form eines Bekenntnisses aufgebaut, ein emotionaler Strom des Bewusstseins des Erzählers. Der Protagonist des Monologs ist ein 35-jähriger Kontrabassist der Staatskapelle, der sich in einem depressiven Zustand befindet und über die Probleme spricht, die ihn beschäftigen. Diese sind fehlende berufliche Verwirklichung, mangelndes Privatleben, Depressionen.

Der Geisteszustand der Figur des Stücks (sein Name wird im Werk nicht erwähnt) lässt sich anhand der Bemerkungen im Werk nachvollziehen. Sie stellen das Verhalten des Erzählers, seinen emotionalen Zustand dar. Der Musiker hört sich Schallplatten an und summt Melodien, spielt selbst Kontrabass (das Instrument erzeugt ein breites Klangspektrum – von leise bis sehr laut), trinkt Bier und denkt nach. Zuerst spricht er leise, im zweiten Teil und gegen Ende des Monologs beginnt er zu schreien und sogar kommt zum Quieten, am Ende beruhigt er sich und spricht flüsternd. Der Held des Stücks erlebt ein breites Spektrum an Emotionen: Er lacht bitterlich, seufzt, weint, flucht. Der emotionale Zustand ruft bestimmte Handlungen der Protagonisten hervor: er läuft aufgereggt durch den Raum, öffnet und schließt das Fenster, spielt hektisch Kontrabass.

Das Sujet des Stücks enthält keinen expliziten Konflikt, aber auf allen Ebenen des Textes können wir einen impliziten Konflikt in Form binärer Gegensätze beobachten. Die zweite Symphonie von Johannes Brahms, mit der das Stück beginnt, ist eine Anspielung auf den “Krieg der Romantiker” (die Konfrontation zwischen Richard Wagner und Franz Liszt auf der einen und Brahms auf der anderen Seite). Diese Symphonie ist eines der fröhlichsten Werke von Brahms im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, ein Symbol für einen Feiertag, einen Karneval. Richard Wagners Oper „Walküren“ verleiht dem Stück einen düsteren Ton: Die Todesboten – kriegerische Jungfrauen – bringen die gefallenen Helden nach Walhalla (“die Halle der Gefallenen” des Gottes Odin). Der Musiker vergleicht das Vorspiel dieser Oper mit einem wilden Raubtier sowie einem Symbol des Todes: “*Wie wenn der weiße Hai kommt*” [Süskind, 1992, S. 38]. Dabei stellen wir fest, dass das Todesmotiv im Stück einen untergeordneten Charakter hat und am Rande thematisiert wird. Als nächstes können wir die widersprüchliche Einstellung des Erzählers zu seinem Beruf, seinem Musikinstrument (Kontrabass), seiner Liebe usw. verstehen.

Im Stück fehlt die Beschreibung des Äußeren der Hauptfigur. Der Musiker selbst hält sich für attraktiv: “*Ich seh nicht so schlecht aus, wie ich spiele*” [Süskind, 1992, S. 82]. Er erwähnt den einzigen körperlichen Defekt – schwielige Finger, die durch das Spielen des Instruments entstellt wurden. Der Monolog ermöglicht es Ihnen, sich eine bestimmte Vorstellung vom Selbstwertgefühl der Figur zu machen – er ist widersprüchlich. Der Musiker versteht sich als Teamspieler (Verfechter von Disziplin, Hierarchie im Orchester): “*Ich bin Realist und ich weiß mich zu fügen*” (es war zweimal wiederholt) [Süskind, 1992, S. 68]. Der Erzähler bezeichnet sich selbst als einen begabten und intoleranten Spezialisten in Bezug auf Fake-Spiele. Allerdings erlaubt die Form

des Werkes weder eine Bestätigung noch eine Widerlegung der Frage nach der Begabung oder Mittelmäßigkeit des Musikers. Stattdessen wird das Talent durch das mangelnde Vertrauen des Erzählers in seine beruflichen Fähigkeiten bezweifelt: "... *Ich bin Handwerker. Innerlich bin ich Handwerker. Musiker bin ich nicht*" [Süskind, 1992, S. 94–96]. Er beurteilt sein Spiel kritisch: "... *ich produziere dadurch ein Geräusch, das benötigt wird <...>*" [Süskind, 1985, S. 98]. Ein wichtiges äußeres Zeichen der Zugehörigkeit zu einer Musikgemeinschaft ist die Kleidung, vor allem der Frack. Der Musiker erhielt es vom Orchester und kaufte das Hemd auf eigene Kosten. Wir können diesen binären Gegensatz wie folgt interpretieren: Ein Hemd ist ein körpernahes Ding, das die Seele des Musikers widerspiegelt, und ein bei der Arbeit ausgestellter Frack ist ein Symbol für die Außenwahrnehmung durch die Welt. Gleichzeitig versucht der Musiker auf jede erdenkliche Weise, sich von der Außenwelt zu isolieren.

Das Motiv der Einsamkeit (Abgeschiedenheit) der Helden im Stück ist eine der Haupt сюжетlinien des Monologs. Das Stück spielt sich in einem schallisolierten Raum im Stadtzentrum ab. Dieser Unterschlupf ist ein Prototyp der Höhle im Roman "Das Parfüm" oder Zimmernummer 24 im Roman "Die Taube". Im Gegensatz zu den Hauptfiguren dieser Werke vermied der Protagonist des Stücks "Der Kontrabass" die Kommunikation mit den Menschen um ihn herum jedoch nicht: Er spielte regelmäßig im Orchester, unterhielt sich mit seinen Nachbarn und hatte einen Freund, der Philosophie studierte. Nachbarn konnten in seiner eigenen Wohnung ein Musikinstrument spielen hören, sodass wir annehmen können, dass der Musiker sich durch die Schalldämmung des Zimmers um seine Umgebung nicht besonders kümmerte. Versiegelte Türen und Fenster sowie mit Akustikfliesen ausgekleidete Wände ließen aber keine Lebensgeräusche von außen in den Raum eindringen, was auch die Voraussetzungen für den Tod der Seele des Charakters bedeuten könnte.

Die Gründe für die Abgeschiedenheit des Musikers haben innere Ursachen: berufliche Probleme, unerwiderte Liebe, Kindheitstraumata. Als Grund für seinen depressiven Zustand sah der Musiker "...*eine Festanstellungspsychose – gerade beim Kontrabass*" [Süskind, 1992, S. 102]. Die von ihm erklärte Klaustrophobie manifestierte sich in der Störung des Gleichgewichts der mentalen Kräfte und galt nicht für den Aufenthalt in einem geschlossenen Raum: Er verbrachte seine gesamte Freizeit in seinem Zimmer, hörte Musik, trank Bier, schaute dem Kontrabass zu und litt emotional. Die Einsamkeit des Musikers ist mit der Lebensweise des französischen Philosophen des 16. Jahrhunderts René Descartes sowie des deutschen Komponisten des 19. Jahrhunderts – Richard Wagner, des Vertreters der "Weimarer Schule", verbunden. Der zog sich zugunsten seiner Kreativität in Bayreuth zurück, um dem Lärm der Großstadt zu entfliehen. Diese Erwähnung veranlasst die Kenner des Schaffens des Komponisten, sich an die berühmten Bayreuther Festspiele zu erinnern – ein Eliteereignis mit einer jahrhundertealten Geschichte. So, wir könnten vermuten, dass das Bild des Helden des Stücks "Der Kontrabass" synthetisch ist und gleichzeitig seine schöpferische Untätigkeit parodiert.

Der Autor hat das Bild des Kontrabasses, seine Rolle im Orchester sorgfältig dargestellt und Ausflüge in die Geschichte des Musikinstruments unternommen. Und auch die Schwierigkeiten, mit denen sein Besitzer vor Konzerten konfrontiert hat – das Transportieren des Instruments, die Aufrechterhaltung des Temperaturregimes, eine Erkältung im Winter (er bedeckte das Instrument mit seinem Mantel). Mit Hilfe des stilistischen Mittels – Personifizierung, wird im Stück das Motiv des Energievampirismus offenbart: Das Spielen des Kontrabasses erschöpfte den Musiker körperlich (dies zeigte sich an entstellten Fingern und übermäßigem Schwitzen), das sperrige Instrument nahm viel Platz ein und wirkte sich negativ auf den Musiker aus, auf seinen psychologischen Zustand und sein intimes Leben.

Es war der Kontrabass, den der Musiker für die Probleme in seinem Leben verantwortlich machte. Dem Musikinstrument wurden zahlreiche Beinamen mit negativer Bedeutung verliehen: "*das scheußlichste, plumpeste, uneleganteste Instrument*", "*Der Depp*", "*Drecksbogen*" [Süskind, 1992, S. 56, 78, 100]. In der Vorstellung des Erzählers erhält das Musikinstrument anthropomorphe Züge: "... *sieht aus wie ein fettes altes Weib*" [Süskind, 1992, S. 56]. Der Autor vergleicht den Kontrabass mit einem ständig kranken Onkel und sogar mit seiner Geliebten. Der Musiker empfand das Spielen des Instruments als schrecklich und äußerte den Wunsch, es auf verschiedene Weise zu zerstören: "*Manchmal möchte ich ihn am liebsten zerschmeißen <...> und zerstäuben, und in einem Holzvergaserwagen ... verfahren!*" [Süskind, 1992, S. 56].

Die Besonderheit des Musikinstruments und seine untergeordnete Rolle im Orchester erlaubten es dem Erzähler nicht, seine beruflichen Träume zu verwirklichen. In seiner Vorstellung ist der Kontrabassist mit dem Bild des Sisyphus in der Musik verbunden, und seine Arbeit ist fruchtlos und anstrengend. Der Held des Stücks kam zu dem Schluss: *“...das Orchester ist ein Abbild der menschlichen Gesellschaft”* und der Kontrabassist *“...in jeder Hinsicht der letzte Dreck”* [Süskind, 1992, S. 66]. Aus diesem Grund betrachtet er sich sowohl im Orchester als auch in der menschlichen Gesellschaft als marginalisiert. Trotzdem behielt der Musiker den Kontrabass weiterhin in seiner Wohnung. Der gesamte Psychologismus des Werkes kommt im folgenden Satz zum Ausdruck: *“Können Sie mir sagen, wieso ein Mann von Mitte Dreißig, nämlich ich, mit einem Instrument zusammenlebt, dass ihn permanent nur behindert?! Menschlich, gesellschaftlich, verkehrstechnisch, sexuell und musikalisch nur behindert?! Ihm ein Kainsmal aufdrückt?!”* [Süskind, 1992, S. 78]. Vor dem Hintergrund der ausreichenden sozialen Absicherung eines Musikers der Staatskapelle Westdeutschlands litt der Hauptdarsteller des Stücks also unter beruflicher Unrealisierung, mangelnder Anerkennung durch die Öffentlichkeit und Unrentabilität seiner Arbeit.

Ein schwerwiegender Grund für das emotionale Leiden des Helden des Stücks war auch seine Unfähigkeit, ein Privatleben aufzubauen – der Musiker träumte von einer Beziehung mit, seiner Meinung nach, der vielversprechenden Sängerin Sara, unternahm jedoch nichts, um das Mädchen kennenzulernen. Um diesen Zusammenhang zu verstehen, verwendet der Musiker die Metapher eines Instruments: Einerseits hat er sich das Idealbild einer geliebten Frau mit einer schönen Stimme geschaffen, andererseits empfindet er häufig unvernünftige Eifersucht und Ekel ihr gegenüber, weil diese Frau mit anderen Männern kommuniziert und einen wertlosen Charakter hat. Die Metapher des Instruments als Symbol gewalttätiger sexueller Beziehungen mit der Mutter, die Assoziation mit dem Bild einer geliebten Frau, Hinweise auf Sexualität enthalten Anspielungen auf die psychoanalytische Theorie von Sigmund Freud.

So schuf Patrick Süskind ein literarisches Modell der geistigen Aktivität eines Menschen – einer Geisel seiner Unentschlossenheit, Unsicherheit, Inaktivität. Die Hauptintrige des Stücks – die Gedanken des Musikers über den Weg, seiner Geliebten seine Gefühle zu gestehen – ist dem Wunsch untergeordnet, sein Leben, seinen Beruf, seine Tätigkeitsart zu ändern. Der Protagonist des Stücks ist sicher, dass er niemals aus seinem ungeliebten Job entlassen wird. Ein Kündigungsschreiben selbst zu schreiben, scheint aber ihm ungewöhnlich und anderen inakzeptabel: *“Das ist doch heute ganz unmöglich. Ausgeschlossen. <...> Aber ich könnte es machen, es wäre legal. Dann wär ich frei ... Ja und dann!? Was mach ich dann? Dann steh ich auf der Straße ... Es ist zum Verzweifeln. Man verelendet. So – oder so ...”* [Süskind, 1992, S. 104]. Daher hinderte ihm die Angst vor einer möglichen Verarmung durch den Verlust des Arbeitsplatzes, aus eigener Initiative zurückzutreten (dies ist typisch für den Helden der Geschichte *“Die Taube”*). Die Frage bleibt offen: Wird er bis zur Pensionierung im Orchester spielen oder wird er es wagen, sein Leben zu ändern und in ein erfülltes Leben zurückzukehren? Der Zuschauer/Leser muss selbst entscheiden, welche Version des Geschehensverlaufs er wählt.

Die Musik im Stück *“Der Kontrabass”* fungiert als Metapher für das Verständnis der gesellschaftspolitischen Stimmung in Westdeutschland in den 1970er und 1980er Jahren. Aus den Worten des Erzählers wird die Ablehnung der Ideen des Nationalsozialismus durch die Musiker und die gleichzeitige Behauptung des unpolitischen Status der Musik am Beispiel der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs erkannt [Süskind, 1992, S. 70–72]: Musik jenseits von Politik, Geschichte, Zeit und Ort der Schöpfung. Im Auftrag des Erzählers übt der Autor immer wieder Kritik an Richard Wagner, dem Lieblingskomponisten Adolf Hitlers. Das Werk enthält einen Hauch von Verurteilung der Politik des Holocaust – die Rolle in der Oper *“Gold vom Rhein”* des offensichtlich antisemitischen Wagner sollte von der Sängerin Sarah gesungen werden, die vermutlich jüdischer Herkunft war (ihr Name bedeutet *“Geliebte”, “Herkunftsmutter”*). Süskind spürte die damals in Deutschland verbreitete öffentliche Stimmung: Ablehnung oder Bewunderung für Wagners Musik. Die Popularität des Stücks wurde unserer Meinung nach durch die Schau des Films *“Apocalypse Now”* von Francis Ford Coppola über den Vietnamkrieg im Jahr 1979 ermöglicht. Das Hauptthema – die Schlacht aus Wagners Oper *“Walkürenritt”* wurde im Film als Mittel zum psychologischen Angriff auf das Dorf und gleichzeitig als Motivation des amerikanischen Militärs eingesetzt. Der gesellschaftspolitische Kontext mit dem Hintergrund, der aus musikgeschichtlichen Exkursionen besteht, zieht sich punktiert durch das gesamte Werk.

Die Hauptfigur des Stücks “Der Kontrabass” ist also eine kreative Person, die in der professionellen Musikgemeinschaft eine Randstellung einnimmt. Die Marginalität des Bildes des Kontrabassisten tritt auch in seiner Isolation von der Gesellschaft außerhalb seiner beruflichen Tätigkeit auf und manifestiert sich im Alltag sowie im Privatleben, als Zurückhaltung gegenüber Selbstentwicklung und Veränderung, Alkoholmissbrauch. Mithilfe binärer Gegensätze schuf der Autor das Bild eines Zauderers und enthüllte das Phänomen der Prokrastination, dessen Untersuchung in den 1970er Jahren begann. Das Fehlen jeglicher Ereignisse, die obsessive Beschreibung von Objekten und sekundäre Haushaltsdetails lassen vermuten, dass die Entstehung des Stücks “Der Kontrabass” und die detaillierte Darstellung des Musikinstruments bei Patrick Süskind von Vertretern des französischen “Neuen Romans” (*nouveau roman*) inspiriert wurden – von Anhängern des “Chosismus” (choses) und der Vermenschlichung der Dinge, insbesondere Alain Robbe-Grillet.

Die Hauptfigur von P. Süskinds Roman “Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders” Jean-Baptiste Grenouille ist ein von der Gesellschaft ausgegrenzter Außenseiter, ein Künstler, der sein Ziel durch Verbrechen erreicht hat, ein einsames Genie. P. Süskind liefert intertextuelle Bezüge, wie es für postmoderne Romane typisch ist, zu Charles Dickens (ein Waisenjunge, die Kindheit in einer Anstalt, dem Missbrauch als Lehrling ausgesetzt), Honore de Balzac (Parfümgeschäft), verwendet das Motiv “Klein Zaches” von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Im Gegensatz zu anderen Figuren in Süskinds Werken, deren Prototypen der Leser im wirklichen Leben finden kann, ist Grenouille ein Simulakrum.

Das Hauptmotiv des Romans “Das Parfüm” ist das Motiv des Faustianismus, insbesondere der Wunsch nach Wissen. Gleichzeitig ziehen sich Motive der Einsamkeit und des Todes durch das gesamte Werk. Das Motiv der Einsamkeit in P. Süskinds Roman wird durch das Bild der Hauptfigur, seinen Lebensstil und seine sozialen Verbindungen offenbart. Die französische Übersetzung des Namens der Hauptfigur Grenouille verweist den Leser implizit auf das Bild eines Frosches, und Jean-Baptiste wird als Johannes der Täufer interpretiert. Helmut Bernsmeier bemerkte, dass Grenouille mit seinen Verbrechen das Kommen des Antichristen ankündigt und die Assoziation mit dem Frosch im Namen der Hauptfigur auf etwas Unheimliches hinweist (der Frosch ist im Christentum ein Symbol des Bösen) [Bernsmeier, 2009, S. 38]. Allerdings war Grenouilles Aussehen auf den ersten Blick nicht abstoßend: nicht sehr groß, nicht stark, nicht sehr hässlich; hatte ein verkrüppeltes Bein und hinkte; Hinter den Ohren, am Hals und auf den Wangen waren Narben von Infektionskrankheiten sichtbar. Dieser Typ war charakteristisch für die derzeitige moderne Gesellschaft, in der schwere körperliche Arbeit vorherrschte. Das Bild des Randständigen in der Vorstellung des Lesers wird durch die Eigenschaften und Bewertungen des Autors seiner Umgebung geprägt. Insbesondere vergleicht der Autor des Romans Grenouille, ein kleines Kind, mit einem “*resistentem Bakterium*”, mit einem “*kleinen hässlichen Zeck*” [Süskind, 1985, S. 27, 29], und er charakterisiert einen erwachsenen Mann als “*geniales Scheusal*”, “*Finstermann*”, “*verabscheuungswürdigen Verbrecher*”, “*Abfall*” [Süskind, 1985, S. 5, 303–304]. Im Lexikon des Meisters Baldini, der dem jungen Mann das Handwerk eines Parfümeurs beibrachte, herrschten Beinamen mit negativen Eigenschaften vor: “*dieser kleine verwachsene Mensch*”, “*ein kleiner Betrüger*”, “*der präpotente Bursch*”, “*das geduckte Häuflein Nichts*”, “*Geschmeiß*”, “*ein barbarischer Stümper und ein lausiger frecher Rotzbengel*”, “*Dreckskerl*” [Süskind, 1985, S. 92, 98, 106–107, 134]. Die Beziehung der Hauptfigur zu Meister Baldini weckt eine Assoziation mit der Legende der Komponisten Mozart und Salieri [Колошук, 2022, S. 103]. Grenouilles Taten – die Massenmorde an Mädchen – charakterisieren ihn als einen grausamen und listigen Menschen, der zu pragmatischem Kalkül neigt.

Grenouilles Beziehung zur Gesellschaft der französischen Stadt des 18. Jahrhunderts durchlief zwei Phasen: Als Kind wurde der Junge von der menschlichen Gemeinschaft als Ausgestoßener abgelehnt, und nachdem er das Handwerk beherrschte und den Status eines Lehrlings erlangte, isolierte er sich bewusst von Menschen. Der Grund für die Entfremdung des Kindes durch die Gesellschaft (seine “Andersartigkeit”) ist die Verbindung der Hauptfigur, so meint der Autor, mit einer bösen Macht (Geruchlosigkeit, phänomenaler Geruchssinn, Lahmheit – Zeichen des Teufels). Der Weg in den Beruf eines unehelichen Waisenkindes unter den strengen Anforderungen der Zunftordnung wurde durch die gesellschaftlichen Veränderungen im Zeitalter der Auf-

klärung möglich – die Anforderungen an die soziale Herkunft wurden schrittweise zugunsten der Arbeitsfähigkeit und Begabung nivelliert. Andererseits wurden, wie wir am Beispiel der beiden Besitzer von Parfümwerkstätten (Baldini und der Witwe Arnulfi) sehen können, die Missachtung der Zunftsatzen und die zunehmende Ausbeutung der Arbeiter zu einem alltäglichen Phänomen.

Während der siebenjährigen Isolation des Hauptcharakters in der Höhle kam es zu seiner erwachsenen Identität und seiner neuen Einstellung zur Welt. Der Autor des Romans beschrieb die abstoßenden physiologischen Details des Aufenthalts des jungen Mannes in der Höhle und nutzte die Höhle gleichzeitig als Bildmetapher eines Labyrinths, in dem sich die Gedanken und Erfahrungen des Helden während der freiwilligen Abgeschiedenheit vermischen. In der Höhle klassifiziert Grenouille seine Geruchssammlung von mehreren Millionen der Exemplare und verwandelt sie in eine Geruchsbibliothek – eine Geruchsotheke. Darin wechselten sich in Form einzelner Bücher üble Gerüche und edle Düfte ab [Süskind, 1985, S. 158–168]. Die Bilder des Labyrinths und der Bibliothek wurden vom Autor den Werken des italienischen Schriftstellers und Philosophen Umberto Eco entlehnt.

Nach der Abgeschiedenheit in der Höhle erschien vor den Lesern ein neues Grenouille – eine für die Außenwelt geschaffene Maske. Modische Kleidung und Parfüme mit menschlichem Geruch halfen dem Mann, sich an die Menschen anzupassen. Allerdings enthielten sie viele seltene und widerliche Zutaten, darunter Katzenkot, Essig, Salz, alten Käse, faule Eier, Ammoniak und mehr. Dieser schreckliche Fäulnisgeruch war mit den Gerüchen des Friedhofs, des Pariser Marktes und der Häuser verbunden. Der schreckliche Gestank, den Grenouille ausstrahlte, machte ihn stolz. In Grasse baute der junge Mann geschickt Beziehungen zur Außenwelt auf – er schuf für sich das Bild eines „unbeholfenen Trottel“: *“Es gelang ihm, als vollständig uninteressant zu gelten. Man ließ ihn in Ruhe”* [Süskind, 1985, S. 231]. Dieses neue Bild des erwachsenen Grenouille basierte auf einer Lüge.

Das Thema „Tod“ begleitet die Hauptfigur sein ganzes Leben lang: der Friedhof, auf dem der Held geboren wurde und starb, das Leben an düsteren Orten, das auf die eine oder andere Weise mit dem Tod verbunden ist, das wiederholte Sterben am Rande des Todes (bei der Geburt, in einer Anstalt, in Baldinis Haus usw.). Die Todesoption ist der Schlaf der Hauptfigur in der Höhle. Man hat das Gefühl, dass Grenouille allen um ihn herum den Tod bringt: seiner Mutter, Gerber Grimal, Meister Baldini, Meister Druot, der Vormundschafterin Madame Gaillard. Das Todesmotiv im Roman „Das Parfüm“ wird als Bestrafung derjenigen, die die Hauptfigur beleidigten, als Vergeltung für das gegen ihn begangene Unrecht interpretiert. Der Protagonist dachte lange nicht über die Folgen seiner Aktivitäten nach – den Tod von Pflanzen, Lebewesen und sogar Menschen, die zur Gewinnung von Aromen getötet wurden, war für ihn als Fachbestandteil unvermeidlich. Der Tod der Hauptfigur wurde symbolisch – er wird mit dem Tod des legendären Sängers und Dichters Orpheus in Verbindung gebracht, der von Mänaden in Stücke gerissen wurde. Grenouilles Selbstmord, der auf einem Friedhof in der Nähe seines Geburtsortes begangen wurde, ist eine Parodie auf das Schicksal eines Genies, das sein Talent in den Dienst des Bösen, des Teufels, stellte.

Daher war die Einsamkeit eine ständige Verhaltenslinie von Jean-Baptiste Grenouille, der Hauptfigur des Romans „Das Parfüm“ – er überwand den Weg von der Entfremdung von der Gesellschaft zur Selbstisolation von anderen Mitgliedern der menschlichen Gemeinschaft, nutzte aber geschickt andere Menschen, um seine Interessen zu verwirklichen. Grenouilles Bild eines gelangweilten Lehrlings verdeckte lange Zeit das abweichende Verhalten der Hauptfigur, eines Serienmörders. Das Gefühl der Marginalität in der Gestalt der Protagonisten wird mit Hilfe von Motiven der Abgeschiedenheit und des Todes erreicht. Die Popularität des Bildes eines Serienmörders bei den Lesern wurde durch die Romane des amerikanischen Schriftstellers Thomas Harris „Roter Drache“ (1981) und „Das Schweigen der Lämmer“ (1988) angeheizt. Für die Umsetzung der kreativen Idee im Roman „Das Parfüm“ entlehnte der Autor künstlerische Techniken und Bilder der italienischen Postmoderne.

Die Geschichte „Die Taube“ (1987) beschreibt einen Tag im Leben von Jonathan Noel, einem 53-jährigen Wachmann einer Pariser Bank – einen Tag voller unglaublichem Stress, der

Überwindung zahlreicher Ängste und der geistigen Wiedergeburt der Hauptfigur. Ein Hinweis auf Letzteres ist die französische Übersetzung seines Nachnamens – Weihnachten (*Noël*). Bevor die Taube vor seinem Zimmer auftauchte, hatte der Mann keine eigene Identität, er lebte unauffällig, verbarg sein Privatleben vor der Gesellschaft und enthüllte nur seine körperliche Natur. In der Erzählung finden sich Hinweise auf graue offizielle Kleidung, Buchinteressen und gastronomische Vorlieben.

Es gibt keine Beschreibung des Aussehens der Hauptfigur in der Geschichte. Stattdessen beschreibt das Werk ausführlich die Protagonisten des zweiten Plans – die Concierge Madame Rocard und den Bettler. Die erste war aufgrund ihres Berufs die einzige Informationsträgerin über solche Dinge des Privatlebens vom Bewohner des Hauses, wie Kleidung, Produkte, empfangene Post. Eine solche Verletzung der Privatsphäre löste bei der Hauptfigur eine stille Empörung aus und zwang den Protagonisten, die Kommunikation mit der Concierge auf ein Minimum zu beschränken. Der Bettler war eine Person, die die Bildung des Wertesystems der Hauptfigur beeinflusste. Das äußerlich unbeschwertere Leben und die relative Freiheit, die für Jonathan attraktiv waren, wurden aber durch einen völligen Verlust der Intimität ausgeglichen (der Bettler defäkierte auf der Straße). Letzteres ließ Jonathan den Wert seiner gefährlichen Arbeit erkennen und die Errungenschaft seines Lebens als Aussage der folgenden Tatsache definieren: *“... dass das Wesen der menschlichen Freiheit im Besitz eines Etagenklos bestand ...”* [Süskind, 1987, S. 57]. Es ist auch zu bemerken, dass der Protagonist keine Freunde hatte.

Der Mann betrachtete ein Zimmer auf dem Dachboden mit einer Fläche von siebeneinhalb Quadratmetern (tatsächlich war es ein Wohnheim) als seinen zuverlässigen Unterschlupf und seine sichere Stütze im Leben. Der Autor der Geschichte beschrieb den Raum und den Prozess seiner Einrichtung ausführlich. Die Hauptfigur lebte dort dreißig Jahre lang und selbst als er eine vollwertige Wohnung mieten konnte, traute sich der Mann nicht, aus seinem Zimmer auszuziehen und tat alles, um es zurückzukaufen. Die Zimmernummer 24 ist für die Hauptfigur mit der geliebten Frau verbunden, mit der er sein ganzes Leben lang leben wollte – wie im Eheversprechen: *“Und dann wäre sie endgültig sein, und nichts auf der Welt würde sie noch je voneinander trennen können, ihn, Jonathan, und sein geliebtes Zimmer, bis dass der Tod sie schiede”* [Süskind, 1987, S. 13]. Das Haus erhält in der Erzählung Zeichen der Heiligkeit, des Ursprungs für einen Menschen.

Der Mann führte ein eintöniges und langweiliges Leben: Er ließ seine Privatsphäre hinter der Tür seines Zimmers und zeigte in der Öffentlichkeit völlige Anonymität. Es wurde auch durch seinen gewählten Beruf als Bankwächter ermöglicht, wobei lediglich körperliche Anwesenheit erforderlich war. Diese Eigenschaften des Helden von P. Süskind wecken Assoziationen mit Anton Tschechows Gestalt eines *“Mannes im Futteral”*, der zum Symbol für Abgeschiedenheit des Einzelnen, Unterwerfung bestimmten Einschränkungen, Einhaltung von Regeln, Kontaktvermeidung mit Nachbarn, aber doch keine völlige Isolation von der Welt bedeutete. Das geschlossene/offene Fenster wurde zum Symbol der Verbindung der Hauptfigur der Geschichte *“Die Taube”* mit der Außenwelt.

Die Regel des geschlossenen Fensters, auf deren Einhaltung Jonathan Noel bestand, basierte auf einem breiten Komplex von Ängsten und Psychotraumata, die er in seiner Kindheit und Jugend erlebte. Die Geschichte *“Die Taube”* reproduziert umfassend das Konzept der Angst: Misstrauen gegenüber Menschen und Angst vor der Kommunikation mit ihnen; Angst davor, den anderen zum Gespött zu werden; Angst vor Krankheit; Angst vor dem Verlust der Intimität/Privatsphäre; Angst, auf den sozialen Tiefboden zu fallen. Das Erscheinen einer Taube vor Jonathans Zimmer (der Vogel kam durch ein von Schülern geöffnetes Fenster hinein) erschreckte den Mann zu Tode. Die Hauptfigur erlebte ein breites Spektrum an Gefühlen: Ekel, Abscheu, Angst, Panik und tagsüber Scham, stille Verzweiflung, Wut, Hass. Traditionell gilt die Taube als Symbol für Frieden, Reinheit, aufrichtige Liebe und Ehe oder als Erinnerung an die Eltern. Jonathan Noel hat all das (nahe Menschen und Vertrauen in andere Menschen) früher verloren. Er betrachtete die Taube als *“Inbegriff des Chaos und der Anarchie”*, einen Überträger von Infektionskrankheiten, ein Symbol des Todes [Süskind, 1987, S. 18]. Der Vogel wurde zum Auslöser für die Aktivierung von Psychotraumata, die der Mann jahrzehntelang nicht einmal erwähnen wollte.

Noel erlebte sein erstes psychisches Trauma im Alter von 11 Jahren während des Zweiten Weltkriegs. Jonathan (ein gebräuchlicher althebräischer Name mit der Bedeutung "Gott gab", "Geschenk Gottes") stammte aus einer Familie französischer Juden. Im Juli 1942 verlor er beide Eltern – sie wurden von den Nazis ermordet. Yonatan und seine Schwester wurden von Fremden gerettet (zu dieser Zeit verstärkten mehrere internationale humanitäre Organisationen ihre Bemühungen, die Juden Frankreichs zu retten [Радченко, 2020, S. 10]). Die Kinder wurden von ihrem ständigen Wohnort (Umgebung von Paris) nach Südfrankreich – in die italienische Kontrollzone – transportiert. Dort versteckten sich die Kinder bis Kriegsende. Sie wurden von ihrem Onkel betreut, *"den sie bisher noch nie gesehen hatten"* [Süskind, 1987, S. 6]. Das zweite psychische Trauma erlitt der Mann während seines Militärdienstes, zu dem er auf Wunsch seines Onkels rekrutiert wurde, und geriet nach einem Dienstjahr in den Krieg in Indochina. Er verbrachte zwei Jahre dort und fast das ganze letzte Jahr im Krankenhaus. Während dieser Zeit verlor der junge Mann den Kontakt zu seiner Schwester, die offenbar nach Kanada ging. Die dritte Enttäuschung des Protagonisten war das Ergebnis einer gescheiterten Ehe, der der junge Mann auch auf Wunsch seines Onkels zustimmte. Es stellt sich logisch die Frage: ob dieser Onkel ein Verwandter von Jonathan war? Oder ein Fremder, der während des Krieges jüdische Waisenkinder beherbergte und daraus Profit schlagen wollte? So wurde Yonatan in seinem erwachsenen Leben von Phobien verfolgt: der Verlust seines Zuhauses (einer Unterstützung, die seine Verwandten ersetzte), das Schrecken einer Krankheit und die Angst, vor anderen zum Gespött zu werden.

Der Stress, und nämlich die dadurch verursachte Empörung und Wut, zwang die Hauptfigur, mit Menschen zu kommunizieren, was er zuvor nicht getan hatte. Sein erster Ansprechpartner war die Concierge Madame Rocard (eine Person aus seinem unmittelbaren Umfeld, die ihm weiterhelfen konnte), der zweite war eine Näherin. Der Stress weckte die bei der Arbeit ungerührte "Sphinx" – der Schmerz und der Juckreiz, den die Hauptfigur in seinem Körper verspürte, ließen ihn andere Dinge wahrnehmen – die Natur, Frauenkleidung. Die Seele des Wächters erwachte zum Leben – seine geistige Wiedergeburt erfolgte innerhalb eines Tages. Der Mann überwand seine Angst, überwand seine Phobien und erkannte, dass er ohne Menschen nicht auskommen konnte: *"Warum ist es so totenstill? Wo sind die anderen Menschen? Mein Gott, wo sind denn die anderen Menschen? Ich kann doch ohne die anderen Menschen nicht leben!"* [Süskind, 1987, S. 95]. Das Finale der Geschichte "Die Taube" ist sehr positiv: Der Stress wurde durch den Sommerregen weggespült und die Fußabdrücke der Taube wurden vom Concierge weggespült.

Je nach Genre ist "Taube" ein absurder Roman, der nach den Regeln des französischen "Choses" und des Realismus geschaffen wurde. Allerdings hob der Autor die Problematik der Holocaust-Opfer hervor, die für Westdeutschland in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre relevant war. In den Jahren 1986–1987 fand auf Initiative der Historiker Ernst Nolte und Michael Stürmer eine Historikerdiskussion ("Historikerstreit") über die Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit und die Einstellung zum Thema "Holocaust" statt. Die Diskussion erreichte nationales Ausmaß. Politiker, Journalisten und Künstler beteiligten sich daran [Pulzer, 1987]. Die Gestalt von Jonathan Noel, einem Randständigen (aus der Provinz nach Paris gekommen) in der Kurzgeschichte "Die Taube", betrachten wir als einen Versuch von Patrick Süskind, das Schicksal einer Person darzustellen, die als Kind die Schrecken vom Holocaust erlebt hat.

In der Kurzerzählung "Die Geschichte von Herrn Sommer" (1991) enthüllt Patrick Süskind die Motive menschlicher Einsamkeit und Selbstmord. Die Handlung spielt einige Weile nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in einem bayerischen Dorf. Das Werk hat einen Erzähler und einen Randhelden – einen seltsamen Mann, der unter Klaustrophobie leidet. Sein Name wurde erst nach seinem Verschwinden veröffentlicht, und zuvor wurde der Mann bei seinem Nachnamen genannt (der letzte wird aus der deutschen Sprache als "Sommer" – die Jahreszeit) übersetzt. Ein erwachsener Mann aus einem Nachbardorf erzählt die Geschichte eines seltsamen Reisenden, den er in seiner fernen Kindheit (vor vierzig Jahren) kannte. Kritiker und Journalisten äußern eine Meinung zum autobiografischen Charakter des Werkes, dies gilt unserer Meinung nach jedoch nur für die musikalische Erfahrung und das Radfahren des Autors. Durch die Augen eines Kindes ermöglicht der Au-

tor den Lesern, das Konzept des Schmerzes zu erleben und zu verstehen – den körperlichen Schmerz und das seelische Leid eines anderen Menschen, seine Traurigkeit und Hoffnungslosigkeit zu spüren.

Über die Person des Herrn Sommer kann sich der Leser erst anhand einer detaillierten Beschreibung seines Aussehens und Lebensstils ein Bild machen. Der Mann zeichnete sich durch seine große Statur und seinen schlanken Körperbau sowie durch seine seltsame Kleidung aus. Im Winter trug er einen langen und weiten schwarzen Mantel aus dickem Stoff, der einem "riesengroßen Futteral" ähnelte, schwarze Stiefel und einen roten Hut mit Bommel. Im Sommer fielen an einem Mann in einem braunen Hemd und einer braunen Hose seine nackten, dünnen Beine auf, die von Adern und Sehnen durchzogen waren (die Farbe der Beine veränderte sich im Laufe des Sommers). Herr Sommer war 12–16 Stunden am Tag ständig in Bewegung – unabhängig von Jahreszeit, Wetterlage und Tageszeit. Trotzdem wirkte der Mann auf andere Menschen frisch und fröhlich (geistiger Schmerz überwog gegenüber körperlichem Schmerz). Die bleibenden Attribute des Reisenden waren ein Stock (in der Vorstellung des Geschichtenerzählers wird er mit dem dritten Bein assoziiert) und ein Rucksack. Diese endlosen Reisen hatten keinen bestimmten Zweck.

Über die Herkunft des ständig in Sichtweite befindlichen Mannes gibt es in dem Werk keine Angaben: Wo kam er her, was hat er vorher gemacht, welches Trauma könnte er erlebt haben? Ein örtlicher Arzt führte die Exzentrizität von Herrn Sommer auf eine Krankheit zurück – eine schwere Form der Klaustrophobie, die nicht behandelt werden konnte. Erwachsene und Kinder verstanden das Wesen dieser Krankheit nicht und verglichen ihre Symptome mit bekannten Phänomenen der umgebenden Welt. Niemand im Dorf wusste, wie man mit einem Spinner umgeht, dessen Hauptverhalten krankheitsbedingte Soziophobie ist. Die Familie Sommer führte einen isolierten Lebensstil. Mit der Zeit nahm die Gleichgültigkeit der Gemeinschaft gegenüber einer Person zu, die anders als andere war – die Menschen bemerkten nicht einmal das Verschwinden des Reisenden.

Das innere Leid und der Kummer eines Mannes, der sein Verhalten nicht kontrollieren konnte, werden durch Emotionen reproduziert. Sie werden vom Erzähler – einem Kind im Alter von 7 bis 15 Jahren – bei drei zufälligen Treffen mit dem Reisenden vorgelesen. Der Junge traf Herrn Sommer zum ersten Mal während eines schrecklichen Hagelsturms im Juli und wurde von der extremen Verzweiflung und Angst eines Erwachsenen erfasst, der sich weigerte, anderen zu helfen. Dann hörte er den einzigen Satz, den der Reisende während seines gesamten Lebens im Dorf ausgesprochen hatte: "*Ja so lasst mich doch endlich in Frieden!*" [Süskind, 1994, S. 39]. Der emotionale Aufruhr des Mannes übertrug sich auf das Kind.

Beim zweiten Treffen des Erzählers mit Herrn Sommer (zwei Jahre später) rettete der Schmerz eines anderen den neunjährigen Jungen vor dem Selbstmord. Zu diesem Zeitpunkt befand sich das Kind aufgrund der Überforderung der Musiklehrerin in einem Stresszustand. Schimpf und Schande fungierten als Auslöser für den Selbstmord eines Kindes, und der Auslöser war in diesem Fall der Rotz einer anderen Person. Dank des zufälligen Erscheinens des Reisenden und der Betrachtung seines Leidens überwand das Kind seinen Stress. Die detaillierte Beschreibung der Episode der Selbstmordvorbereitung des Erzählers zeigt, dass sich der Autor des Romans als Historiker auf den von Plutarch beschriebenen antiken griechischen Mythos über den Selbstmord des delphischen Waisenmädchens Harilaos stützte, das vom König öffentlich in Ungnade gefallen war (er schlug ihr mit einem Schuh ins Gesicht).

Während des dritten Treffens (das fünf oder sechs Jahre später stattfand) beging Herr Sommer selbst Selbstmord. Der Teenager war der einzige Zeuge der Tragödie, unternahm jedoch nichts, um den Mann zu retten, und erzählte niemandem von seinem Tod. Der junge Mann begründete sein Schweigen mit Kindheitserinnerungen an das seelische Leid seines Mannes: "*Ja so lasst mich doch endlich in Frieden!*" – dieselbe Erinnerung, die mich schweigen ließ, als ich Herrn Sommer im Wasser versinken sah" [Süskind, 1994, S. 129]. Der junge Mann glaubte, dass der Tod für einen kranken Menschen besser sei, als ständige Qualen zu ertragen.

Der Erzähler, der als Kind der Zeuge dieses Todes war, gesteht tatsächlich die Tragödie eines schwerkranken Menschen. Die Leser können darüber spekulieren, wie dies auf die Psyche des Kindes beeinflusst hat und warum es so lange schwieg? Welche Haltung sollte die Gesellschaft gegenüber kranken Menschen einnehmen und welche Hilfe soll ihnen geboten werden?

Und war diese Geschichte auch echt? Nach den Grundsätzen der Postmoderne könnte es sich um eine vollständige Erfindung handeln. Der Autor selbst spielt darauf aktiv an: Er schreibt über Rechenfehler, „*Gefühle der Unsicherheit und Inkohärenz*“ (schwache Konzentration der Aufmerksamkeit), Kopfschmerzen bei Wetterumschwüngen, die nach einem Sturz von einem Baum in der Kindheit auftraten. So oder so war das Problem des Suizids in den 1980er Jahren für Deutschland relevant. Nach der TV-Serie „*Tod eines Schülers*“, in der jede Folge mit der Szene des Suizids eines Schülers unter den Rädern eines Zuges begann, stieg die Zahl der Suizide unter Teenagern und Jugendlichen deutlich an. Unserer Meinung nach hat der Autor den kreativen Ansatz – eine spezifische Art, einem Erwachsenen von Kindheitseindrücken zu erzählen – vom Skandal um die von ihrem Vater begangene Fälschung des Tagebuchs von Anne Frank, einem jüdischen Mädchen und Opfer des Holocaust, übernommen. Je nach dem Genre des Werkes – einem poetischen Märchen – ist „*Die Geschichte von Herrn Sommer*“ mit dem Werk des beliebten französischen Schriftstellers Antoine de Saint-Exupéry „*Der kleine Prinz*“ (im Gefühl von Flucht und Reisen) verbunden. Der Charakter von Herrn Sommer war im Gegensatz zu den Helden anderer Werke von Süskind, die sich in kleinen Räumen verstecken, weltoffen, und seine Randständigkeit bestand darin, dass der Mann in der Gemeinschaft lebte, aber kein sein vollwertiges Mitglied wurde. Außerdem litt er an einer Krankheit und die Gesellschaft hielt ihn für einen Spinner.

So wird in den Werken von Patrick Süskind im Rahmen der postmodernen Ästhetik eine Invariante vom Randhelden geschaffen, die verschiedene Modifikationen bekommt. Ein gemeinsames Merkmal der Werke von Patrick Süskind (das Theaterstück „*Der Kontrabass*“, der Roman „*Das Parfüm*“, die Erzählungen „*Die Taube*“ und „*Die Geschichte von Herrn Sommer*“) ist die Krise/Identitätslosigkeit eines durchschnittlichen Menschen, der sich in einer Krise und am Rande einer beruflichen oder sozialen Gemeinschaft befindet. Die Charaktere in Süskinds Werken sind Verlierer, Spinner, die den Sinn ihrer Existenz verloren haben bzw. danach suchen. Das Bild eines Randhelden ist nicht typisch, Süskinds Charaktere sind unterschiedlich: Der Kontrabassist ist ein Zauderer, der Parfümeur Jean-Baptiste Grenouille ist ein genialer Krimineller, der Bankwächter Jonathan Noel ist ein modernisiertes Bild eines „*Mannes in einem Futteral*“, der Reisende Herr Sommer ist ein Soziophober. Das Schlüsselmotiv bei der Reproduktion des Mechanismus der Marginalisierung der Charaktere in Süskinds Werk ist das Motiv der Einsamkeit in seinen verschiedenen Erscheinungsformen: Abgeschlossenheit des Helden, Entfremdung von der Gesellschaft, Soziophobie. Das Motiv des Todes – sei er geistig oder körperlich – zieht sich mehr oder weniger durch jedes Werk. Die Konzepte von Angst und Schmerz, unter deren Einfluss das Verhalten der Charaktere in P. Süskinds Werken geprägt ist, werden aufgrund der psychischen Traumata der Randhelden auf emotionaler Ebene reproduziert. Diese Psychotraumata werden durch das Erbe des Nationalsozialismus, insbesondere den Holocaust, die Neubewertung des Wertesystems usw., verursacht. Solche künstlerischen Techniken der Postmoderne wie: „*Vielschichtigkeit*“ der Werke, ihr offenes Ende, Parodie, Anspielungen, Rezeption binärer Gegensätze, Motiv des Energievampirismus, Verwirklichung der Dinge, Bildsymbole ermöglichten es dem Autor, die Probleme der Marginalität zu verarbeiten.

Literaturverzeichnis

- Бербенець, Л. (2009а). Аромат як метафора тексту. *Слово і Час*, 11, 28-38.
- Бербенець, Л. (2009b). Постмодерністський літературний твір як подорож у текстових, жанрових, рецептивних вимірах. *Сучасні літературознавчі студії*, 6, 13-23.
- Григорова, О. (2000). *Художній світ Патріка Зюскінда*. (Автореф. дис. канд. філол. наук). Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, Київ.
- Жук, Ю. (2018). Постмодернізм: теоретичні аспекти поняття. *Записки з романо-германської філології*, 2, 216-224. DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-4604.2018.2\(41\).151372](https://doi.org/10.18524/2307-4604.2018.2(41).151372)
- Льчук, М. (2014). Концепт інтермедіальності в рецепції роману Патріка Зюскінда «*Парфюмер*». *Іноземна філологія*, 126 (1), 123-131.
- Камінська, С. (2015). Наукові підходи до дослідження маргінальності у суспільних науках. *Проблеми сучасної психології*, 27, 169-182.

- Ковалів, Ю. (2007). *Літературознавча енциклопедія* (Т. 2). Київ: Академія.
- Ковальова, Н. (2022). Жанрові особливості постмодерністського роману П. Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці». *Visnyk Universitetu imeni Alfreda Nobelya. Seriya: Filologicni Nauki*, 1 (23), 69-77. DOI: <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2022-1-23-6>
- Ковпик, С. (2020). Функції події-фатуму в новелі П. Зюскінда «Голуб». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Філологія*, 46 (3), 65-68. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2020.46-3.15>
- Колошук, Н. (2022). Проблеми рецепції та інтерпретації роману П. Зюскінда «Парфуми» в українському літературознавстві. *Вісник Маріупольського державного університету. Філологія*, 26/27, 96-108. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-96-108>
- Радченко, І. (2020). *Моделі діяльності гуманітарних організацій з порятунку євреїв Європи періоду Голокосту (1939–1945)*. (Автореф. дис. канд. іст. наук). Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Дніпро.
- Шалагінов, Б. (2015). Про аромат влади і аромат рабства. Роздуми до ювілею роману Патрика Зюскінда. *Всесвіт: Журнал іноземної літератури*, 1/2, 222-229.
- Шинкарук, В. (Ред.) (2002). *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис.
- Arend, J. (1996). «Man verelendet. So: oder so.»: Patrick Süskinds Sonderlinge und ihr Verhältnis zum Weiblichen. *German Studies Review*, 19 (2), 241-255.
- Bernsmeier, H. (2009). *Patrick Süskind: Das Parfum*. Ditzingen: Reclam Verlag.
- Blödorn, A, & Hummel, Ch. (Hg.). (2008). *Psychogramme der Postmoderne – Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.
- Cokal, S. (2010). «Hot with Rapture and Cold with Fear»: Grotesque, Sublime, and Postmodern Transformations in Patrick Süskind's Perfume. T. Fahy (Ed.), *The Philosophy of Horror* (pp. 179-198). Lexington: University Press of Kentucky.
- Drobez, S. (2008). *Patrick Süskind «Das Parfum»: Faktoren, die den Roman zum Bestseller werden ließen*. Wien: University of Vienna. DOI: <https://doi.org/10.25365/thesis.2946>
- Gaiser, J.K. (2008). *Patrick Süskinds Der Kontrabaß – Einsamkeit und Psychische Erkrankungen als Folge der Kommunikationslosigkeit in der modernen Gesellschaft*. Waterloo: University of Waterloo.
- Krischel, V. (2002). *Patrick Süskind: Der Kontrabaß. Königs Erläuterungen und Materialien* (Bd. 414). Hollfeld: C. Bange Verlag.
- Maiwald, K. (2015). *Vom Film zur Literatur: Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Medienvergleich*. Ditzingen: Reclam Verlag.
- Matzkowski, B. (2007). *Erläuterungen zu Patrick Süskind, Das Parfum: Königs Erläuterungen und Materialien* (Bd. 386). Hollfeld: C. Bange Verlag.
- Pfister, A. (2005). *Der Autor in der Postmoderne: mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind*. (Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde). Universität Freiburg, Fribourg.
- Pulzer, P. (1987). Erasing the Past: German Historians debate the Holocaust. *Patterns of Prejudice*, 21 (3), 3-14.
- Söder, T. (2013). Patrick Süskind: 'Der Kontrabaß': Form und Analyse. L. Bluhm (Hg.). *Kleine Reihe: Literatur – Kultur – Sprache* (Bd. 7). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.
- Söder, T. (2018). Sonderbare Gefährten in Patrick Süskinds Der Kontrabaß, Die Taube, Die Geschichte von Herrn Sommer. L. Bluhm (Hg.). *Kleine Reihe: Literatur – Kultur – Sprache* (Bd. 10). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.
- Süskind, P. (1985). *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes Verlag AG.
- Süskind, P. (1987). *Die Taube*. Zürich: Diogenes Verlag AG.
- Süskind, P. (1992). *Der Kontrabaß*. Paris: Librairie générale française.
- Süskind, P. (1994). *Die Geschichte von Herrn Sommer*. Zürich: Diogenes Verlag AG.
- Truong, Y.T. (2018). *Das Böse und Ekelhafte nach Süskind und Tykwer: Ein Vergleich der literarischen und filmischen Charakterisierung Grenouilles in Patrick Süskinds Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Utrecht: Universiteit Utrecht.

THE RECEPTION OF MARGINALITY IN POSTMODERN AESTHETICS: PATRICK SÜSKIND'S VISION

Nataliia A. Kovalova, Ukrainian State University of Chemical Technology (Ukraine)

e-mail: boriss2002@ukr.net

Yaroslava V. Kovalova, University of Glasgow (Scotland)

e-mail: kovalova.ja@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-8

Key words: *postmodernism, marginality, simulacrum, type of hero, procrastinator, sociophobe, eccentric traveler, psychotrauma.*

The purpose of the article is to trace the fictional features of the reception of marginality through the prism of social communication of the main characters in Patrick Süskind's texts "Der Kontrabass", "Das Parfüm", "Die Taube", "Die Geschichte von Herrn Sommer". The task is to find out the signs of marginalization of the main characters, to understand their symbolic essence, to determine the triggers that provoked the "borderline" state of a person, and the literary techniques used by the author to reveal the problem of marginality. Historical-literary, cultural-historical, hermeneutic, comparative *research methods*, sociological approach in the study of marginality were used in this investigation. The concept of "marginality" is interpreted as the presence of an individual in a borderline, peripheral state in relation to other social or professional communities.

In the works of Patrick Süskind, within the framework of postmodern aesthetics, a type of marginal hero is invented, and some variations of him are built. The key motif in reproducing the mechanism of marginalization of characters in P. Süskind's stories is the motif of loneliness in its various manifestations: the seclusion of the hero, his alienation from society, sociophobe. It was found that the image of a marginal hero is not typical, Süskind's characters are different: the contrabass player is a procrastinator, the perfumer Jean-Baptiste Grenouille is a brilliant criminal, the bank guard Jonathan Noel is a modernized image of a "man in a case", the eccentric traveler Herr Sommer is a sociophobe. The last literary character is open to the world (three other characters can be described as "recluses"). The image of Grenouille is a simulacrum, and as for other literary characters, readers can find their prototypes in real life. It is emphasized that the author forces readers to look at the problem of marginality in a new way: these are not only scum but also creative people who somehow ended up in the peripheral state of a certain professional or social community. Such creative natures appeared in Süskind's texts as a contrabass player and a perfumer – in order to clarify the mechanism and features of their marginalization, the author reconstructed the professional environment in the historical context in detail.

The author's reproduction of the specifics of the behavior of marginal heroes is traced: from mental suffering to suicide, with an emphasis on determining the triggers that provoked suicide. The analysis of Süskind's works shows that the extreme forms of marginalization of literary characters caused the psychological trauma experienced by the characters. The writer is guided by deep knowledge of psychology, in particular, the theory of psychoanalysis, the phenomenon of procrastination, and suicidal behavior.

The article decodes the socio-historical background, which is present as a dotted line in each of Patrick Süskind's stories. They take place in Germany and France in the second half of the 20th century (in the novel "Perfume" – in the French city of the 18th century). Undoubtedly, the author, who is apolitical in the public sphere, consistently condemns the war, Nazism and its manifestations in all his texts. P. Süskind posed to the readers numerous questions relevant to German society: overcoming the legacy of Nazism, for instance, in music, the impact of the Holocaust on the psyche and fate of its victims, re-evaluation of the value system and the role of art in it. Such fictional techniques of postmodernism as the "multilayering" of the texts, their open ending, irony, parody, allusions, the reception of binary oppositions, the motif of energy vampirism, materialism, the blurring of genre boundaries, etc. made it possible to realize author's ideas.

References

- Arend, J. (1996). "Man verelendet. So: oder so.": Patrick Süskinds Sonderlinge und ihr Verhältnis zum Weiblichen ["One is Impoverished. So: or so": Patrick Süskind's Nerds and Their Relationship to the Feminine]. *German Studies Review*, vol. 19, issue 2, pp. 241-255.
- Berbenets, L. (2009a). *Aromat iak metafora tekstu* [Aroma as a Metaphor of the Text]. *Slovo i Chas* [Word and Time], vol. 11, pp. 28-38.
- Berbenets, L. (2009b). *Postmodernists'kyj literaturnyj tvir iak podorozh u tekstovyykh, zhanrovyykh, retseptyvnykh vymirakh* [A Postmodern Literary Work as a Journey in Textual, Genre, Receptive Dimensions]. *Suchasni literaturoznavchi studii* [Contemporary Literary Studies], vol. 6, pp. 13-23.
- Bernsmeier, H. (2009). *Patrick Süskind: Das Parfüm* [Patrick Süskind: Perfume]. Ditzingen, Reclam Verlag, 92 p.

Blödorn, A., & Hummel, Ch. (Hg.) (2008). *Psychogramme der Postmoderne – Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds* [Psychograms of Postmodernism – New Investigations on the Work by Patrick Süskind]. Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag, 128 p.

Cokal, S. (2010). "Hot with Rapture and Cold with Fear": Grotesque, Sublime, and Postmodern Transformations in Patrick Süskind's Perfume. In T. Fahy (ed.). *The Philosophy of Horror*. Lexington, University Press of Kentucky, pp. 179-198.

Drobez, S. (2008). *Patrick Süskind "Das Parfum": Faktoren, die den Roman zum Bestseller werden ließen* [Patrick Süskind's "Perfume": Factors that Made the Novel a Bestseller]. Wien, University of Vienna Publ., 101 p. DOI: <https://doi.org/10.25365/thesis.2946>

Gaiser, J.K. (2008). *Patrick Süskinds Der Kontrabass – Einsamkeit und Psychische Erkrankungen als Folge der Kommunikationslosigkeit in der modernen Gesellschaft* ["The Double Bass" by Patrick Süskind – Loneliness and Mental Illness as a Consequence of the Lack of Communication in Modern Society]. Waterloo, University of Waterloo Press, 92 p.

Hryhorova, O. (2000). *Khudozhnij svit Patrika Ziuskinda*. Avtoref. dys. kand. filol. nauk [Art World of Patrick Süskind. Extended abstract of PhD thesis]. Kyiv, 18 p.

Ilchuk, M. (2014). *Kontsept intermedial'nosti v retseptsii romanu Patrika Ziuskinda "Parfumer"* [Concept of Intermediality in the Reception of Patrick Süskind's Novel "Perfume"]. *Inozemna filolohiia* [Foreign Philology], vol. 126, issue 1, pp. 123-131

Kaminska, S. (2015). *Naukovi pidkhody do doslidzhennia marhinal'nosti u suspil'nykh naukakh* [Scientific Approaches to the Study of Marginality in the Social Sciences]. *Problemy suchasnoi psykholohii* [Problems of Modern Psychology], vol. 27, pp. 169-182.

Koloshuk, N. (2022). *Problemy retseptsii ta interpretatsii romanu P. Ziuskinda «Parfumy» v ukrains'komu literaturoznavstvi* [Issues of Reception and Interpretation of P. Süskind's novel "Perfume" in the Ukrainian Literary Studies]. *Visnyk Mariupol's'koho derzhavnoho universytetu. Filolohiia* [Bulletin of Mariupol State University. Philology], vol. 26-27, pp. 96-108. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-3055-2022-15-26-27-96-108>

Kovaliv, Yu. (2007). *Literaturoznavcha entsyklopediia* [Literary Encyclopedia]. Kyiv, Akademiia Publ., vol. 2, 624 p.

Kovalova, N. (2022). *Zhanrovi osoblyvosti postmodernists'koho romanu P. Ziuskinda "Parfumy. Istoriia odnogo vbyvtsi"* [Genre Features of the Postmodern Novel "Perfume: the Story of a Murderer" by P. Süskind]. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 1, issue 23, pp. 69-77. DOI: <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2022-1-23-6>

Kovpik, S. (2020). *Funktsii podii-fatumu v noveli P. Ziuskinda "Holub"* [Function of the Fate Event in the Short Story "The Pigeon" by P. Süskind]. *Naukovyj visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Filolohiia* [International Humanitarian University Herald. Philology], vol. 46, issue 3, pp. 65-68. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2020.46-3.15>

Krischel, V. (2002). *Patrick Süskind: Der Kontrabaß: Königs Erläuterungen und Materialien* [Patrick Süskind: "The Double Bass": Koenig's Explanations and Materials]. Hollfeld, C. Bange Verlag Publ., vol. 414, 110 p.

Maiwald, K. (2015). *Vom Film zur Literatur: Moderne Klassiker der Literaturverfilmung im Medienvergleich* [From Cinema to Literature: Modern Classics of Literary Adaptation in Comparison with Mass Media]. Ditzingen, Reclam Verlag, 176 p.

Matzkowski, B. (2007). *Erläuterungen zu Patrick Süskind, Das Parfum: Königs Erläuterungen und Materialien* [Comments on Patrick Süskind, "Perfume": Koenig's Explanations and Materials]. Hollfeld, C. Bange Verlag, vol. 386, 152 s.

Pfister, A. (2005). *Der Autor in der Postmoderne: mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind*. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde [The Author in Postmodernism: a Case Study of Patrick Süskind. Dr. philol. sci. diss.]. Fribourg, University Freiburg Publ., 207 p.

Pulzer, P. (1987). Erasing the Past: German Historians debate the Holocaust. *Patterns of Prejudice*, vol. 21, issue 3, pp. 3-14.

Radchenko, I. (2020). *Modeli diial'nosti humanitarnykh orhanizatsij z poriatunku ievreiv Yevropy periodu Holokostu (1939–1945)*. Avtoref. dys. kand. ist. nauk [Models of Humanitarian Organizations' Activities on Rescue of Jews of Europe During the Holocaust (1939–1945). Extended abstract of PhD thesis]. Dnipro, 19 p.

Shalainov, B. (2015). *Pro aromat vlady i aromat rabstva. Rozdumy do iuvileiu romanu Patrika Ziuskinda* [On the Aroma of Power and the Aroma of Slavery. Reflections on the Anniversary of Patrick Süskind's Novel]. *Vsesvit: Zhurnal inozemnoi literatury* [Vsesvit: Review of World Literature], vol. 1-2, pp. 222-229.

Shynkaruk, V. (Ed.) (2002). *Filosofs'kyj entsyklopedychnyj slovnyk* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Kyiv, Abrys Publ., 742 p.

Söder, T. (2013). *Patrick Süskind: 'Der Kontrabaß': Form und Analyse* [Patrick Süskind: "The Double Bass": Form and Analysis]. In L. Bluhm (ed.). *Kleine Reihe: Literatur – Kultur – Sprache* [Small Series: Literature – Culture – Language]. Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag, vol. 7, 87 p.

Söder, T. (2018). *Sonderbare Gefährten in Patrick Süskinds Der Kontrabaß, Die Taube, Die Geschichte von Herrn Sommer* [Strange Companions in Patrick Süskind's "The Double Bass", "The Pigeon", "The Story of Mr. Sommer"]. In L. Bluhm (Hg.). *Kleine Reihe: Literatur – Kultur – Sprache* [Small Series: Literature – Culture – Language]. Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag, vol. 10, 121 p.

Süskind, P. (1985). *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders* [Perfume: The Story of a Murderer]. Zürich, Diogenes Verlag AG, 320 p.

Süskind, P. (1987). *Die Taube* [The Pigeon]. Zürich, Diogenes Verlag AG, 100 p.

Süskind, P. (1992). *Der Kontrabaß* [The Double Bass]. Paris, Librairie générale française Publ., 124 p.

Süskind, P. (1994). *Die Geschichte von Herrn Sommer* [The Story of Mr. Sommer]. Zürich, Diogenes Verlag AG, 129 p.

Truong, Y.T. (2018). *Das Böse und Ekelhafte nach Süskind und Tykwer: Ein Vergleich der literarischen und filmischen Charakterisierung Grenouilles in Patrick Süskinds Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* [The Evil and Disgusting After Süskind and Tykwer: A Comparison of Grenouille's Literary and Cinematic Characterization in Patrick Süskind's "Perfume. The Story of a Murderer"]. Utrecht, Utrecht University Publ., 44 p.

Zhuk, Yu. (2018). *Postmodernizm: teoretychni aspekty poniattia* [Postmodernism: Theoretical Aspects]. *Zapysky z romano-hermans'koi filolohii* [Writings in Romance-Germanic Philology], vol. 2, pp. 216-224. DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-4604.2018.2\(41\).151372](https://doi.org/10.18524/2307-4604.2018.2(41).151372)

Одержано 06.12.2022.

UDC 821.111

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-9

TETIANA POTNITSEVA

*Doctor of Science in Philology, Full Professor,
Department of Foreign Literature,
Oles Honchar Dnipro National University*

THE VOICES OF THE WAR ("EPITAPHS OF THE WAR" BY RUDYARD KIPLING)

У статті розглядається маловідома частина поетичної творчості англійського письменника кінця XIX – початку XX ст. Р. Кіплінга – «Епітафії війни», написані з приводу його відчуття й оцінки грандіозної історичної події початку XX ст. – Першої світової війни. Розвідка, що пропонується, має на меті аналіз жанрової своєрідності епітафії у контексті формування антивоєнної тематики творчості Р. Кіплінга.

Українське літературознавство і перекладознавство тільки розпочало розвідки цієї спадщини першого англійського лауреата Нобелівської премії. Результати подібних досліджень, а перш за все, самі твори письменника, допомагають зрозуміти складну динаміку його поглядів та почуттів, які спростовують певну міфологізацію образу Кіплінга- «імперіаліста», «колоніста», «мілітариста» тощо. Використовуємо історико-літературний та порівняльний методи аналізу.

Представлені в оригінальній формі епіграм у вигляді голосів загиблих та того, хто читає ці надгробні написи, епітафії створюють з різноманітних фрагментів загальний образ війни, не тільки конкретної – Першої світової 1914–1918 рр., а й зворушуючий образ будь якого військового протистояння людей, де людські жертви, втрати та трагедії є неминучими. Слово – іронічне, жартівливе й водночас різюче своєю точністю – є головним персонажем кіплінгівських мікроісторій про загиблих на війні. У цьому «транскрибуванні», а не описі дійсності, вгадується характерна для письменника манера, його «мужній стиль», тяжіння до концентрованого смислового образу твору.

Роздуми і підсумки Кіплінга про сутність і наслідки війни, безумовно, набувають сьогодні особливої актуальності. До того ж, вони доводять роль письменників і як пропагандистів війни, і як таких, що переживають драматичну динаміку своїх поглядів крізь власний воєнний досвід.

Саме такий досвід набуває Кіплінг на фронтах Першої світової війни, позбавляючись хибних ілюзій та ура-патріотизму, переживаючи і втрату власного сина у 1915 р. Багато спостережень і загальних висновків з цього досвіду – про причини, наслідки і винуватців загибелі людей – не залишають байдужими особливо у контексті сьогодення.

Ключові слова: епітафія, жанр, Перша світова війна, мужній стиль, патріотизм, пацифізм, втрачене покоління.

For citation: Potnitseva, T. (2023). The Voices of the War ("Epitaphs of the War" by Rudyard Kipling). *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 120-132, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-9

The theme of a war that is especially painful today and turned out to be relevant to the current situation in the world is a recurring one in the art of the writer of the former century – Rudyard Kipling (1865– 936) with his rich experience of colonial wars of the end of the 19th century and the First World War of 1914–1918.

The first English Nobel laureate in literature devoted the cycle of epitaphs (*Epitaphs of the War*, 1919) to those who perished in the battlefields of the Great War, thus summarizing his own bitter experience. The article *aims* to analyze the genre originality of the epitaph in the context of R. Kipling's anti-war theme. Moreover, the analysis is supposed to clarify many important things

about the writer. His feelings and thoughts in “*Epitaphs*” about the historical event added much to the busting of the persistent myth of “iron Rudyard”, of Kipling as a singer of imperialism, and of “white man’s burden”. The comparative and historical-literary *methods* are applied for that.

Kipling’s indisputable reputation of the writer was spread not only in his country but far beyond its borders. Such a reputation can be observed in Ukraine where, as Maksim Strikha notes, “the censorship conditions were much more severe <...> the works of the popular British writer couldn’t be either publish nor translate” [Стріха, 2014, p. 19]. Though as one can understand from the critic’s review of Kipling in Ukrainian literature the attempts to introduce his art were taken very early – in 1910 and 1911 when the first translations of Kipling’s stories appeared in the versions done by Jurij Siryi [Стріха, 2014, p. 18].

The philosophical reflections of Kipling about the war as a shock to a person and humanity, when instincts, not reason acts (“war is a triumph of instinct over reason”), according to the author’s contemporary writer and journalist Arnold Bennett [Hepburn, 68, p. 349] were being formed by the writer of the famous “*The Jungle Book*” during some decades under the impact of his own front experience, his participation in the Burial Commission of the dead British soldiers and officers and his personal tragedy – the death of his son John in 1915. The idea of “*Epitaphs...*”, as many literary critics think, appears namely in that period of his work in the Commission which Kipling joined “with the secret hope to learn something about his son who was on the missing persons list” [Ливергант, 2011, p. 239]. But everything he learned about the general tragedy of that war when he had visited all military cemeteries was expressed, splashed out in his deep disappointment, in his “mounting and increasingly less hidden disillusion with his country’s leadership” [Richards, 2017, p. 21]. Somehow the identical feelings concerning the death of warries – real or imaginary – will be later on summarized by one of the famous participants of the First World War Ernest Hemingway in his poetic lines:

*Soldiers never do die well;
Crosses mark the places –
Wooden crosses where they fell,
Struck above their faces
 (“Soldiers Never Do Die Well”) [Hemingway, 2023]*

The history of the assessment of Kipling’s art and personality was, as it is known, contradictory at home and in other countries. A literary critic and the Librarian of Kipling’s Society in Great Britain John Walker notes with bitterness that even nowadays there are many works about the writer in which he is defined “as racist, imperialist, colonialist, militarist, antifeminist and simply as a vulgar personality” [Вокеп, 2014, p. 7]. The modern Ukrainian literary critics are making their best to speak about “*the real and imagined writer*” despite all “*controversial estimations*” of his works and him as a human being during the 20th century [Стріха, 2003, p. 273–278; Кеба, 2023, p. 117]. The main result of these investigations is a certain success in the busting of common myths about Kipling, in an attempt to restore another image of the writer on the basis of his texts. Just the thing Kipling urged to in his famous lines:

*And for the little, little, span
The dead are born in mind,
Seek not to question other than
The books I leave behind
 (“The Appeal”) [Kipling, 2023]*

M. Strikha’s translation is proposed below. It also demonstrates the great concern of Ukrainian translators in the art of the British poet:

*Наразі ж воскресять на мить
Мене чийсь думки,
То прошу не мене судить,
А лиш мої книжки
 (“Прохання”) [Стріха, 2003, p. 293]*

Even though Kipling is one of the most well-known foreign writers in Ukraine, much of his creative heritage has not been translated yet. Thanks to M. Strikha, a Ukrainian reader became aware of some works in his translation made in 2003 [Стриха, 2003, pp. 288–290].

The feelings concerning the bloody battles of his time the writer expressed long before “*Epitaphs*”, after the Anglo-Boer war in the poem “*The Settler*” which was published on February 27, 1903 in “*Times*”. His fear of “the moving image of thousands of boots” and of “the soldier military march obsessive rhythm” was very early substituted by the feeling of delight in all of that [Дьомова, 2014, p. 54]. Personal guilt for everything that took place and the desire to redeem oneself is the main idea which Kipling worded in his poetry in connection with the First World War:

*Here, where my fresh-turned furrows run,
And the deep soil glistens red,
I will repair the wrong that was done
To the living and the dead.
("The Settler") [Kipling, 2018]*

“*Epitaphs*” are written in the genre of epigram – ironic-satirical poetic inscriptions that are the voices either of dead soldiers or those who are reading and reflecting over these inscriptions. In February 1918 Kipling himself defined his epitaphs as “grave, not Christian epigrams” [Baldik, 2015].

In this paradoxical (though the source of this paradox lies in the antique tradition) encounter of the genre of epitaph – traditionally panegyric, laudatory inscription on the grave with the genre of epigram – humorous ironic statement a recognizable Kipling’s manner, his masculine style come to light. That is the manner and style with the help of which the writer does not depict and comment but “transcribes” a living reality, discovers its certain shades out of which the wholeness of the world image and the author’s thought of it are created: “<...> when one starts to classify these tough shreds of verse one sees how strong they are, and how much is strung on them” [Tompkins, 1965, p. 189].

These original epitaphs concentrate on ordinary everyday signs of war life and through that, a philosophical generalized summary about its tragic and barbaric essence is formed. They reveal such an image of the war “<...> which no one at the time would have endorsed <...>” [Brogan, 1998].

Kipling’s Word – an ironic, mocking and simultaneously tragic because it is the last, summing up one – becomes the main personage and the sense-forming factor of “*Epitaphs...*”. These epitaphs are the concentration of, using the lines from Ezra Pound’s poem “Hugh Selwyn Mauberley”:

*frankness as never before,
disillusions as never told in old days,
hysterias, trench confessions,
laughter out of dead bellies” [Pound, 2007]*

More than 30 voices add some important shades to the general image of the war, to all those incredible variants of the death “in which life may be extinguished” [Tompkins, 1950, p. 189]. Among the deceased, there is a beginner (“*The Beginner*”) who realized that the war is a reality, not a game:

*On the first hour of my first day
In the front trench I fell
(Children in boxes at a play
Stand up to watch it well)
("The Beginner") [Kipling, 2018]*

As well as an 18-year old soldier of the Royal Air Force (“*R.A.F. (Aged Eighteen)*”) who was killed and had to “*put away childish things*”. There is a sentinel, who fell asleep at his post and

was killed (*"The Sleepy Sentinel"*); the one who was afraid to face death (*"The Coward"*) and was severely punished for that by his combatants, and many other tragic stories of the war. Everyone is equal when facing death – a servant as well as his master (*"A Servant"*), and even the one who had everything and the one who had nothing:

*A. I was a Have
B. I was a have-not
Together. What hast thou
Given which I have not?
("Equality of Sacrifice") [Kipling, 2018]*

The author's summing up irony is in the very title of such an epitaph – *"Equality of Sacrifice"* – as if addressed to someone (sooner, to God) with one's understanding of the insanity of life sacrificing for nothing, with the understanding of shakiness of ideals with which a soldier comes to the war.

The same way of thinking has an ex-clerk (*"Ex-Clerk"*), who now, being in the arms of death, due to his own experience has acquired another understanding of what is Freedom, Force, and Love:

*Pity not! The Army gave
Freedom to timid slave:
In which Freedom did he find
Strength of body, will, and mind:
By which strength he came to prove
Mirth, Companionship, and Love:
For which Love to Death he went:
In which Death he lies content
("Ex-Clerk") [Kipling, 2018]*

*Ні красти, ні робить не вмів, –
То майстром став облудних слів.
Та стрінутись прийшлося мені
Тепер із жертвами брехні.
Яку б ще казочку утнуть,
Щоб вгамувати їхню лють?"
("Політик") [Стрїха, 2003, р. 289]*

The same comprehension of the privilege over death while being already in the grave one more dead soldier's voice expresses. The thought about the inevitable death filled him with the only feeling of fear for all the time he was at the battle. The release of it and by that the obtaining the way out to freedom is *"The Favour"* he felt at the moment when the death whistled at last *"The line is at the end"* and the life was over:

*Death favoured me from the first, well knowing I could not endure
To wait on him...
("The Favour") [Kipling, 2018]*

The feeling of shock is created namely of what the dead thought and felt at the last moment of his life and of the tragic meeting of his inexhaustible desire to live with the inevitability of death:

*My name, my speech, my self I had forgot.
My wife and children came – I knew them not.
I died. My Mother followed. At her call
And on her bosom I remembered all
("Shock") [Kipling, 2018]*

There is one remarkably laconic one-line inscription-epitaph that does not demand any detailed comments. That is “*pelicans in the wilderness*”, Kipling’s reference to Psalm 102:6, in which the images of pelicans – symbols of melancholy, and owls – symbols of collapse and defeat appear. All that corresponds to those who are lying in the graves. But not only in the graves. Those are the symbols of all soldiers – dead and alive in insane wars.

Kipling recreates some quite natural life situations which at front lead to death. They might seem to be ridiculous but nevertheless they are inevitably tragic. For example, one inscription tells the story of an “aesthete”, who according to the principles of his upbringing could not pee in public and trying to move aside got hit by a bullet:

*I was of delicate mind. I stepped aside for my needs.
Disdaining the common office.
I was seen from afar and killed
("The Refined Man") [Kipling, 2018]*

*Я не міг по нужді з усіма разом ходити,
І був убитий, бо вийшов з безпечного схову...
Це зовсім не смішно, коли по правді судить:
Я заплатив життям за право чинити принципово
("Людина вишуканих принципів") [Стріха, 2003, р. 290]*

Another inscription tells about the event – ridiculous and tragic simultaneously. The dead is not able “to lighten or amend” it. Everything happened in the Fog:

*I, hurrying to my bride, was drowned –
Cut down by my best friend
("Destroyer in Collision") [Kipling, 2018]*

One more inscription may be perceived as apologies of the one who died of illness, not of the bullet:

*...It is fever, and not the fight –
Time, not battle, – that slays
("Salonikah Grave) [Kipling, 2018]*

The scale of the war and the war catastrophe is accentuated by Kipling in the facts that make clear where, in which countries and parts of Europe the soldiers are buried and who they are. Among them – a Hindu sepoy buried in France (“*Hindu Sepoy in France*”), and the one who perished near Cairu (“*A Grave Near Cairu*”), Canadians (“*Two Canadian Memorials*”), the Hindu contingent that fought in Mesopotamia (“*m.e.f.*”) – “*The Worst Allied Disaster of the War*” [Kipling, 2018]; the one who turned out to be at the bombing of London (“*Bombed in London*”), and an absolutely unknown one whose grave was discovered near Halfa:

*The blown sand heaps on me, that none may learn
Where I am laid for whom my children grieve...
("A Grave Near Halfa") [Kipling, 2018]*

All these soldiers’ destinies are connected with the real events of the First World War to which the literary critics in their commentaries to “*Epitaphs*” refer in order to explain the meaning of the poetic fragments [Kipling, 2018]. Thus, quite real was the fact of 306 soldiers’ execution for cowardice – a natural rookie’s feeling of death. Only in 2006, they were justified as war victims who deserve the honor. But there were also real cowards who escaped from the field of battle. It is told in one inscription of the dead soldier who perished because he was left by his friends:

*...they would not abide by my rules
They escaped
("Convoy Escort") [Kipling, 2018]*

Real and tragic was the destiny of courageous Indian soldiers in the War. Being the inhabitants of South Asia regions, they fought in the European war open spaces. A Cemetery visitor who reads the inscription of the Hindu sepoy calls to "reward him for his bravery". No less courageous were the British soldiers who in their turn fought far beyond the borders of Great Britain – in Greece; or Canadian warriors on the British forces in France who "gave all they gained":

*We giving all gained all.
Neither lament us not praise.
Only in all things recall,
It is Fear, not Death that slays.*

*From little towns in far land we came,
To save our honour and a world aflame,
By little towns in a far land we sleep;
And trust that world we won for you to keep!
("Two Canadian Memorials") [Kipling, 2018]*

*З полів далеких ми прийшли,
Бо захлинився світ в крові.
В поля далекі ми лягли,
Щоб ви лишилися живі.
("Канадські солдати") [Стріха, 2003, р. 289]*

Long before the Second World War, the first bombing of London took place. It happened on June 13, 1917 taking the lives of many adults and children, military and civil men. Though Kipling himself in the letter to a member of Kipling's society Col.C.H. Milburn (he will write about that in the society edition in 1936) assures that all the events depicted by him are fictions: "All the epitaphs in my 'Inclusive Verse' to which you refer altogether imaginary" [Milburn, 1936], it becomes clear that that is not quite so. Reality is everywhere and is seen in everything. It is quite obvious in the plots which may be with imaginary characters but with the bearers of real feelings in the convincing circumstances of the War.

The epitaph under the title "Common Form" is one of the most conceptually important epitaphs in which Kipling formulates his main conclusion about the War. Hadquas, one of the modern investigators of Kipling's art, defines it as epitaph "<...> that could be used for every war grave" [Holberton, 2018]. The title of the work could be interpreted as "a universal, general form" and "the main conclusion". Its final words are Kipling's conclusion about everything he has told:

*If any question why we died,
Tell them, because our fathers lied
("Common Form") [Kipling, 2018]*

*Для неї досить двох рядків:
Загинув за брехню батьків.
("Найпоширеніша епітафія") [Стріха, 2003, р. 289]*

Mainly in this conclusion both the personal and the universal meet: "Kipling gave his private grief a universal dimension" [De Angelis, 2016].

There are two inscriptions to dead sons entitled – "A Son" and "An Only Son". From different points of view – the first is the voice of a father who is near his son's grave, and the second – is the voice of the dead son who worries only about his mother who will die of grief and sadness

about her killed son. But it is impossible not to reveal the sad voice of Kipling himself. The writer's feeling concerned, first of all, the guilt for helping and speeding his son's going to the war because at that time he experienced an extreme splash of patriotism. At a mass meeting at Brighton Street on September 8, 1914, Kipling called everyone to participate in the War – "Have no illusions. We are dealing with a strong and magnificently equipped enemy, whose avowed aim is our complete destruction. If we are to win right for ourselves and freedom to exist on earth, every man must offer himself for that service and that sacrifice" [Kipling, 1915, p. 107]. It remains only to wonder how History repeats itself in centuries, and nowadays in our war situation, one can hear the same words proclaimed a century ago!

This feeling of patriotism overwhelmed not only Kipling. Sir Arthur Conan Doyle, for example, at the beginning of the War in his article "To Arms!" appealed to everyone "to accuse cowards or sluggards who flinch" [Conan Doyle, 1915, p. 132]. And H.G. Wells in the article "The Fourth of August – Europe at War" stated that "every sword that is drawn against Germans now is a sword drawn for peace" [Wells, 1915, p. 89]. And even John Galsworthy in his "A 'Credo' for Keeping Faith" confesses that "the war is outrage – a black stain on the humanity and the fame of man" at the same time was sure that his country "has gone to war at last, not from fear, not from hope of aggrandizement, but because she must – for honor, for democracy, and for the future of mankind" [Galsworthy, 1915, p. 104]. The perception of the War as a great battle for the national and human freedom turned out to be the basis for the formation of the main pathos of war literature, of the moods of people, and in general of the myth which appears first at any war. This first myth of the Great War was rooted in people's consciousness and was embodied in art. The glorification of "masculine" matter was, on one side, caused by a sincere belief in the official words and slogans of propaganda, but on the other side – by the impact of the literature that played an important role in the war and its "heroes" "romanticizing". Such romanticizing happened with the image of the English poet Rupert Brooke (1887–1915) who perished at the time of the war march to Gallipoli, right to the place of the Trojan War events. Brooke was chosen by propaganda to play the role of a national hero of the First World War. Churchill wrote about him a pathetic obituary in "The Times" on April 16, 1915 though the poet took part in no battle and died of illness on the battlefield, practically like Byron did. Associations with Byron and even Napoleon are very often in war poetry [Потничева, 2016]:

... Can Art acclaim
No hero now, no man with whom men side
As with their hearts! High needs personified?
("At the Tomb of Napoleon") [Seeger, 1917, p. 97]

Already in "The Times" on September 2, 1914, Kipling's poem "For All We Have and Are" appears with such a call:

<...>Stand up and take the war
The Hun is at the gate
("For All We Have and Are") [Kipling, 2023]

in which widespread at that time the propagandist association of modern Germans with the wild Germanic tribes or Huns was caught up and consolidated [Buitenhuis, 1987, p. xiv]. The Germans were named "pirates", "thieves", "corsairs", "wolves to herd the helpless sheep". See, for example, the poem "Mare Liberum", 1917 by an American poet of that time Henry van Dyke [van Dyke, 1917, p. 197].

The preponderance of the feeling of patriotism, self-sacrifice, courage, and patience in Kipling's war poetry is underlined by the compiler of the Anthology of War, professor of English Literature from Tennessee University George Clarke (George Herbert Clarke, 1873–1953) [Clarke, 1917, p. xxvi]. Such a mood was typical of many writers – contemporaries of Kipling shocked by the events in Sarajevo and who joined at once "the hysteria of patriotism in Europe" [Buitenhuis, 1987, p. xv]. The propaganda machine started its work in full force. Established in England, a special bureau involved into its work 25 famous writers with the aim of creating pa-

triotic works. Among them – Conan Doyle, Galsworthy, H. James, Kipling. Resolutely this registered role was rejected only by B. Shaw and B. Russell [Потніцева, 2016]. Everything will change in a certain period of time. And Kipling's understanding of the tragic nature of any war, of man's life value, and mostly – his longing for the son will penetrate the biggest part of the epitaphs:

*My son was killed while laughing
At some jest I would I know
What it was, and it might serve me
In a time when jests are few
("A Son") [Kipling, 2018]*

In the generalized image of the son who perished one can feel the author's personal experience:

*I have slain none except my Mother. She
(Blessing her slayer) died of grief for me.
("An Only Son") [Kipling, 2018]*

*Я вбив лиш матір, що сумною
Померла, плачучи за мною.
("Єдиний син") [Стріха, 2003, р. 288]*

Almost all the epitaphs express Kipling's idea, more concretely than the philosophical one about wars in general mentioned above. That was his conclusion about the war culprits – the rulers of the country, and his general disappointment in the policy of his own government. The theme of lies and flimsy ideals is a recurring one in many of the epitaphs. Thus, a perished statesman ("A Dead Statement") repents that he by his lie killed other people and because of that he is lying here:

*I could not dig: I dated not rob.
Therefore, I lied to please the mob.
Now all my lies are proved untrue
And I must face the men I slew
("A Dead Statement") [Kipling, 2018]*

Both the perished ("The Rebel") and the obedient and submissive man feel equally the guilt of inheriting false ideals ("The Obedient"):

*Lord, I had mocked Thy thoughtful care
Before I joined the Dead!"
("The Rebel") [Kipling, 2018]*

O.V. Keba is right when says that "the motives of hypocrisy and the guilt of fathers for sons' destiny are dominating in 'Epitaphs'" [Кеба, 2023, p. 125]. But it took Kipling several years to come to a definite conclusion about the war, in comparison with Bernard Shaw who worded his similar estimation of the war and his foresight of its consequences at the very beginning of the event in the article "Common Sense about the War" (1915) about which Arnold Bennett said: "Mr. Bernard Shaw <...>says many things no one else would have dared to say" [Bennett, 1915, p. 60]: "The time has now come to pluck up courage and begin to talk and write soberly about the war. <...>I see both nations duped, but alas! Not quite unwillingly duped, by their Junkers and Militarists... No doubt the heroic remedy for this tragic misunderstanding is that both armies should shoot their officers and go home to gather in their harvests in the villages and make a revolution in the towns<...>" [Shaw, 1915, p. 11].

The Romantic-heroic mythology of the war was presented not only in Kipling's early war poems, but also in many works by famous poets and writers of that time – very often volunteers at

the war. But at the same time there was a contrastive, quite another literature with some other plots about the Great War.

The theme of comprehension of the illusory nature of the words and ideals provided by the war acts appears in the last years of the War and after it. Ezra Pound in his poem *"Hugh Selwyn Mauberley"* (1920), for example, describes a tragic death of soldiers' pro patria because they *"walked eye-deep in hell/believing in old men's lies"*. In the 20s one of the "lost generation" writers, a famous American writer E. Hemingway summarized his thoughts in the same way as Kipling did about the lie of the rulers who involved young people in the war acts and ruined them by their politics:

*They sucked us in;
King and country
("To Good Guys Dead") [Hemingway, 2023]*

The author of *"A Farewell to Arms"* thinks about the consequence of the war that got only "the sort of shit that it demanded" [Hemingway, 2016]. In the Preface to the novel edition of 1948, the writer says that those who were at the war were sent there by those swine that used soldiers for their own profit [Hemingway, 2014, p. x]

In Kipling's "Voices" of the war, in these farewells, summing up speeches there are living words of men who understood the value of an ordinary life and the insanity of any war. That's why it is mostly a repentance, a confession in the fact of misunderstanding of all that, and a sincere expression of the fear of death: *"It is Fear, not Death that slays"* (*"Two Canadian Memorials"*) – or of the guilt toward relatives, a reproach to those who didn't understand the horrors of the war and were not prepared for the most terrible:

*If any mourn us in the workshop, say
We died because the shift kept holiday
("Batteries out of Ammunition") [Kipling, 2018]*

Kipling did not stand aside from all the war events. He was an active fighter whose weapon was "<...> pen and voice as a public speaker" [Atwood, 2019, p. 1], he was one of the many famous writers who signed the Manifest against starting the war and one of those who urged to save the peace for which so many people in different wars had given their lives. Kipling has left a famous appeal-testament to all generations. Let us also listen to it now!

*Whereby our dead shall sleep
In honour, unbetrayed
And we in faith and honour keep
That peace for which they paid!
("Justice") [Kipling, 2023]*

The voices of the perished in the First World War that sound in Kipling's epitaphs create not only the general image of that historical event but a penetrating image of any military confrontation of people, in which human victims, losses and tragedies are inevitable. His epitaphs, without doubt, are relevant in our modern context as well. In addition, they demonstrate different sides of writers' possible participation in the event in dynamics: from war propagandist to quite another estimation of the war due to one's personal experience.

The poetological peculiarity of Kipling's epitaphs is in his return to the antique tradition of genre interpenetration of epigram and epitaph. That is what makes the writer's style recognizable as well as his intention not to depict or comment but to "decipher" the living reality in many shades out of which the wholeness of the world is created.

In the interpretation of death, the emphasis is shifting from the philosophical to humanitarian and social-political one. Instead of memento mori (transient of earthly existence), Kipling focuses his attention on the violent death during the war (correlating and identifying the image of war and the image of death) which is presented as a vain sacrifice in the name of someone's interests.

Instead of the idea of equality of death and sacrifice or traditional philosophical meditations about death as an eternal peace, a stay in eternity, Kipling gives a whole spectrum of emotional-expressive connotations connected with his perception of the war – fear, horror, murder, sensation of shock got of imagining what the dead thought and felt at the last moment of their life.

Kipling's epitaphs present the dead soldiers' voices addressed to contemporaries and descendants containing not only their personal experience of some concrete episodes of the war but a generalized summing up of the war with its senseless sacrifices and by that giving a kind of warning to those who are alive.

The theme of lies and far-fetched ideals and their illusory character as well as the theme of false patriotism dominates in Kipling's epitaphs adding the traces of civic lyrics to that genre. The structural basis of epitaphs is a couplet close to the epigram and a quatrain with a philosophical generalization. Irony is recognizable key artistic modus of Kipling with the help of which he creates a certain character type of the real world simultaneously giving his estimation of the emerging concept of the world which he obviously rejects.

Bibliography

- Вокер, Дж. (2014). Ред'ярд Кіплінг: знайомство. *Сучасний Кіплінг. Нові акценти інтерпретації* (с. 7-18). Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Дьомова, Н. (2014). Кіплінгівський вірш "Boots" в українських перекладах М. Стріхи та В. Чернишенка: відтворення особливостей ритміки. *Сучасний Кіплінг – нові акценти інтерпретації* (с. 54-61). Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Кеба, О.В. (2023). Ред'ярд Кіплінг. С.К. Криворучко (Ред.), *Зарубіжна література межі XIX–XX та XX століття* (с. 116-126). Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Ливергант, А. (2011). *Кіплінг*. Retrieved from https://royallib.com/book/livergant_aleksandr/kipling.html
- Потницева, Т.Н. (2016). Мифы и образы первой мировой войны в англо-американской поэзии начала XX века. В.А. Гусев (Ред), *Литература в контексте культуры* (с. 211-225). Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.
- Стріха, М. (2003). *Улюблені англійські вірші та навколо них*. Київ: Факт.
- Стріха, М. (2014). Ред'ярд Кіплінг і українська література. *Сучасний Кіплінг – нові акценти інтерпретації* (с. 18-24). Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Atwood, R. (2019). Kipling and the Great War. *The Kipling Society*. Retrieved from https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rg_greatwar.htm
- Baldik, Ch. (2015). Rudyard Kipling. Epitaphs of the War. Ch. Baldik (Ed.), *The Literary Encyclopedia. Exploring literature, history and culture*. Retrieved from <https://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=35614>
- Bennett, A. (1915). Shaw's Nonsense About Belgium. *The New York Times. Current History*, I (1), 60-63.
- Brogan, H. (1998). The Great War and Rudyard Kipling. *The Kipling Society*. Retrieved from https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rg_greatwar1.htm
- Buitenhuis, P. (1987). *The Great War of Words. Literature as Propaganda. 1914–1918 and After*. London: B.T. Batsford Ltd.
- Clarke, G.H. (1917). Introduction. G.H. Clarke (Ed.), *A Treasury of War Poetry. British and American Poems of the World War 1914-1917* (pp. xxv-xxx). Boston & New York: Houghton Mifflin Company.
- Conan Doyle, A. (1915). To Arms! *The New York Times. Current History*, I (1), 132-140.
- De Angelis, I. (2016). From Propaganda to Private Grief: Redyard Kipling and World War I. *Le Simplegadi*, XIV, 15, 74-81. DOI: <https://doi.org/10.17456/SIMPLE-29>
- Galsworthy, J. (1915). A "Credo" for Keeping Faith. *The New York Times. Current History*, I (1), 104.
- Hemingway, E. (2014). The Author's 1948 Introduction. S. Hemingway (Ed.), *A Farewell to Arms* (pp. vii-x). New York, Toronto & New Delhi: Scribner.
- Hemingway, E. (2016). The Age Demanded. *Poetry Foundation*. Retrieved from <https://www.poetryfoundation.org/poems/47268/the-age-demanded>
- Hemingway, E. (2023). Champs D'Honneur. *Poetry Foundation*. Retrieved from <https://www.poetryfoundation.org/poems/47270/champs-dhonneur>

- Hepburn, J. (Ed). (1968). *The Letters of Arnold Bennett* (Vol. 2, p. 349). London: Oxford University Press.
- Holberton, Ph. (2018). Epitaphs of the War. *The Kipling Society*. Retrieved from https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rg_epitaphs1.htm
- Kipling, R. (1915). As They Tested Our Fathers. *The New York Times. Current History*, I (1), 107.
- Kipling, R. (2018). Epitaphs of the War. *The Kipling Society*. Retrieved from https://www.kiplingsociety.co.uk/poem/poems_epitaphs.htm
- Kipling, R. (2023). For All We Have And Are. *Poetry Foundation*. Retrieved from <https://www.poetryfoundation.org/poems/57431/for-all-we-have-and-are>
- Milburn, C.C.H. (1936). Epitaphs by Pudyard Kipling. *The Kipling Journal*, 39, 84-96.
- Pound, E. (2007). *Hugh Selwyn Mauberley*. Whitefish: Kessinger Publishing. Retrieved from <https://www.gutenberg.org/cache/epub/23538/pg23538-images.html>
- Richards, D.A. (2017). Kipling and the Great War Propagandists. *The Kipling Journal*, 91 (369), 17-22.
- Seeger, A. (1917). At the Tomb of Napoleon Before the Elections in America – November, 12. W. Archer (Ed.), *Poems* (p. 97). New York: Charles Scribner's Sons Publ.
- Shaw, G.B. (1915). Common Sense about the War. *The New York Times. Current History*, I (1), 11-59.
- Tompkins, J.M.S. (1950). Kipling's Later Tales: The Theme of Healing. *The Modern Language Review*, 45 (1), 18-32. DOI: <https://doi.org/10.2307/3719656>
- Tompkins, J.M.S. (1965). *The Art of Rudyard Kipling*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- van Dyke, H. (1917). Mare Liberum. Clarke, G.H. (Ed.), *A Treasury of War Poetry. British and American Poems of the World War 1914-1917* (p. 197). Boston & New York: Houghton Mifflin Company.
- Wells, H.G. (1915). The Fourth of August – Europe at War. *The New York Times. Current History*, I (1), 87-89.

THE VOICES OF THE WAR (“EPITAPHS OF THE WAR” BY R. KIPLING)

Tetiana M. Potnitseva, Oles's Honchar Dnipro National University (Ukraine)

e-mail: t.potnitseva@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-9

Key words: *epitaph, genre, The First World War, masculine style, patriotism, pacifism, the lost generation.*

The article is examined R. Kipling's "Epitaphs of the War" (1919) appeared as a summing up of his experience during the First World War. The work reflects the writer's feeling of tragedy and grandiosity of that historical event. Kipling himself witnessed many episodes of the war and survived his personal tragedy – the death of his son John in 1915. The article *aims* to analyze the genre originality of the epitaph in the context of R. Kipling's anti-war theme.

Although this part of Kipling's creative heritage remains less well-known, it is attracting the attention of Ukrainian literary critics and translators now. To reveal the specificity of that poetic work, the comparative and historical-literary *methods* are applied.

The original form of the epitaphs is presented as an epigram which allows one to hear either a voice of a perished soldier or of someone who is reading the epitaph. This manner – not to depict and explain but to transcribe reality – is very recognizable of Kipling's "masculine style". In such a manner the first English laureate of the Noble Prize creates a diverse picture of the War in a variety of its tragic episodes and men's destinies. Thus, a universal picture is born and the main conclusions of the author become transparent.

Kipling creates a generalized image of the War by depicting those incredible variants of death "in which life may be extinguished" (J.M.S. Tompkins). Among the dead – "the beginner", who didn't realize yet that the war was a reality, not a game as well as the 18 years old soldier of the Royal Air Force ("R.A.F. (Aged Eighteen)"); the sentinel who falls asleep on his post ("The Sleepy Sentinel"); the one who was afraid to face death ("The Coward") and was severely punished for that by his own combatants and many other tragic stories of the war. The climax of the cycle is the one epitaph in which Kipling formulates his main conclusion about the war – it is "Common Form". The very title of this epitaph could be interpreted as a "generally used form of explanation" which in Kipling's ironical presentation is identical to "the main conclusion". His personal summing up of the event is formulated in the final words: "If any question why we died / Tell them, because our fathers lied".

Namely in these words personal and universal meet. Kipling had feelings of guilt about pushing his son to go to war. At that time, he was captured by patriotic illusions as well as many writers of his country. The perception of the War as a great battle for national and human freedom was the ground on which the main pathos of the War was formed. It penetrated the literary works, the mood of people and resulted in the main myth that appears at any war.

Conclusion. The voices of the perished in the First World War that sound in Kipling's epitaphs create not only the general image of that historical event but a penetrating image of any military confrontation of people, in which human victims, losses and tragedies are inevitable. His epitaphs, without doubt, are relevant in our modern context as well. In addition, they demonstrate different sides of writers' possible participation in the event in dynamics: from war propagandist to quite another estimation of the war due to one's personal experience.

The poetological peculiarity of Kipling's epitaphs is in his return to the antique tradition of genre interpenetration of epigram and epitaph. That is what makes the writer's style recognizable as well as his intention not to depict or comment but to "decipher" the living reality in many shades out of which the wholeness of the world is created.

In the interpretation of death, the emphasis is shifting from the philosophical to humanitarian and social-political one. Instead of *memento mori* (transient of earthly existence), Kipling focuses his attention on the violent death during the war (correlating and identifying the image of war and the image of death) which is presented as a vain sacrifice in the name of someone's interests. Instead of the idea of equality of death and sacrifice or traditional philosophical meditations about death as an eternal peace, a stay in eternity, Kipling gives a whole spectrum of emotional-expressive connotations connected with his perception of the war – fear, horror, murder, sensation of shock got of imagining what the dead thought and felt at the last moment of their life.

Kipling's epitaphs present the dead soldiers' voices addressed to contemporaries and descendants containing not only their personal experience of some concrete episodes of the war but a generalized summing up of the war with its senseless sacrifices and by that giving a kind of warning to those who are alive.

The theme of lies and far-fetched ideals and their illusory character as well as the theme of false patriotism dominates in Kipling's epitaphs adding the traces of civic lyrics to that genre. The structural basis of epitaphs is a couplet close to the epigram and a quatrain with a philosophical generalization. Irony is recognizable key artistic modus of Kipling with the help of which he creates a certain character type of the real world simultaneously giving his estimation of the emerging concept of the world which he obviously rejects.

References

- Atwood, R. (2019). Kipling and the Great War. *The Kipling Society*. Available at: https://www.kipling-society.co.uk/readers-guide/rg_greatwar.htm (Accessed 29 October 2023).
- Baldik, Ch. (2015). Rudyard Kipling. Epitaphs of the War. In Ch. Baldik (ed.). *The Literary Encyclopedia. Exploring literature, history and culture*. Available at: <https://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=35614> (Accessed 29 October 2023).
- Bennett, A. (1915). Shaw's Nonsense About Belgium. *The New York Times. Current History*, vol. I, issue 1, pp. 60-63.
- Brogan, H. (1998). The Great War and Rudyard Kipling. *The Kipling Society*. Available at: https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rg_greatwar1.htm (Accessed 29 October 2023).
- Buitenhuis, P. (1987). *The Great War of Words. Literature as Propaganda. 1914–1918 and After*. London, B.T. Batsford Ltd., 224 p.
- Clarke, G.H. (1917). Introduction. In G.H. Clarke (ed.). *A Treasury of War Poetry. British and American Poems of the World War 1914-1917*. Boston & New York, Houghton Mifflin Company, pp. xxv-xxx.
- Conan Doyle, A. (1915). To Arms! *The New York Times. Current History*, vol. I, issue 1, pp. 132-140.
- De Angelis, I. (2016). From Propaganda to Private Grief: Redyard Kipling and World War I. *Le Simple-gadi*, vol. XIV, issue 15, pp. 74-81. DOI: <https://doi.org/10.17456/SIMPLE-29>
- Diomova, N. (2014). *Kiplingivs'kij virsh "Boots" v ukrains'kych perekladach M. Strichy ta V. Chernyshenko: vidtvorennja osoblyvostej rytmiky* [Kipling's poem "Boots" in Ukrainian translations by M. Strikha and V. Chernyshenko: the creation of the rhythm specificity]. *Suchasnyj Kipling – novi aktsentu intepretatsii* [Modern Kipling. New Interpretation Accents]. Ternopil, Navchalna knyga – Bohdan Publ., pp. 54-61.
- Galsworthy, J. (1915). A "Credo" for Keeping Faith. *The New York Times. Current History*, vol. I, issue 1, p. 104.
- Hemingway, E. (2014). The Author's 1948 Introduction. In S. Hemingway (ed.). *A Farewell to Arms*. New York, Toronto & New Delhi, Scribner, pp. vii-x.
- Hemingway, E. (2016). The Age Demanded. *Poetry Foundation*. Available at: <https://www.poetry-foundation.org/poems/47268/the-age-demanded> (Accessed 29 October 2023).

- Hemingway, E. (2023). Champs D'Honneur. *Poetry Foundation*. Available at: <https://www.poetry-foundation.org/poems/47270/champs-dhonneur> (Accessed 29 October 2023).
- Hepburn, J. (ed). (1968). The Letters of Arnold Bennett. London, Oxford University Press, vol. 2, 422 p.
- Holberton, Ph. (2018). Epitaphs of the War. *The Kipling Society*. Available at: https://www.kiplingsociety.co.uk/readers-guide/rg_epitaphs1.htm (Accessed 29 October 2023).
- Keba, O.V. (2023). *Red'jard Kipling* [Redyard Kipling]. *Zarybezhnaja literature mezhi XIX–XX ta XX stolittja* [The Foreign Literature of the Turn of the 19–20th and the 20th Centuries]. Ternopil, Navchalna knyga – Bohdan Publ., pp. 116-126.
- Kipling, R. (1915). As They Tested Our Fathers. *The New York Times. Current History*, vol. I, issue 1, p. 107.
- Kipling, R. (2018). Epitaphs of the War. *The Kipling Society*. Available at: https://www.kiplingsociety.co.uk/poem/poems_epitaphs.htm (Accessed 29 October 2023).
- Kipling, R. (2023). For All We Have And Are. *Poetry Foundation*. Available at: <https://www.poetryfoundation.org/poems/57431/for-all-we-have-and-are> (Accessed 29 October 2023).
- Livergant, A. (2011). *Kipling* [Kipling]. Available at: https://royallib.com/book/livergant_aleksandr/kipling.html (Accessed 29 October 2023).
- Milburn, C.C.H. (1936). Epitaphs by Pudyard Kipling. *The Kipling Journal*, vol. 39, pp. 84-96.
- Potnitseva, T.N. (2016). *Mify i obrazy Pervoi mirovoi voiny v anglo-amerikanskoi poezii nachala XX veka* [The myths and images of the First World War in the Anglo-American poetry of the beginning of the 20th century]. In V.A. Gusev (ed.). *Literatura v kontekste kultury* [Literature in the Context of Culture]. Kyiv, Dmytro Burago Publishing House, pp. 211-225.
- Pound, E. (2007). Hugh Selwyn Mauberley. Whitefish, Kessinger Publishing. Available at: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/23538/pg23538-images.html> (Accessed 29 October 2023).
- Richards, D.A. (2017). Kipling and the Great War Propagandists. *The Kipling Journal*, vol. 91, issue 369, pp. 17-22.
- Seeger, A. (1917). At the Tomb of Napoleon Before the Elections in America – November, 12. In W. Archer (ed.). Seeger, A. Poems. New York, Charles Scribner's Sons Publ., p. 97.
- Shaw, G.B. (1915). Common Sense about the War. *The New York Times. Current History*, vol. I, issue 1, pp. 11-59.
- Strikha, M. (2003). *Uljubleni anglijs'ki virshi na navkolo nyh* [My Beloved English Poems and Around Them]. Kyiv, Fact Publ., 456 p.
- Strikha, M. (2014). *Redjard Kipling i ukrains'ka lateratura* [Rudyard Kipling and the Ukrainian Literature]. *Suchasnyj Kipling – novi aktsentu intepretatsii* [Modern Kipling. New Interpretation Accents]. Ternopil, Navchalna knyga – Bohdan Publ., pp. 18-24.
- Tompkins, J.M.S. (1950). Kipling's Later Tales: The Theme of Healing. *The Modern Language Review*, vol. 45, issue 1, pp. 18-32. DOI: <https://doi.org/10.2307/3719656>
- Tompkins, J.M.S. (1965). The Art of Rudyard Kipling. Lincoln, University of Nebraska Press, 304 p.
- van Dyke, H. (1917). Mare Liberum. G.H. Clarke (ed.). A Treasury of War Poetry. British and American Poems of the World War 1914-1917. Boston & New York, Houghton Mifflin Company, p. 197.
- Walker, J. (2014). *Redjard Kipling: znajomstvo* [Rudyard Kipling: an Acquaintance]. *Suchasnyj Kipling. Novi aktsinty interpretatsii* [Modern Kipling. New Interpretation Accents]. Ternopil, Navchalna knyga – Bohdan Publ., pp. 7-18.
- Wells, H.G. (1915). The Fourth of August – Europe at War. *The New York Times. Current History*, vol. I, issue 1, pp. 87-89.

Одержано 17.11.2022.

УДК 821.161.2

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-10

ОЛЬГА ШАФ

*доктор філологічних наук, професор,
кафедра української літератури,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара*

ОЛЕКСАНДРА ГОНЮК

*кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра української літератури,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара*

(АНТИ)КОЛОНІАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ЄВГЕНА ГРЕБІНКИ В ПОЕМІ «БОГДАН»

У статті окреслені колоніальні стратегії художнього мислення, реалізовані в українській літературі першої половини XIX ст., зокрема пов'язані з утратою / подвоєнням / зміною ідентичності носія і / чи ретранслятора художньої свідомості, його бажанням уникнути контрпозиції «національне – імперське». Мета статті – дослідити засади (анти)колоніальної поетики в поемі «Богдан» Євгена Гребінки крізь призму авторської позиції, художньо-естетичної парадигми романтизму, в інтертекстуальній кореляції з романтичноісторичною літературою тієї доби. Основним методом дослідження є постколоніальна деконструкція (методологічно базує дослідження є присвячені вивченню російського імперіалізму студії Є. Томпсон, М. Шкандрія, О. Юрчук, обіперті до здобутки західної постколоніальної теорії), також застосовано інтертекстологічний аналіз та літературознавчі *методи*, як-от типологічний, структурно-аналітичний, мотивний аналіз.

Поема «Богдан» Євгена Гребінки внаслідок ідеологічного змісту зазнавала неадекватного трактування, як і інші твори митця, у яких проімперські наративи межують з українофільськими. Ефект балансування між цими ідеологічними векторами у творчості не лише Гребінки, а й представників його покоління з постколоніальної перспективи є симптомом деформації національної (художньої) свідомості під імперським культурно-політичним пресингом. З одного боку, на оцінку митцями, зокрема й Гребінкою, українського минулого впливали російська історіографічна доктрина, яка знецінювала державотворчий потенціал Гетьманщини, нав'язувала фальшиві ідеологеми «єдинокровних народів», «щасливого життя під крилом православного царя», та написані не без впливу цієї-таки доктрини українські романтичноісторичні твори, а з іншого – творчість митців тої доби скеровував пробуджений романтизмом антиколоніальний ресентимент. Ці суперечливі тенденції позначилися на поетиці поеми «Богдан» Гребінки. Історичний сюжет в її основній частині розгортається між полюсами спроектованого на україно-польські взаємини антиколоніального ресентименту, що вмотивовує початок визвольної боротьби під проводом Хмельницького, та «вірнопідданської» адорації московського царства як єдиного союзника й захисника (суголосно з імперською версією історії, близько до «Історії Русів» та інших літописів XVIII ст.). Колоніальна поетика поеми оприявлена в ситуації самоприниження Богдана перед московським царем, у підкресленні на рівні наративу культурно-релігійної близькості москалів і українців, готовності останніх підкоритися (потенційному) імперському центру, утвердженні ідеї історично визначеного панування Москви над Україною як блага для останньої. У пролозі поеми, утім, домінує антиколоніальний ресентимент (компромісно реекстрапольований з Московії на Річ Посполиту), міфопоетика якого віддзеркалює тенденції українського (пре)романтизму, зокрема в актуалізації національного підсвідомого бажання помсти.

Висновки. Балансування між художніми антиколоніальною та колоніальною стратегіями в поемі «Богдан» зумовлене водночас орієнтирами індивідуальної авторської («роздвоєної») свідомості та впливом культурної парадигми романтизму, що разом з російськими імперськими дискурса-

ми (мимо авторської волі) позначаються на письмі й підлягають постколоніальній деконструкції. Вивчення крізь цю методологічну призму національного літературного процесу, зокрема минулих сторіч, дозволяє глибше зрозуміти механізми пропагандистського впливу імперських наративів на колоніальну свідомість, небезпеку мутації колоніальної культури.

Ключові слова: поема Євгена Гребінки «Богдан», (анти)колоніальні стратегії художнього мислення, авторська свідомість, (пре)романтизм, антиколоніальний ресентимент.

Для цитування: Шаф, О., Гонюк, О. (2023). (Анти)колоніальні стратегії художнього мислення Євгена Гребінки в поемі «Богдан». *Alfred Nobel University Journal of Philology*, № 2 (26/1), pp. 133-146, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-10

For citation: Shaf, O., Goniuk, O. (2023). Poetics of Yevhen Hrebinka's Poem "Bohdan": (Anti)Colonial Strategies of the Art Consciousness. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 133-146, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-10

Творчість Євгена Гребінки, зокрема її російськомовний сегмент, ще не достатньо вивчена на тепер, особливо в постколоніальному аспекті. Поема «Богдан (сцени из жизни малороссийского гетмана Зиновия Хмельницкого)» (1843), тематично присвячена вибору Богданом Хмельницьким московського протекторату, здобуває за постколоніальної деконструкції нових смислових обертонів, які оприявнюють механізми художньої реалізації (анти)колоніальної свідомості й стратегій письма. Викликають інтерес психо-ментальні та світоглядно-естетичні чинники контрпозиціонування колоніальної та антиколоніальної стратегій художнього мислення за умови потужного імперського пресингу в літературному процесі першої половини XIX ст. загалом й у творчості Гребінки зокрема. Метою статті є окреслення елементів (анти)колоніальної поетики в поемі «Богдан» Євгена Гребінки крізь призми як авторської позиції, так і художньо-естетичної парадигми романтизму.

Романтизм як а priori націєконструктивний дискурс [Чижевський, 1994, с. 362–366] дисонував у свідомості українських інтелектуалів першої половини XIX ст. з нав'язаним Російською імперією через освіту, літературу, сфальсифіковану історію дискурсом малоросійства, що закріплював ідеї вторинності, провінційності української культури (і літератури). Часто письменники тої доби, серед них і Гребінка, за неформованої (цілком) національної ідентичності, піддавалися впливу імперської політики денаціоналізації, однак колоніальні імпульси в їхніх текстах комбінувалися з романтичними, спрямованими на консолідацію нації, а відтак – антиколоніальними імпульсами.

До слова, Гребінчину творчість в естетико-стильових параметрах романтизму оцінюють неоднозначно: якщо Д. Чижевський говорить про «несміливі початки романтизму» [Чижевський, 1994, с. 448], то Л. Задорожна зауважує, що «творчість письменника продовжує українську романтичну традицію» [Задорожна, 2000, с. 70], а Є. Нахлік [Нахлік, 1988], Н. Перевертень [Перевертень, 2010] розглядають прозу митця як основоположну для української романтичної традиції. З огляду на роки творчої активності Гребінки – 1830–1840-ві, на які припадає друга, найпотужніша, хвиля романтизму в українській літературі [Яценко, 1995, с. 271], а також на жанрову й стильову багатогранність його доробку, створеного під впливом, з одного боку, європейського (і російського) романтизму, а з іншого – авторитетних для автора українських преромантичних текстів, серед яких і «Енеїда» І. Котляревського, і «Вечора на хуторі поблизу Диканьки» М. Гоголя, і «Історія Русів» [Задорожна, 2000], твори Гребінки можна вважати переходовими між преромантичною та власне романтичною літературою. Трансформаційно-еволюційні процеси в національному самоусвідомленні, що наражалися на потужний політичний, культурний тиск Російської імперії, віддзеркалювалися в художніх текстах як романтизму, так і в преромантизму, що є його початковим, «антиципаційним», за словами С. Козака, етапом [Козак, 2003, с. 12, 16]. Вивчення творчості письменників доби передромантизму-романтизму, зокрема й Гребінки, становлять актуальний предмет постколоніальних літературознавчих студій.

Одним з перших порушив цей комплекс проблем Мирослав Шкандрій у дослідженні формування імперського дискурсу й контрдискурсу в українській літературі XVIII–XX ст.

[Шкандрій, 2004]. Євгена Гребінку, як і його сучасника Ореста Сомова, учений характеризує як таких, хто «намагалися знайти місце для української історичної ідентичності в межах російської імперської уяви» [Шкандрій, 2004, с. 157]. Дослідник розглядає написані Гребінкою російською мовою роман «Чайковський» та поему «Богдан», де зацентровано на кривдах, що їх зазнав український народ від поляків, та на інтеграції України до складу Московії. Шкандрій слушно наголошує на стратегії ідеологічного виправдання в поемі «Богдан» цієї інтеграції аргументами про «єдинокровність, спільну віру та історію», зрештою, про історичну необхідність скоритися перед сильнішим [Шкандрій, 2004, с. 161]. Автор розвідки помічає в поемі Гребінки і неоднозначність ставлення простолюду до москалів і Московії, і закладний у підтексті сумнів у подібності мови, виду, віри росіян та українців, що подавалася імперською ідеологією як підстава для об'єднання, а також пропонує свою інтерпретацію тої смислової про-/антиімперської амбівалентності, що її транслює наведена в кульмінації поеми пісня про двох братів-орлів, що є алюзією на «братні» народи України і Московії [Шкандрій, 2004, с. 161–162]. У підсумку учений зауважує ретранслювання у творчості Гребінки імперської пропаганди, зокрема, про перманентність та природність союзу «братніх» народів і припускає подвійну функцію такої стратегії, що мала також запевняти Москву в лояльності українців. Поза тим учений не достатньо чітко фіксує і майже не аргументує нюанси авторської про-/антиімперської позиції, не заглиблюється в технологію (анти)колоніального письма в текстах Гребінки.

На важливості висвітлення авторської позиції в постколоніальних студіях літератури наголошує Олена Юрчук. Продовжуючи методологічну лінію М. Шкандрія, дослідниця фокусує увагу на стратегіях опору імперському впливу, що реалізуються в конкретних поетикальних моделях, які знайшли втілення в українській літературі від бароко до сучасності. І хоча творчість Гребінки Юрчук не розглядає, утім, робить чимало актуальних для письменників його покоління спостережень і висновків. Услід за Шкандрієм, який фіксував змішування у творчості письменників першої половини XIX ст. імперського й патріотичного дискурсів [Шкандрій, 2004, с. 70], Юрчук пропонує розглядати колонізаційні процеси як результат не лише імперської агресії, а й колабораційних дій, відтак українсько-російські відносини моделюються не тільки «пресинг[ом] російського, а і <...> внутрішні[м] програвш[ем] українського, коли національна еліта долучалася до впровадження імперського дискурсу» [Юрчук, 2013, с. 25]. Останнє може бути застосоване до творчості Гребінки, зокрема його поеми «Богдан». Дослідниця також зауважує, що колоніальна стратегія «двійництва» спрямовувала діяльність письменників цього періоду «на розвиток української культури, але не на усвідомлений спротив імперському дискурсу», закріплювала розуміння України «не як колонії, а як території, що закономірно належить до Російської держави» [Юрчук, 2013, с. 56]. По суті, і художня творчість, і культуртрегерство Гребінки (видання альманаху «Ластівка» (1841)) реалізували (можливо, мимоволі автора) цю стратегію «двійництва». Отож поема «Богдан» Гребінки виступає полем колоніальної та антиколоніальної контрверзи в авторській свідомості, показовою для рівня розвитку національного самоусвідомлення тої доби, демонструє неузгодженість між «лініями зіткнення дискурсів» (за влучним висловом Шкандрія в названій студії), що зумовлює актуальність літературознавчої рецепції цього твору крізь постколоніальну призму та з'ясування поетикальної специфіки втілення (анти)колоніальних смислів.

Творчість Гребінки, зокрема й поему «Богдан», розглядають у студіях останніх десятиріч в аспекті романтичного характеру відтворення української історії, зокрема й крізь призму інтертекстуального перегуку з історичними нарисами й літописами XVIII – початку XIX ст. [Задорожна, 2000, с. 77–79], а також в аспекті міфологізації образу України, доби козаччини в контексті інтеграції української теми в російську літературу [Мацапура, 2002]. Автори цих робіт не беруть до уваги (анти)колоніальні смислові нюанси художнього відтворення образу України та її минулого. Л. Задорожна, наприклад, хоча й зауважує вірнопідданський пафос окремих рядків поеми «Богдан», інтерпретує характер зображення історичних подій, пейзажного обрамлення в традиційному історіографічному ключі – як руху народу до визволення [Задорожна, 2000, с. 80–81], а не до чергового уярмлення – такий зміст прочитується крізь застосовану в цій статті постколоніальну оптику.

У розвідках останніх років, присвячених життєтворчості Гребінки (і здебільшого приурочених до його 200-ліття), поема «Богдан» в основному лишається поза увагою, можливо, і через «знецінюючу твір русофільську тенденційність» [Останіна, 2018, с. 260]. Однак є і винятки. Так, Ганна Останіна в компаративно-імагологічному ракурсі аналізує образ Сходу в доробку Гребінки, зокрема й у поемі «Богдан» в епізоді розмислів Хмельницького про вибір політичного покровителя: зваживши, гетьман відкидає перспективи васальної залежності від Османської Порти як невірної, користолюбної й ворожої до православ'я, віддаючи перевагу залежності від Московії [Останіна, 2018, с. 260]. Дослідниця помічає не лише слідування Гребінки описаним в «Історії Русів» непростим стосункам Хмельницького з ханом та султаном, а й ретрансльовану автором «великоросійську» зверхність до «чорномазих татар» [Останіна, 2018, с. 261]. Ці спостереження цінні для постколоніального розгляду поеми як ще один аспект балансування художньої свідомості між колоніальним (страх обтяжливої васальної залежності від султанату) та імперським (ледь не шовіністична орієнтація татар як людей «другого сорту») наративами. Отож ідейно-сміслові виміри поеми «Богдан» Гребінки, що резонують із нинішніми національно-політичними викликами, потребують прочитання крізь призму застосованих стратегій колоніального художнього мислення.

Понятійний апарат (пост)колоніалізму, запропонований у роботах Е. Саїда, Г. Бгабга, Г. Ч. Співак і ґрунтований у дослідженнях сучасної української культури Т. Гундорової, М. Павлишина та ін. складно застосувати до української літератури колоніальної доби, як і до літератур інших народів, які потерпали від Російської імперії, бо, за словами Є. Томпсон, на відміну від колоніалізму на Заході, «коли національні проблеми часто відносилися до категорії расових питань і питань заморських завоювань, російський колоніалізм значною мірою залежав від національної ідентичності та експансіоністської політики щодо сусідніх країн» [Томпсон, 2006], тож мав прихований, «повзучий» характер, відтак його наукова рецепція потребує дещо іншого методологічного арсеналу. «Гібридність» імперських інтенцій, що прикривала колонізацію начебто «добровільним» злиттям / возз'єднанням «братніх» чи сусідніх народів з протекційною чи цивілізаційною метою, довгий час створювала підтриману імперською пропагандою ілюзію добровільної конгломерації, а не насильної асиміляції й денаціоналізації утягнених в російськоімперську орбіту народів [Юрчук, 2013, с. 37]. Утім, ознаки імперськості й колоніальності в українській літературі, зокрема XIX ст., наявні, і першим їх спробував ідентифікувати саме Шкандрій. Основні параметри імперського дискурсу, за його спостереженнями, такі: Малоросія – це анархічне прикордоння, існування єдиного «руського» народу, «безмежний простір, сила і слава імперії, неминучість самодержавного врядування, органічна російська нація, унікальна місія Росії, легітимність експансії і спасенна природа асиміляції» [Шкандрій, 2004, с. 27]. Наведений перелік, безперечно, є відкритим для уточнень і доповнень. Закономірно, що ці задані імперією ідеологічні позиції позначаються на поетиці колоніальних текстів. В українській літературі першої половини XIX ст., зокрема у творчості Гребінки, в активній позиції – поетикальні колоніальні стратегії, зумовлені втратою / подвоєнням / зміною ідентичності носія і / чи ретранслятора художньої свідомості, а також бажанням уникнути контрпозиціонування імперії. Ці стратегії вартують детальнішої характеристики.

Мета статті – дослідити засади (анти)колоніальної поетики в поемі «Богдан» Євгена Гребінки крізь призму авторської позиції, художньо-естетичної парадигми романтизму, в інтертекстуальній кореляції з романтичноісторичною літературою тієї доби.

Методи дослідження. Основним методом є постколоніальна деконструкція (методологічною базою дослідження є присвячені вивченню російського імперіалізму студії Є. Томпсон, М. Шкандрій, О. Юрчук, обіперті до здобутки західної постколоніальної теорії), також застосовано інтертекстологічний аналіз та літературознавчі методи, як-от типологічний, структурно-аналітичний, мотивний аналіз.

Подвійна ідентичність / утрата ідентичності, самовідчуження, самоприниження. Ідентифікаційна й репрезентаційна політика суб'єкта (автора, наратора, героя) за такої стратегії розмита, тобто він не знає або не конкретизує, хто він – росіянин чи українець, або вважає себе водночас і росіянином, і українцем (ілюстративною є славнозвісна «двудушність» Миколи Гоголя; автор поеми «Богдан» також підписував листи то

українським прізвиськом «Гребінка» або «Гребенка» (рос.), то його зросійщеним варіантом – «Гребенкин» [Гребінка, 1981, т. 3, с. 560, 562]. Носій / ретранслятор колоніальної художньої свідомості погоджується зі своєю національною меншовартістю, сприймає упослідженість як даність, не заперечує проти накинutoї йому зневажливої назви «хохол», «малорос», може прикладати її до себе (наприклад, Є. Гребінка в листі до Л.М. Свічки 15.05.1834 року жартома доводить свою впертість – мовляв, «я хохол» [Гребінка, 1981, т. 3, с. 572]).

Культурна ідентифікація з імперським, мімікрія імперських стандартів. На змістовно-іконічному, стилістичному рівнях колоніального тексту відтворюються імперські світоглядні, аксіологічні, культурні параметри як належні, прогресивні, а також експлуатуються імперські культурні, літературні семантичні коди, стилістичні тенденції; наратор / герой демонструє своєю поведінкою, своїм способом життя відповідність імперським стандартам і очікуванням, готовність асимілюватися з імперською культурою (до прикладу, в українському перекладі-переспіві юним Гребінкою поеми Олександра Пушкіна «Полтава» (1836) відтворено імперський антимазепинський наратив).

Уникнення опозиції «імперія – центр» як провокативної. У художньому тексті, де застосована ця колоніальна стратегія, відсутня експлікація будь-якого аспекту конфлікту між імперією (Росією) та колонією (Україною), у картині світу подібний геополітичний і/чи культурний поділ або знівельований, або поданий як безконфліктний (до слова, подібну стратегію безконфліктності в зображенні статусу України в імперії Шкандрій фіксував у романі «Чайковський» Гребінки [Шкандрій, 2004, с. 160]).

Рефлексія імперської дійсності як непорушної даності, як блага. Автор / наратор / герой колоніального тексту не відчуває жодного дискомфорту через уналежнення його краю до імперії, сприймає цей факт як позитивний, перспективний, навіть необхідний (колеритною ілюстрацією цієї стратегії є, власне, поема «Богдан» Гребінки).

«Утеча» від проблеми втрати автономії в поза-політичній, поза-громадянській проблемі, «оприватнення» літератури. Через (неусвідомлене) прагнення уникнути незручної в політичному й психологічному планах теми колоніальності автор зосереджується на приватній родинно-побутовій сфері, де цей чинник майже непомітний (скажімо, у повісті «Ніжинський полковник Золотаренко» Гребінки матримоніальний конфлікт цілком заступає факт використання Московією козацького війська під час загарбання території Речі Посполитої).

О. Юрчук у згаданій вище розвідці конкретизувала риси колоніальної маскуліної (художньої) свідомості, якій притаманні інфантилізм, «двійництво», крутість, блазенада [Юрчук, 2013, с. 55–56]. Ці стратегії, треба думати, акумулюються в українській бурлескній творчості кінця XVIII ст. – першої половини XIX ст., натомість художні традиції романтизму модифікують формат репрезентації колоніальної свідомості. Дослідниця окреслює притаманний колоніальній літературі тип «підміненого автора», чії стратегії коливаються між «подвійною маргіналізацією національного колоніального мовлення», іншими словами, між розігруванням ролі «простака», та імітуванням імперського наративу [Юрчук, 2013, с. 27]. Утім, дискурсивна ідентифікація з імперським не знімає, зауважує учена, суперечності «своє-чуже», а лише дає ефемерне почуття захищеності [Юрчук, 2013, с. 26]. «Подвоєння» іміджу колоніального «простака» та відданого імперії громадянина притаманне і творчій особистості Гребінки. Йому вдавалося балансувати між національними інтересами у збереженні українського культурного фонду та «вірнопідданством» імперії, зокрема сприянням її культурному збагаченню. Ці різноспрямовані задачі не вели до душевного «роздвоєння» та внутрішнього конфлікту, позаяк Гребінка, як і багато хто з його покоління, сприймали факт інтеграції України в імперію як здійснений, безповоротний, культурно й цивілізаційно виправданий. Водночас історико-культурна ситуація романтизму створювала запит на сепарацію національного Я з імперського поля, на реставрування самобутньої національної культури, що не могло не провокувати в Гребінки як колоніального автора тривогу й компенсаторне прагнення запевнити імперську цензуру в лояльності українців, нагадати про їхню відданість Москві. Водночас, слід уточнити, що колоніальні доміанти авторського мислення можуть посилюватися / послаблюватися інтертекстуальними впливами, літературною «модою», тобто мати не лише особистісно-психологічну, а й літературно-ідеологічну генеалогію.

Колоніальні риси художнього мислення Гребінки проступають у поемі «Богдан» доволі виразно через її дражливу історичну тематику, вже на той час вельми політизовану. Варто також згадати й присвяту поеми високопоставленому чиновнику, графу, генералу від інфантерії Якову Ростовцеву, постать якого уособлювала імперського реципієнта й цензора. Центральна в поемі «Богдан» «політична» тема Переяславської ради 1654 р. набула ідеологічного загострення на тлі нинішньої російської агресії та інформаційної війни, що її веде кремлівська пропаганда. Ключове питання як віддавна, так і нині кристалізується в дилемі – приєднання чи возз'єднання? У часи Гребінки тема Переяславської ради, трактована імперською історіографією у великодержавному дусі як «возз'єднання» двох «єдиновірних» і «єдинокровних» народів під «легітимною» владою московського царя, «нащадка» київських князів, лягла в основу пропагандистської ідеології «собирання русских земель» [Брехуненко, 2003, с. 607–614]. Ще з середини XVII ст. Переяславська рада витлумачувалася російськими істориками політично – як спосіб «улегітимнення московської зверхності над Гетьманщиною», як наступ на її автономію [Брехуненко, 2003, с. 607]. Сьогодні детально осмислено еволюцію «Переяславської легенди» (як її першим охрестив В'ячеслав Липинський) як в українській [Ясь, 2003], так і в російській [Брехуненко, 2003] історіографії, порівняно ідеологічні відмінності у трактуванні цієї події, у визначенні її історичної ролі й ваги. У цих дослідженнях стають помітними залежність українських літописців XVIII – початку XIX ст. та істориків пізніших часів від імперської (російської та радянської) історіографії, але також і їхні спроби за найменшої можливості цензурного послаблення демонтувати імперські міфи про «добровільну злуку українського народу з російським народом», про нібито відсутність зобов'язань перед козацтвом з боку Московії, про «надзвичайно позитивні» наслідки «возз'єднання» тощо. У нинішній Росії ці міфи активно циркулюють у медіа просторі на допомогу кремлівській антиукраїнській пропаганді.

Військово-політична діяльність Хмельницького, передусім події в Переяславі, ставали предметом не лише (псевдо)наукових історичних досліджень, а й художнього зображення ще із XVII ст. в українському фольклорі, шкільних драмах, історичних віршах, літописах, пізніше, у першій третині XIX ст., і у творчості російських і українських літераторів Ф. Глінки, Р. Гонорського, К. Рилєєва, В. Любича-Романовича, М. Маркевича, М. Максимовича, П. Білецького-Носенка, М. Костомарова та ін. у межах формування «українських шкіл» в російській і польській імперських літературах [Чижевський, 1994, с. 367]. Гребінка, за словами Д. Чижевського, «найвидатніший представник української школи в російській літературі» [Чижевський, 1994, с. 367], не міг не знати цих творів й вочевидь цікавився темою Переяславської ради з юнацьких років, позаяк у листі до родини від 03.11.1826 р. він згадує нещодавно написаний вірш «Переяславль» [Гребінка, 1981, т. 3, с. 507]. У його поемі «Богдан» цій події присвячено останній, найосвяжніший, 9 розділ. Гребінка, як і багато хто з його сучасників, засвоїв імперську версію історії Переяславської ради ще зі шкільної лави, однак під час роботи над твором зв'язався з «Історією Русів» невідомого автора, що відбивала «ностальгічно-патріотичні традиції нащадків старих козацько-старшинських родів» [Ясь, 2003, с. 530–531], та з «Історією Малої Русі...» Дмитра Бантиша-Каменського, яка порівняно з попередніми інтерпретаціями подій славнозвісної Ради включала відомості про певні суперечності й неоднозначності т.зв. злуки, зокрема пошук Хмельницьким вигідніших сюзеренів [Ясь, 2003, с. 528].

Історична канва поеми «Богдан» фрагментарно охоплює час вигнання Хмельницького з родового маєтку та його наміри збудити повстання, викрадення в Барабаша королівських грамот з неофіційним дозволом військових дій, перемога над внутрішніми політичними супротивниками, а потім перемога над поляками й вибір політичного протекторату. Схематизм викладу історичних подій зумовлений, по-перше, їхньою відомістю, по-друге, прагненням зацентрувати на суб'єктивно-психологічному плані головного героя, ліризувати історичний матеріал (що часом приводить до художньо не виправданих відгалужень, як-от сцена нічного томління на самотині дружини Барабаша). Історичний зміст поеми розгортається пунктирно між ключовими сценами переконання вигнанцем-Хмельницьким його духівника-священника в необхідності збройного повстання в Україні (розділ 2) та роздумів і сумнівів Хмельницького-переможця щодо перспектив його державних звершень, а саме – вибору союзника й покровителя (розділ 8). В обох сценах важливим є

суб'єктивний план героя, його патріотичний ентузіазм і державна відповідальність, у яких він звиряється священику-конфіденту, уособленню його власного сумління.

У кульмінаційній сцені гірких Богданових роздумів (розділ 8) сполучаються антиколоніальна й проімперська позиції. Суть першої полягає в горділивій констатації Богданом військово-політичної перемоги України («*И я – гетман свободныя Укрйны, / И шлют послов ко мне цари отвсюду...*» [Гребінка, 1980, т. 1, с. 145]), що відтінена страхом втратити це досягнення через географічну доступність його краю:

*Направо степь, налево степь кругом:
нигде преград природа не дала
Нам от врагов; задумали и – разом
Как воды к нам текут со всех сторон...
Границы наши – буквы на песке:
Повеял ветер – и их как не бывало.
<...>
....[а] теперь она [Україна] – как ива,
Растущая сироткой у дороги:
Ее не топчет разве кто не хочет...* [Гребінка, 1980, т. 1, с. 147].

Неоколоніальні побоювання Хмельницького в поемі цілком виправдані, крім того, вони корелюють з історичним обґрунтуванням його зусиль у пошуку політичного патрона задля зовнішнього захисту (хоча в сучасній історичній інтерпретації тих подій вельми важливим мотивом вважається легітимізація новоствореної української держави шляхом укладання політичного союзу, а не страх нової навали). Образ України – «розтоптаной вербички при дорозі» в поемі, гіперболізований з огляду на недавні перемоги козацтва, увиразнює політичну необхідність пошуку сюзерена – «самим же нам держаться невозможно». Колоніальні патерни авторської свідомості тут когерентні амбівалентному національному самоусвідомленню за часів Хмельницького з їхнім потужним антиколоніальним козацьким рухом на тлі перспектив вторинної колонізації (перехід українських земель під владу Московії) [Юрчук, 2013, с. 76]. Літописання XVIII – поч. XIX ст. (твори С. Величка, Г. Грабянки, «Історія Русів»), яке визначило анти/неоколоніальні модули українського романтизму, зокрема її світоглядні орієнтири Гребінки, вдалося до міфологізації-архівації минулого, після чого виправдовувало нову колонізацію як порятунку [Юрчук, 2013, с. 77]. Отже, у суперечливості політичних прерогатив Хмельницького в поемі відлунює історична дилема України, що полягає в неунікненності нової колонізації, яка за часів написання твору вже нібито була вирішена, але під впливом романтичної реархівації колишніх перемог України автор цю історичну необхідність мимоволі підважує.

Розгублений і стривожений (у 8 розділі) Хмельницький переживає, можна сказати, неоколоніальну тривогу, готовий до підступності переможеного ворога («*...не верю что то я / Врагу, подавшему мне руку примиренья*»). Дарунки й пропозиції польського короля та турецького султана лякають Хмельницького, що озвучується в його монолозі асоціативно близько до «купівлі», «запродавання» України в нове «рабство» – «*Лишь только бы Украина отдалась / Под покровительство неверной Порты*». Фемінізований образ держави, яку «купують» іноземні правителі, підкреслює її статус безсилового об'єкта колонізації, що слабо в'яжеться в цьому монолозі Богдана з його нещодавнім військовим триумфом. Подібний фемінізований образ України фігурує і в «Розмові Великоросії з Малоросією» Семена Дівовича (1762). Фемінізація колонізованої землі, яка «віддається» завойовнику-господарю, – шаблон колоніального / імперського мислення. Богдана-героя поеми Гребінки не обурює такий стан речей, навпаки, він сам від імені своєї землі, шукає «доброго господаря», «брата єдинокровного й єдиновірного», московського царя: «*Еще горит для нас звезда спасенья: / В народе нам єдинокровном, / В єдиновірной нам Москве*» [Гребінка, 1980, т. 1, с. 148]. Колоніальне безсилля, що мало б виправдовувати «возз'єднання» України з Московією, транслюється й репліками священика про колишню велич Києва, що тепер – «розвінчаний старець», який потерпає від іноземного гніту. Мотив колишньої сла-

ви в протиставленні безславному теперішньому поширений в українському романтизмі, Гребінка також нерідко актуалізував його у своїй творчості.

Проімперський наратив відчитується у візіях-мріях Хмельницького про щасливе буття України під владою московського царя, у неприхованих адораціях на його адресу:

*Растет, цветет и мощно, и красиво,
Как древо жизни на берегах Евфрата,
Родных царей святое поколенье.
Под скипетром помазанников божьих
Живет народ счастливо, безмятежно;*

*И если я Украине богом данный,
То бог поможет в этом деле мне;
Соединю разрозненных судьбою
Уж несколько веков родимых братьев,
У ног царя московского сложу
Мои гетьманские клейноды
И счастье прямое укажу
Украине из родов в роды!* [Гребінка, 1980, т. 1, с. 148].

У наведеному фрагменті озвучуються основні ідеологічні моменти імперської версії злуки України й Московії (принципово – «возз'єднання», що акцентує на відновленні історичної спорідненості, якщо не тотожності, українського й російського народів): велич і благодійність царя, який «захищає» «знедолених», божественне освячення й історична неунікненність такого союзу, «щастя» повернутої в «братні обійми» України. У поемі Гребінки український гетьман готовий зрентися своїх клейнодів і схилитися перед московським царем, що розбігається не лише з історичною правдоподібністю, але й з її романтизованою версією в «Історії Русів», настільній книзі українських романтиків, і Гребінки зокрема.

У продовженні монологу Богдан звіряється священику у своїх візіях «царства без границь», що «надвинулось на многие моря», «везде язык славянский», «везде святая, праведная вера» – «и царство то чудесное – Россия!» [Гребінка, 1980, т. 1, с. 149]. Подібна адорація Росії – в основному, за неохопні обшири (що містить натяк на потенціал необмеженої експансії – «надвинулась на многие моря») з уніфікованими мовою і вірою – ретранслює імперську завойовницько-асиміляційну ідеологію, замасковану начебто добровільним ухваленням народів у це «чудесне царство». Цю саму ідеологему саркастично розвінчує Тарас Шевченко в поемі «Кавказ», написаної того самого року, що й поема Гребінки, – «Од молдованина до фіна / На всіх языках все мовчить, / Бо благоденствує...» [Шевченко, 2006, с. 120]. Гребінка зупиняється на діаметрально протилежній колоніальній позиції, що засвоює й ретранслює імперську ідеологію (на мій погляд, це складно назвати «колоніальним заграванням з імперією», як кваліфікує подібне уславлення Московії, зокрема в козацьких літописах, О. Юрчук [Юрчук, 2013, с. 81]). Варто зауважити, що в «Історії Русів» за загалом схожої мотивації вибору Хмельницьким саме московського протекторату під страхом нової ворожої навали турків і поляків уславлення Росії і її царату відсутнє.

Наприкінці 9 розділу поеми «Богдан» подана сцена ранку 8 січня 1954 р., дня «злуки», де фокус авторської уваги зміщено на народні маси. Звучать репліки з натовпу зі схвальною оцінкою москалів (що виявляються чомусь уже добре знайомими українському поспільству): «нечего сказать, народ хороший», «часто ходит в церковь и молится так долго, так усердно», «а как дерутся эти москали», «народ все крепкий и проворный» і под. Очевидно, що таке схвалення москвітів не мало жодної історичної підстави (і кардинально розходилося з оцінкою москалів та їхньої культури в «Історії Русів» – в'їдливі зауваження про дикість, варварство, безбожність і некультурність росіян з обережності вкладені тут в уста хану Менглі Герею [Драч, 2003, с. 200], а також у фольклорному дискурсі та більшості українських художніх творів тої доби), а лише ідеологічну підставу – виправдати злуку України саме з Московією. Поглиблює обрану автором стратегію введена в поему

пісня бандуриста про двох орлів-братів. Ідеологічна значущість цієї «пісні» підкреслена її окремою публікацією в «Литературной газете» у 1841 р. Романтична імітація позиції народу в цій «пісні» бандуриста ні ідейно, ні стилістично не корелює з українським фольклорно-літературним матеріалом, а виглядає як імперська підробка-імітація народного голосу. У сюжеті пісні проговорено вже загадані імперські ідеологеми слабкості України перед ворогами («*лета не укрепили мощного крыла*»), неунікненної загибелі без допомоги «старшого брата»-орла, радісної злуки двох братів («*Братья обнялись родные / И сильны опять, / Как великая Россия / Да Украина-мать!*») - очевидно в цьому образі орлів, що обнялися, є алузія на герб російської держави - двоголового орла, що її помічає і Шкандрій [Шкандрій, 2004, с. 162]). Про безпідставне присвоєння Московією цього геральдичного знаку, зокрема, іронізує автор «Історії Русів» [Драч, 2003, с. 201], у Гребінки натомість прочитується смисл взаємного підсилення України й Росії, тобто виходить, що своїм добровільним приєднанням Україна й утворила з Росією цього двоголового орла, принісши герб князя Володимира Великого як своєрідне віно. Апофеозом цієї сцени й усієї поеми є вираження волі народу присягнути московському царю. Трикратно рефреноване «*Волим, волим, волим!*» у вигуках на товпу на промову Хмельницького й заклик до присяги акцентує радісний ентузіазм і беззастрешню готовність юрби до такого серйозного політичного акту, що також виглядає налягнуто й дисонує з історичними фактами (утім, ця подія інтерпретована як «всенародна радість» і в літописі Самовидця). У поемі Хмельницький щиро, по-братерськи, обнімається з боярином – вочевидь в аналогії до двох братів-орлів з пісні. В історичних (проукраїнських) джерелах часто акцентують на тому, що московське посольство відмовилося від присяги, чим обурило козацький контингент ради в Переяславі [Горобець, 2011, с. 143]. До слова, у поемі не конкретизовано статус учасників ради – це нібито український народ (а не козацтво зі своїми старшинами). Так переконливіше легітимізується ця злука, що в імперському трактуванні є історично необхідним «воз'єднанням», а за історичними фактами, наслідки яких сьогодні є очевидними, – початком колонізації України, її деавтономізації й денацифікації.

Поряд з колоніально-імперськими дискурсивними інтенціями в поемі Гребінки «Богдан» актуалізується антиколоніальний ресентимент і проговорюється колоніальна травма – треба думати, поза авторською волею й позицією, під впливом культурно-естетичних імпульсів романтизму. Для українських антиколоніальних моделей, наголошує О. Юрчук, основоположна «романтична концепція національного», романтизм же став його «стратегічною моделлю» [Юрчук, 2013, с. 40–41], отож у текстах українського романтизму міфологізується національний хронотоп, відбувається архетипно-символічна реставрація національного Я. Прологом до історичної сюжетної лінії в поемі «Богдан» Євгена Гребінки постає прописана в душі української романтичної традиції експозиційна сцена, яка транслює потужний пафос антиколоніального ресентименту. Картина весняної ночі на Дніпрі з її містичним хронотопом ретранслює преромантичні засади т.зв. «малоросійської фантастики» (широко представлені в прозі О. Сомова, Л. Боровиковського, Гр. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя та ін.), витворюючи образ українського «позасвіття», «споду», де вирує національна підсвідома енергетика. Український (пре)романтизм, до слова, своїм послідовним зісковзуванням у містично-потойбічні сфери реагував на погіршення суспільно-політичної ситуації: колоніальне безправ'я породжувало пасивність і незапотребованість у «реальному», себто державно-історичному житті, спонукало до втечі від реальності в простори національного підсвідомого, художньо-міфологічним вираженням якого і був світ більше чарівливої, ніж жаскої народної демонології. Образи русалок, відьом, потерчат в українському міфомисленні поставали жертвами недосконалого «реального світу», отож своїм потойбічним існуванням (і певною мірою живим людям) утілювали психостратегію образи-помсти, що звучить в унісон з національним антиколоніальним ресентиментом.

Синхронізація прологу поеми «Богдан» Гребінки зі стихією українського міфопоетичного (пре)романтизму увиразнюється низкою інтертекстуальних паралелей. Зокрема сцена ігрища русалок, які намагаються звабити подорожнього, їхні драматизовані репліки тощо нагадують відповідні сцени з оповідань О. Сомова, М. Гоголя, балади «Причинна» Т. Шевченка та творів інших митців цього часу. Русальний мотив у поемі Гребінки, на перший погляд, цілком дисфункційний і є даниною згаданій традиції, водночас доволі

затягнута «русальна» сцена в пролозі, яка здобуває продовження й передислоковується з річки до лісу («*Русалки сокрылись в пучине / А духи лесные в лесах*» [Гребінка, 1980, т. 1, с. 118]), готує ґрунт до рефлексії національної травмованості. У такому трактуванні вона слугує вже апробованим в романтичній літературі «порталом» у національне «позасвіття»-підсвідоме. Уособленням цього підсвідомого в поемі є образ «північного духу» («полуночный дух») у вінку з маків, що символізує сон, забуття. Йому непідвладні лише неприкаяні тіні померлих людей - козацьких ватажків Павлюка, Остряниці, Наливайка, зґвалтованої поляком молодшої дівчини. Кожен з них розповідає історію свого життя і смерті, фокусуючись на тій страшній кривді, яку їм спричинили поляки.

Правдивість історій козацьких ватажків автор підтверджує посиланнями на «Історію Русів» та «Історію Малої Росії» Д. Бантиш-Каменського, хоча прагнення реалістичності, умотивоване бажанням вповідати національні кривди, і підважується ірраціональним містичним хронотопом. Утім, не лишається сумнівів у джерелах наративів національного ресентименту, які Гребінка добре знав і вважав за потрібне використати в поемі. У синхронно написаній поемі-містерії «Великий льох» Шевченка національний ресентимент досягне максимуму: так само на тлі містичного хронотопу душі розповідатимуть про гріхи, але не чужі, а нібито свої, тобто, проговорюватимуть свої не образи, а «провини» - у такий спосіб художня рефлексія у творі Шевченка національної вини й спокути за колоніальність звучить значно «доросліше», ніж колоніальні образи героїв Гребінки та його сучасників-романтиків.

Вочевидь у містичних сценах прологу до поеми автор мав намір поглибити вираз ресентименту, екстраполюючи національну образу на природні стихії. Після душ страждальців слово бере старий дуб, який вповідає історію козака. У молодості той посадив два дуби, плекав їх, постарів під їхніми кронами, але війна (з поляками) забрала всіх його нащадків, а вороги його самого повісили на гіллі, від чого дуб «зашумел <...> в Днепр кудрявой головою» [Гребінка, 1980, т. 1, с. 124]. Образ двох братів-дубів тут символізує силу нації. Падіння одного з дубів, на якому повішено старого козака, прочитується як втрата цієї сили внаслідок воєн. Образ двох дубів, один з яких втрачено, симетричний до образу двох орлів, єдність яких віднайдена (пісня бандуриста): так у цій імагологічній диспозиції оприявлено зсув антиколоніальної свідомості до колоніальної.

Поглиблює ефект національного ресентименту «Голос з-під каменя», який свідчить про страшний і підступний злочин поляка проти молодшої козачки та її дитини. Камінь, ще одна природна стихія, що уособлює споконвічність української землі, її предковічні основи, тріснув від жаху, коли поляк розбив об камінну твердь голову немовляти. Деталь, що половину тріснутого каменя поставили в польському місті «*как памятник грядущим поколениям / Во славу низкого, но сильного злодея*» [Гребінка, 1980, т. 1, с. 126], символізує привласнення української землі підступом і силою, її колоніальне «розполовинення».

«Північний дух» сну і спокою, уражений почутим, зникає, що означає пробудження від забуття, збурення в природі, асоціативно спроєктоване на національне відродження. Страшним знаком бурі-війни, що насувається, є «*туча громовая*», що «*в ярости, стена*» покрила небо. Персоніфікована психологічна деталь «в ярості» вказує на стан нації, антиколоніальний гнів якої сягнув граничних меж. На те, що ця «буря» вирішує її історію, вказує образ комети («*И в лучах огня и света / Вышла из Днепра комета. / И по небу разлеглась*» [Гребінка, 1980, т. 1, с. 127]). Аналогічний образ комети («*Он, бачите, над Киевом / Мітла простяглася, / І над Дніпром і Тясмином / Земля затряслася?*» [Шевченко, 2006, с. 110]) фігурує в поемі «Великий льох» Шевченка, але як однозначно лихе провіщення «роздвоєння» української нації на захисників і зрадників, що загрожують матері-Україні «божевіллям». У поемі Гребінки пролог завершується інтригуванням читача щодо подальшої української історії, яка стоїть перед важливим випробуванням. Образ бурі наприкінці прологу готує ґрунт для розгортання історичного сюжету військової кампанії Хмельницького, що також почалася із сильної національної образи.

У поемі «Богдан» Гребінки потужний антиколоніальний ресентимент, орнаментований українською романтичною традицією, ретроспективно скеровувався на рефлексію українсько-польського конфлікту, тоді як актуальніший у тодішніх історичних реаліях імперський вплив Росії ніяк не проблематизувався, а навпаки, переоцінювався як захис-

ний для України. Така стратегія близька до явища переносу, що знімає з психіки непосильне й руйнівне напруження. Крім того, травматичний досвід колонізації Росією не міг бути вільно осмислений у художньому просторі за тогочасної імперської політики (на це безкомпромісно наважився лише Шевченко), отож фокус антиколоніального ресентименту зміщувався у творчості романтиків з Росії на Польщу (М. Гоголь, М. Костомаров, О. Стороженко). Акцент на українсько-польському конфлікті зроблено і в «Історії Русів». Отже, у поемі Гребінки під впливом романтичної традиції актуалізується національний антиколоніальний ресентимент, що, однак, був зміщений з «основного» колонізатора – Росії на вже не загрозового й подоланого ворога – Польщу. Попри це, пафос національного ресентименту стимулював опірні інтенції, ретранслявав національну образу, поглиблював антиколоніальну свідомість.

Отже, деконструкція смислового поля поеми Євгена Гребінки «Богдан» оприявнює художнє балансування між анти та (нео)колоніальним дискурсами: ушлявлення успішної визвольної акції Богдана Хмельницького супроти польського панування на українських землях підважується невпевненістю гетьмана щодо автономістської спроможності козацької держави та його спробами знайти протекторат у Московії. Адорація останньої як «чудесного краю», а її населення – як морально-релігійного та бойового взірця девальвують якості козацтва, актуалізують комплекс національної меншовартості. Контррозв'язний зміст поеми, її «вірнопідданські» інтонації й відверто проговорені в тексті імперські історіографічні наративи вочевидь заплямовували автора в очах пронаціональних реципієнтів. Водночас його реабілітували як прагнення художньо концептуалізувати українську історію, хай і в романтизованому / міфологізованому варіанті, так і спроба інтертекстуального діалогу з чільними текстами українського (пре)романтизму.

Культурно-історичні обставини, середовище формування авторської свідомості Гребінки в значній мірі зумовлювали колоніальний феномен «двійництва», очевидний у творчій аксіології митця. Слід враховувати ще й залежність таланту письменника від культурних зразків. Отож визначення (анти)колоніальної позиції Гребінки-автора поеми «Богдан» ускладнюється потужним культурними впливами на його свідомість, «прошиту» імперськими наративами. Знаком антиколоніального опору є сама спроба Гребінки порушити національну проблематику, хай і під імперським «соусом».

Альтернативою імперському постав (пре)романтичний культурний дискурс, хоча й на його творців впливали імперські ідеологеми, модифікуючи ослаблену дефіцитом культурного життя їхню національну самосвідомість. Ядром цього дискурсу (в основному трансльованого в літописних і художніх творах XVIII – першої половини XIX ст.) була міфологізація козацької історії та зумовлена історичною поразкою колоніальна травма, яка пробуджувала потужний антиколоніальний ресентимент. Щоправда, проімперська субординація й безапеляційне нав'язування російської історіографічної доктрини переспрямувало цей антиколоніальний ресентимент проти Польщі замість Московії, що в тих умовах було відносно безпечним компромісом. (Пре)романтичне міфомислення винесло на поверхню художніх текстів, зокрема й поеми «Богдан» Гребінки, архетипну імагологічну матрицю (розкішна природа-рай, Дніпро, дуби, русалки, місячні ночі тощо), що моделювала ескапічний образ України-потойбіччя, вільного від ворожих впливів і зовнішніх загроз (Україна, як русалка, що зведена людським злом, тепер розкошує в підводному царстві-інобутті, є символічним вираженням національного підсвідомого). Така «позаімперська» Україна абсорбувала антиколоніальні бажання, стимулювала пронаціональні інтенції, що виявилися у творчості українських романтиків, зокрема й Гребінки.

На дискурсивному рівні поема «Богдан» Гребінки позначилися як проімперські, так і пронаціональні творчі інтенції. Їхня контрпозиція найпомітніша в зіткненні історичного (1–9 розділи) й міфопоетичного (пролог) планів поеми, що відповідно дисонують між собою ідеєю згоди з московською імперською вищістю й неокolonіальністю як необхідним протекційним кроком та потужним антиколоніальним наративом покривдженої нації. Дискурсивна «нестиковка» цих планів оприявнена в композиційно невинуватій ретардації прологу (сцена ігрища русалок), у множинності персонажів, які уособлюють національні образи, – дівчина, Наливайко, Павлюк, Острияниця, дуб, Голос з-під каменя, в уведенні незадіяних далі персонажів типу Духу Півночі. Пролог можна розглядати як окрему

мініпоему, що віддає данину антиколоніальному ресентименту, тоді як в основній частині поеми ведеться пошук компромісу між національним та імперським. Елементи колоніальної поетики наявні в основній частині поеми в репліках гетьмана, який готовий скласти клейноди перед московським царем, у наративному підкресленні культурно-релігійної близькості українців і москалів, готовності спільноти підкоритися (потенційному) імперському центру, в ідейному утвердженні історично визначеного панування Москви над Україною як блага для останньої. Утім, фінальна сцена народного воління віддатися московському царю може бути прочитана і як остаточна перемога проімперського колоніального світовідчуття, і як докір Московії за зражене «братерство», що його кидає автор з відстані часу, подібно до відповідних сцен у козацьких літописах та низці художніх творів українського романтизму.

Постколоніальна деконструкція поеми «Богдан» Є. Гребінки актуалізує проблему балансування художньої свідомості доби романтизму між антиколоніальними й колоніальними поетикальними координатами. Інтертекстуальне зіставлення поеми зі знаковими творами часу її написання, а також з актуальними для її автора текстами свідчить про типовість ситуації світоглядної «роздвоєності», оприявнює масштабність впливу імперських наративів і колоніальної стагнації на український літературний процес тієї доби. Перспективним є подальше застосування постколоніальної методології до текстів як XVIII, так і XIX ст. з метою глибшого осягнення специфіки формування національної самосвідомості та її переломлення в літературі.

Список використаної літератури

Брехуненко, В. (2003). Переяславська рада 1654 року в російській історіографії. П. Сохань, Я. Дашкевич, І. Гирич (Ред.), *Переяславська рада 1654 року (історіографія та дослідження)* (с. 605–652). Київ: Смолоскип.

Горобець, В. (2011). Переяславська рада 1654. В. Смолій (Ред.), *Енциклопедія історії України* (Т. 8, с. 143–143). Київ: Наукова думка.

Гребінка, Є. (1980–1981а). Богдан. Сцени из жизни малороссийского гетмана Зиновия Хмельницкого. В. Микитась (Ред.), *Твори у 3-х томах* (Т.1, с. 114–168). Київ: Наукова думка.

Гребінка, Є. (1980–1981b). Листи. Б. Деркач (Ред.), *Твори у 3-х томах* (Т. 3, с. 503–622). Київ: Наукова думка.

Задорожна, Л. (2000). *Євген Гребінка: літературна постать*. Київ: Твім-інтер.

Драч, І. (Ред.). (2003). *Історія Русів*. Київ: Веселка.

Козак, С. (2003). *Український преромантизм: джерела, зумовлення, контексти, витоки*. Варшава: Видавництво кафедри української філології Варшавського університету.

Мацапура, В. (2000). *Українська тема в російській літературі першої половини XIX століття (проблеми еволюції, міфологізації, інтертекстуальності)*. (Автореф. дис. докт. філол. наук) Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського, Сімферополь.

Нахлік, Є. (1988). *Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст.* Київ: Наукова думка.

Останіна, Г. (2018). «Діалог» зі сходом Євгена Гребінки. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, 23, 260–264.

Перевертень, Н. (2010). Образна парадигма роману Є. Гребінки «Чайковський». *Літературознавчі студії*, 26, 442–447.

Томпсон, Е.М. (2006). *Трубадури імперії: російська література і колоніалізм*. Київ: Основи.

Чижевський, Д. (1994). *Історія української літератури (від початків до доби реалізму)*. Тернопіль: Презент-Феміна.

Шевченко, Т. (2006). *Усі твори в одному томі*. Київ: Ірпінь.

Шкандрій, М. (2004). *В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби*. Київ: Факт.

Юрчук, О. (2013). *У тіні імперій: українська література у світлі постколоніальної теорії*. Київ: Академія.

Ясь, О. (2003). Образи Переяслава в українській історіографії академічної доби (початок XIX – кінець 80-х років XX століття). П. Сохань, Я. Дашкевич, І. Гирич (Ред.), *Переяславська рада 1654 року (історіографія та дослідження)* (с. 524–604). Київ: Смолоскип.

Яценко, М. (Ред.). (1995). *Історія української літератури XIX ст. У 3х кн. Кн.1*. Київ: Либідь.

POETICS OF YEVHEN HREBINKA'S POEM "BOHDAN": (ANTI)COLONIAL STRATEGIES OF THE ART CONSCIOUSNESS

Olga V. Shaf, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine)

e-mail: Olga_shaf@ua.fm

Oleksandra V. Goniuk, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine)

e-mail: olexandrin31@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-10

Key words: *Evhen Hrebinka's poem "Bohdan", anti-colonial and colonial strategies of art thinking, author's consciousness, (Pre)romanticism, anti-colonial resentment.*

Evhen Hrebinka's oeuvre, particularly his Russian-language works and the poem "Bohdan" (1843), have not been studied well. The theme of this historical poem is Bohdan Khmelnytskyi's decision to get political protection from the Tsardom of Muscovy. (Anti-)colonial moods of art implementation of this theme can be rethought with the help of a postcolonial approach. It is important to recognize the influence of psychical and mental backgrounds in the author's consciousness and literary aesthetics onto the juxtaposition of anti-colonial and colonial art thinking in the 19th century Ukrainian literature in general, and Hrebinka's works in particular.

Purpose of the article. The article seeks to study (anti-)colonial poetics in Evhen Hrebinka's poem "Bohdan" through the view of the author's consciousness as well as through Romanticism art and aesthetic paradigm in intertextual relations with Ukrainian romantic historical literature.

The article employs techniques of postcolonial deconstruction (the methodology is based on Russian imperialism studies by E. Tompson, M. Shkandrii, O. Yurchuk grounded in the West postcolonialism theory), intertextological and other literary analysis *methods*.

Evhen Hrebinka's poem "Bohdan" as well as his other Russian-language works have not been appropriately read because of its ideological points. In the view of postcolonialism, the balancing between imperial and Ukrainophilical narratives is the symptom of deformation of mental (art) consciousness under cultural and political imperial pressing, which is shown in the oeuvre of Hrebinka and his contemporaries. On the one hand, the appreciation of the past in the works of Ukrainian writers, particularly Hrebinka, was shaped by Russian historiographical doctrine which negotiated the state-creating capacity of Cossack Hetmanate leaders and spread fakes about "one-blood nations", "happy life under the reign of Tsar of Muscovy", and on the other hand, their reception of the Cossack history was steered by romantic anti-colonial resentment. This ambiguity determines the poetics of the poem "Bohdan" by Evhen Hrebinka.

In the poem, on the discursive level of writing both pro-imperial and pro-national creative intentions are evident. Their counterposition is most prominent in the collision of the historical (Chapters 1-9) and mythopoetic (the Prologue) plans of the poem. In the historical plot (Chapters 1-9), the neocolonial idea of agreement with Moscow's imperial authority to protect the Ukrainian lands from numerous enemies is dissonant with the anti-colonial narrative of the oppressed nation, in the Prologue. The discursive "non-alignment" of these plans is reflected in the compositionally unjustified retardation of the prologue (the scene of the mermaids' game), in the multiplicity of characters/images embodying sense of national resentment – the girl, Nalyvayko, Pavlyuk, Ostryanitsa, the oak tree, the Voice from under the stone, and the Spirit of Midnight. In the Prologue of Hrebinka's poem "Bohdan", the pathos of anti-colonial resentment prevails while it is re-extrapolated from Muscovy to Polish-Lithuanian Commonwealth for the sake of compromise. In this part of the poem, mythological features of poetics are determined by a mental unconscious desire for vengeance cultivated by Ukrainian (Pre)romanticism. The Prologue can be seen as a separate mini-poem about anti-colonial resentment, while in the main part of the poem, the search for a compromise between the national and imperial perspectives is pursued.

In the main part of the poem, the elements of colonial poetics are present: 1) in the speeches of hetman Khmelnytskyi, who is ready to surrender his regalia to the Moscow tsar, 2) in the narrative emphasis on the cultural and religious closeness of Ukrainians and Muscovites, and 3) in the readiness of the community to submit to the (potential) imperial center as well as 4) in the ideological assertion of Moscow's historically determined rule over Ukraine as a blessing for it. However, the final scene of the people's decision to submit to the Moscow tsar can be interpreted both as a definitive victory of the pro-imperial colonial worldview and as a reproach to Moscow for the betrayed "brotherhood", which is voiced by the author from a distance of time, similar to the corresponding scenes in Cossack chronicles and the literary works of Ukrainian Romanticism. In the historical plot of the poem, it has been recognized the fluctuation between anti-colonial resentment redirected on the Ukrainian-Polish fighting and actualized as the reason for the rebellion led by Khmelnytskyi, and glorification of the Tsardom of Muscovy as the only ally and defender (in consonant with imperial doctrine and the XVIII century Ukrainian Chronicles based on it).

The postcolonial deconstruction of the poem "Bogdan" by E. Hrebinka highlights the problem of balancing the artistic consciousness of the Romantic era between anti-colonial and colonial poetic

coordinates. The intertextual juxtaposition of the poem with significant works of the time it was written as well as texts relevant to its author, demonstrates the typicality of the situation of ideological “duality” and reveals the extensive influence of imperial narratives and colonial stagnation on the Ukrainian literary process of that epoch. In Evhen Hrebinka’s poem “Bohdan”, the balancing between anti-colonial and colonial poetic strategies is driven by the authors’ (split) consciousness, the influences of romanticism cultural paradigm and Russian imperial doctrine as well. These multi-directional influences on writing are being deconstructed in the view of postcolonial studies. This approach can be helpful in understanding the threat of imperial propaganda framework in national cultural and literary process in the past. It is promising to further apply postcolonial methodology to texts from both the 18th and 19th centuries in order to gain a deeper knowledge of the specificity of the evolution of national self-consciousness and its reflection in literature.

References

- Brekhunenko, V. (2003). *Pereiaslavska rada 1654 roku v rosiiskii istoriografii* [The 1654 Pereiaslav Agreement in Russian Historiography]. *Pereiaslavska rada 1654 roku (istoriografia ta doslidzhennia)* [The 1654 Pereiaslav Agreement (Historiography and Searching)]. Kyiv, Smoloskyp Publ., pp. 605-652.
- Chyzhevskiy, D. (1994). *Istoriia ukrainskoi literatury (vid pochatkiv do doby realizmu)* [The History of Ukrainian Literature (from Beginning to The Realism Age)]. Ternopil, Present-Femina Publ., 480 p.
- Horobets, V. (2011). *Pereiaslavska rada 1654* [The 1654 Pereiaslav Agreement]. In V. Smoliiy (ed.). *Entsyklopediia istorii Ukrainy* [Encyclopedia of Ukrainian History]. Kyiv, Naukova Dumka Publ., vol. 8, pp. 143-143.
- Hrebinka, Ye. (1980). *Bohdan. Stseny iz zhyzny malorossyiskoho hetmana Zynovyya Khmelnytskoho* [Bohdan. Scenes from Hetman Zynoviy Khmelnytskyi’s Life]. *Tvory u 3-kh tomakh* [Literary works in 3 volumes]. Kyiv, Naukova Dumka Publ., vol. 1, pp. 114-168.
- Hrebinka, Ye. (1989). *Lysty* [Letters]. *Tvory u 3-kh tomakh* [Literary works in 3 volumes]. Kyiv, Naukova Dumka Publ., vol. 3, pp. 503-622.
- Drach, I. (ed.). (2003). *Istoriia Rusiv* [The History of Rus]. Kyiv, Veselka Publ., 366 p.
- Kozak, S. (2003). *Ukrainskyi preromantyzm: dzherela, zumvlennia, konteksty, vytyky* [The Ukrainian Preromanticism: Sources, Conditions, Contexts, Origins]. Warsaw, Warsaw University Publ., 227 p.
- Matsapura, V. (2000). *Ukrainska tema v rosiiskii literaturi pershoi polovyny XIX stolittia (problemy evoliutsii, mifolohizatsii, intertekstualnosti)*. Avtoref. dis. dokt. filol. nauk [The Ukrainian Theme in the first half of the 19th century Russian Literature (the Problems of Evolution, Mythologizing, Intertextuality)]. Extended abstract of Dr. philol. sci. diss.]. Simferopol, 33 p.
- Nakhlik, Ye. (1988). *Ukrainska romantychna proza 20-60-kh rokiv XIX st.* [Ukrainian Romanticism Prose of the 20s-60s of the 19th Century]. Kyiv, Naukova Dumka Publ., 320 p.
- Ostanina, H. (2018). «Dialog» zi skhodom Yevhena Hrebinky [Yevhen Hrebinka’s “Dialogue” with the East]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva* [Modern Issues of Linguistics and Literary Studies], vol. 23, pp. 260-264.
- Pereverten, N. (2010). *Obrazna paradyhma romanu Ye. Hrebinky “Chaikovskiyi”* [The Imagological Paradigm of Ye. Hrebinka’s novel “Chaikovskiyi”]. *Literaturoznavchi studii* [The Literary Studies], vol. 26, pp. 442-447.
- Shevchenko, T. (2006). *Usi tvory v odnomu tomi* [All Works in One Volume]. Kyiv, Irpin Publ., 824 p.
- Shkandrii, M. (2004). *V obimakh imperii: Rosiiska i ukrainska literatury novitnoi doby* [Russia and Ukraine: Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times]. Kyiv, Fakt Publ., 496 p.
- Tompson, E.M. (2006). *Trubadury imperii: rosiiska literatura i kolonializm* [Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism]. Kyiv, Osnovy Publ., 368 p.
- Yurchuk, O. (2013). *U tini imperii: ukrainska literatura u svitli postkolonialnoi teorii* [In the Empire’s Shadow: Ukrainian Literature in View of the Postcolonial Theory]. Kyiv, Akademia Publ., 224 p.
- Yas, O. (2003). *Obrazy Pereiaslava v ukrainskii istoriografii akademichnoi doby (pochatok XIX – kinets 80-kh rokiv XX stolittia)* [The Image of Pereiaslav in Ukrainian Historiography of Academic Age (early 19th – late 1980th)]. *Pereiaslavska rada 1654 roku (istoriografia ta doslidzhennia)* [The 1654 Pereiaslav Agreement (Historiography and Searching)]. Kyiv, Smoloskyp Publ., pp. 524-604.
- Yatsenko, M. (ed.). (1995). *Istoriia ukrainskoi literatury XIX st. u 3 knyгах* [The History of Ukrainian Literature of the 19th century: in 3 volumes]. Kyiv, Lybid Publ., vol. 1, 368 p.
- Zadorozhna, L. (2000). *Yevhen Hrebinka: literaturna postat* [Yevhen Hrebinka: The Literary Person]. Kyiv, Tvim-Inter Publ., 160 p.

Одержано 24.10.2022.

АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СХІДНИХ МОВ ТА ЛІТЕРАТУР

UDC 82-343

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-11

KYZYLGUL ABBASOVA

*Doctor of Science in Philosophy, Full Professor,
Department of Social Work,
Baku State University (Azerbaijan)*

THE WORLDVIEW FOUNDATIONS OF AZERBAIJANI COSMOGONIC AND ETHNOGONIC MYTHS

Актуальність дослідження визначається значущістю питань розвитку людського світогляду через засвоєння міфів космогонічного та етногонічного характеру як уявлень про навколишній світ. Метою роботи є дослідження світоглядних основ космогонічних і етногонічних міфів Азербайджану, а також філософсько-естетичний аналіз аспектів поетики міфів. Досягнення заявленої мети передбачає використання культурно-історичного, філософсько-естетичного та міфопоетичного методів дослідження.

Азербайджанські космогонічні та етногонічні міфи дають уявлення про витoki зародження світу, життя на Землі, про провідні принципи розвитку відносин між людською спільнотою і природою, формуючи світоглядні підстави кожної людини. Ці уявлення мають свідомості сучасників фантастичний характер, разом з тим вони практичні і показують, як слід осмислювати і сприймати навколишній світ, оцінювати і освоювати його. Вічні істини в уявленні давніх людей – це картина зоряного неба, з сонцем, місяцем і зірками, характер їх впливу на соціальне життя, взаємини між природними явищами і подіями. Пояснення поведінки природних об'єктів мають прагматичний характер, позаяк саме розуміння причинно-наслідкових відносин тут проєктується на життя людей, систему управління і духовно-моральні цінності.

Філософсько-естетична специфіка азербайджанських космогонічних і етногонічних міфів визначається антропоцентричною і теоцентричною спрямованістю, в тому сенсі, що Бог або людина постають як ядро міфологічної картини світу і міфологічної оповіді. Властива міфам антропологізація природного світу, що характеризує первісний синкретизм, організовує міфологічну оповідь, в якій героєм міфу постає людина, Бог або оживотворений природний світ. Проте при цьому семантично головним в оповіданні є не герой, а дія або вчинок. Як і міфи інших народів, азербайджанські міфи включають етичний момент, в них присутня оціночна складова, проте об'єктом оцінювання є не герой, а дія, процес, вчинок – саме вони є смисловою домінантою в описі космо- та етногенезу.

Специфіку композиції азербайджанських міфів визначають повтори, синтаксичний і образний паралелізм, імпліцитні і експліцитні зіставлення, популярні мотиви викрадення сонця і місяця, всесвітнього потопу, смерті і безсмертя, світла і темряви, велетнів, що вони тримають на своїх плечах світ, тощо. Сюжетна схема вибудовується на бінарних опозиціях, що відповідають просторової і чуттєвої орієнтації людини; відображають співвідношення в космічному, соціальному або сакральному континуумі. Сюжети міфів про створення світу характеризуються варіативністю зачинів і подієвої послідовності. При цьому, на відміну від європейських міфів, інваріантом міфологічної події виступає концепція монотеїзму.

Ключові слова: азербайджанська міфологічна система, космогонічні та етногонічні міфи, міфологічний світогляд, композиція міфу, сюжети міфу.

For citation: Abbasova, K., (2023). The Worldview Foundations of Azerbaijani Cosmogonic and Ethnogonic Myths. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 147-163, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-11

Introuduction

It is known that myths contain the knowledge of people related to their created worldview, its spatial-temporal framework, within which all the most important information about the existing reality, including human existence, is contained. Mythological imagination develops under the influence of the factor of time: the further away in time the events being discussed, the more imagination and creativity are involved, driven by the real desires of the bearers of mythological knowledge. Myth, in general, is regarded as the ancestral memory of humanity. Every region of the planet, through the people who inhabit it, holds such a memory. The content of a myth directly influences the evolution of social memory. Mental memory, that is, national self-awareness, is most sensitive in this regard. Under the conditions of socialization, the myth itself undergoes changes with each subsequent generation, eventually leading to a crisis of archaic consciousness. Researchers emphasize the significance of myth as a fundamental building block of the genesis of basic forms of human activity, primarily worldviews: "Starting from the 20th century, myth begins to occupy a privileged place in culture, and mythological consciousness becomes a significant component of historical, ideological, and artistic consciousness", as noted by N. Khrenov [Хренов, 2011, p. 79]. Philosophical worldview, as the most general perspective on the world and humanity, including its place in this world, has various prerequisites for its formation, including those associated with archaic thinking in the form of myth-making, traces of which we will attempt to explore in the further study.

The influence of various social factors (for example, paleocontacts, their interpretation, which can be reflected in the legends and myths of different peoples) on the development of human worldview can occur, in our view, through the following directions:

- The development of scientific views on the world, scientific (rational) thinking;
- The formation of stable stereotypes (beliefs, rituals, ceremonies, customs, traditions) related to the impressions of ancient contacts with other civilizations;
- Practical skills that have influenced the development of technology, technology, and various other applied tasks;
- The formation of skills in managing social structures, personal qualities related to power relations;
- The settling of esoteric memory in the subconscious, expressed in the ability to manipulate various energy structures in different dimensions (such as extrasensory perception, parapsychology, etc.).

It is known that myths and narratives about the Universe, Cosmos, humanity, and the Earth and their interrelationships have a universal character and are widespread throughout the world. Apparently, even in ancient times, there were communication channels that, although they did not "surpass" the capabilities of today's Internet and other telecommunications, nevertheless, they existed because the history of many regions is similar in terms of their divine pantheon, legends, and myths about the origin of life on Earth, and certain dimensions of the historical memory of the people, including archetypes embedded in the collective consciousness.

The degree of research on the issue

Exploring ancient ways of perceiving the world is important in many respects, particularly for addressing the issues of personal maturation in the younger generation. Departing from such premises in the formation of individuality for various reasons, members of society involuntarily become nihilists, lacking an understanding of their origins and roots. The technical aesthetics constructed around them contributes to the pragmatization of thinking, focused on the present day, and the current event. The diminishment of earthly existence renders all thoughts and considerations about the world and humanity at the level of global unity, its development, and the meaning of life unnecessary. And if such reflections do appear, their level reflects a one-sided, unidimensional understanding of these issues.

By acquiring knowledge about the surrounding world, individuals have thereby facilitated their perception of their own essence (today, given the diversity of value judgments, we are aware of the multiplicity and pluralism of opinions in this regard). The world now primarily consists, for each person, in their uniqueness (let us recall Friedrich Nietzsche's idea of the Übermensch, or the "Superman") [Nietzsche, 2022].

It is known, as noted by D. Nesterov and M. Fedorova, that “The surrounding world has always been interesting for humans, evoked images and fantasies in the consciousness of ancient people. Unusual and inexplicable natural phenomena spawned numerous legends and myths which was reflected in the ancient art and architecture” [Nesterov, Fedorova, 2017, p. 1].

The possibilities of artistic analysis of mythological texts expanded after the systematic publication of written myth texts and their classification. Such work began towards the end of the 19th and the beginning of the 20th century [Ögəl, 2004; Bəydili, 2003; Əliyev, 2005; Ağbaba, 2008]. Anthological collections were published [Acaloğlu, Bəydili, 2005; Qafarlı, 2015]. Some elements of mythological thinking were touched upon in the analysis of other forms of oral folklore, especially in fairy tales, as it is in fairy tales that elements of mythological knowledge are most commonly used [Məmmədov, 1998, pp. 47–68; Rzasoy, 2008, pp. 13–34]. In addition to this, mythological consciousness, as an element of societal thought and reality perception, has been studied from historical, philosophical, sociological, and psychological perspectives. Among them are the studies of S. Rzakupizade [Rzakupizade, 2011, pp. 12–52], A. Gajiev and V. Sultanzade [Гаджиев, Султанзаде, 2004] and other authors, including the works of the most renowned researchers such as M. Eliade [Eliade, 1986], D. Campbell [Campbell, 2004], A. Camus [Camus, 1955], C. Jung [Jung, 1959], E. Meletinsky [Мелетинский, 2012], R. Bart [Bart, 1994], A.F. Losev [Лосев, 2001], K. Armstrong [Armstrong, 2022], K. Huebner [Huebner, 1996], and others. Each of them, to some extent, touched upon the peculiarities of the artistic style in myths, the nature of their language, and their genre uniqueness, attempting to determine the place of this spiritual heritage of humanity in contemporary forms of societal consciousness. This thereby defines the contribution of the spiritual culture of one or another people to our modern world [Arumainayagam, 2021].

In general, rationality in consciousness, manifested through the progressive development of economic, political, and spiritual forms of life unified by common expressions of self-awareness in the form of philosophy, religion, and art, has passed through numerous crisis phases associated with the emergence of new phenomena in theoretical thinking and human relationships. It is our view that this has led to the formation of mythological beliefs about oneself and the world. These issues have been the subject of study by numerous authors in the fields of humanities and social sciences. In this regard, Azerbaijani literary studies have not adequately addressed the problem. As mentioned above, the analysis has touched upon the systematization of myths by types and directions [Qafarlı, 2015; Bəydili, 2003; Acalov, 1988], as well as their connection with other forms of oral folklore [Ögəl, 2004; Əliyev, 2005; Cəfərli, 2001; Qafarlı, 2011b]. In general, the artistic features of cosmogonic and ethnogonic myths, as the foundation of people’s worldviews, including contemporary ones, have not been examined by domestic researchers.

The research *aim* to explore the worldview foundations of cosmogonic and ethnogonic myths in Azerbaijan, as well as to conduct a philosophical and aesthetic analysis of mythological poetic aspects. Achieving the stated goal involves using cultural-historical, philosophical-aesthetic, and mythopoetic research *methods*.

Fantasy in Myths

Discussing the possibilities of fantasy as a creative basis for myths from a modern thinker’s perspective is quite complex. Ancient people exhibited syncretism in their assessment of the world, especially at the highest level, which was most apparent in cosmogonic myths. They considered the intervention of celestial bodies and luminaries in human life as natural, as well as their involvement in the creative process of shaping the earthly and celestial realms. Their “relationships” with these celestial bodies were viewed through anthropomorphism. However, fantasy can be identified as a specific approach to evaluating events from the perspective of primitive consciousness closely linked to the surrounding world.

For contemporary individuals, the imaginative nature of their ancestors’ consciousness, as manifested in mythological thinking, may appear as a sober but naive assessment of the processes and events in the surrounding world. It is expressed through phantasmagoria, grotesque depictions, and a naive belief in the reality of the presented ideas. Ultimately, all of this fits into the logical and semantic frameworks of their thinking, which later formed their worldview.

Hence, there is a direct connection to subsequent forms of collective consciousness, including aesthetic, moral, political, economic forms, and their combinations. The formation of everyday consciousness is closely related to rituals and beliefs.

Such beliefs, no matter how fantastic they may seem today, continue to exist in the subconscious at the level of archetypes. In folk culture, this is evident in the admiration for certain heroic qualities and deeds of people, such as bravery, courage, patience, generosity, perseverance, and so on. This is also accomplished by comparing actions or character traits with mythical heroes, extraordinary figures, and phenomena. Today, imagination as a quality of thinking has many foundations, including archetypes. By the way, a fertile ground for enhancing the imaginative element in the minds of individuals, especially children, is animated films, where any character created by human imagination can be encountered.

In the cognition of ancient civilizations, the world was construed with reference to the events and causal relationships that enveloped their milieu. These causal relationships were considered intrinsic, emanating from the interplay of natural elements, and found their narrative expression within cosmogonic myths. An illustrative example from such myths posits a scenario where a singular deity initially reigned supreme in a watery expanse, with the Earth submerged beneath these waters. Subsequently, the deity transformed this primordial water into primordial mud and subsequently into terrestrial soil. This fertile soil then served as the bedrock for the growth of plant life. The deity proceeded to craft human beings from this earthly substance, breathing life into them to animate their existence [Acaloğlu, Bəydili, 2005, p. 26].

In the context of these mythological narratives, it becomes challenging to ascribe notions of fantasy or imaginative constructs, for they pertain to the material realm governed by divine forces. Instead, these accounts assume the form of hypotheses, underpinned by a conceptual framework firmly entrenched within the cognitive paradigms of ancient societies. Importantly, it is noteworthy that the verification or negation of these beliefs in the contemporary era remains an elusive endeavor. Consequently, it becomes imperative to elucidate the salient attributes of the imaginative faculties, or creative imagination, as they manifested during the formative period of mythogenesis. It merits highlighting that the preeminent role in this narrative milieu was undeniably vested in the exigent exigencies of human existence and the idiosyncrasies of the surrounding environment. In the words of Caroline Larrington, "Our shared biology and universally analogous life cycles – commencing with birth, marriage, child-rearing, aging, and culminating in death – often yield narratives of a strikingly congruent nature. These narratives encompass themes ranging from profound love to the perils of child-rearing and even futile endeavors to transcend the threshold demarcating life from death" [Larrington, 2019]. The imperative to explicate the phenomena encapsulating their lived experience impelled ancient civilizations to embark on a journey of speculative inquiry, seeking to fathom the causal tapestry underpinning these occurrences.

One could contend that, essentially, what is at stake here is the genesis of primitive thought based on a close correlation between logical frameworks of real phenomena and events, and their reflection in the human consciousness. This reflection does not take the form of abstract analytical concepts; rather, it embodies imaginary actions that could easily be visualized as feasible and practical. It is noteworthy that over time, this capacity for visualization and abstraction has continually evolved through the transition from one sociocultural epoch to another.

It is crucial to emphasize that in subsequent cosmogonic myths, evaluative judgments emerged because these myths increasingly incorporated the human factor. In the beginning, there was nothing. Then animals, insects, herbs, and trees appeared, and finally, humans were created. There were so many of them that the world became too small, leading to conflicts among humans, which bred envy and malice. Observing this, the heavens separated from the earth and ascended. Since then, the power of goodness diminished, and obtaining the necessities of life, symbolized by "daily bread", became an arduous task, almost as if extracted from stone. This evaluative aspect is evident in the realization of the confined nature of the world, the ensuing envy and enmity, the diminished force of goodness, and the increased toil required for sustenance. The comprehension of interdependence and interconnectedness in the world served as the foundation for the further development of human civilization and the formation of the humanistic underpinnings of idealized concepts concerning human existence.

An examination of later cosmogonic myths reveals their incorporation of religious elements, particularly drawing from Islamic traditions. For instance, one such myth recounts the primordial state of the universe: *"In the beginning, an ocean existed. God fashioned a diverse array of gemstones within this ocean. Subsequently, He created the jinn, tasking them with the retrieval of these gemstones. Following this, the heavens, stars, and the moon were brought into existence. Then, the angels were created, their purpose being to elevate the heavens above the Earth. Their initial attempt at this endeavor encountered difficulties. In response, God instructed, 'Recite Surah Yasin from the Quran'. Upon their recitation of this sacred text, they successfully raised the heavens, which continue to rest upon their shoulders"*. Subsequent segments of the narrative expound upon the insufflation of the soul into Adam, accomplished through Quranic prayers. It is also noteworthy that Shaytan (Satan), in his endeavors to meddle in human affairs, is condemned and consigned to eternal obscurity [Acaloğlu, Bəydili, 2005, pp. 26–27].

This mythic account signifies the enduring dichotomy of good and evil in the world and imparts this recognition to human consciousness by exemplifying the potency of unwavering faith in a singular divine entity, characterized by omnipotence and benevolence. The spiritual dimension within the human experience originally finds resonance in cosmocentric notions of existence, subsequently coalescing with theocentric conceptions, particularly those associated with monotheism. These multifaceted themes materialize within myths through a rich tapestry of artistic expressions.

In essence, one can discuss the incremental integration of ideas and concepts related to a hypothetical (rather than fantastical) perception of self and the world into the human worldview. In the nascent human consciousness, prior to the establishment of a scientific worldview, a prevailing awareness was the recognition of one's interconnectedness with the living natural world. Notions about this world took shape through hylomorphism, anthropomorphism, and the personification of natural forces as a whole. Subsequently, this evolved into an understanding of the imperative need for harmony with nature, a realization already comprehended by ancient Greeks. While the ancient thinkers may have possessed a scope of understanding of the world and humanity comparable to modern thinkers, the diversity of life and the pace of unfolding processes in their milieu were markedly distinct.

During the Middle Ages, the perception of the surrounding world was enriched with religious ideas concerning the origin of the world and its Creator. All of this persisted in the collective consciousness through mythological conceptions passed down from generation to generation, which continue to endure in contemporary times. Finally, commencing with the Modern Era, when rationalism unequivocally triumphed in human worldviews, mythological imagery, particularly of a cosmological nature, began to be perceived as a component of spiritual culture, ingrained in national self-awareness.

However, it is worth noting that as humanity progressed into periods closer to the contemporary era, the creation of myths increasingly became intertwined with elements of imagination. In this regard, there exists an entire class of myths directly associated with the miraculous power of the Islamic faith.

It is important to emphasize that the narrative style predominates in myths. This is highly significant as such a style renders the material accessible to virtually every individual. Moreover, it facilitated the assimilation and transmission of mythological plots to other cultures. Consequently, at times, it becomes nearly impossible to trace the original source of a myth: the plot, characters, and narrative structure replicate one another. Exceptions may be found in the idiosyncrasies of the narrator's speech (dialect), indicators linked to their religious affiliation, and some embellishments in language, albeit in limited quantity. Notably, certain myths, primarily those concerning the origins of the Universe and life on Earth, stand out for their brevity and the scarcity of stylistic adornments.

The element of imagination becomes particularly salient when contemplating the interactions that transpire between humanity and the encompassing environment across various tiers of existence, extending all the way to the divine Creator. Within this context, the narrative unfolds upon the substrate of ethnic self-consciousness and assorted cognitive frameworks interwoven with facets such as religion, domesticity, familial traditions, and the nature of labor. These factors, in turn, harmonize with geographical parameters, environmental topography, the

distribution of natural resources, and so forth. It is at this juncture that discernible evaluative judgments, endowed with profound spiritual and moral connotations, begin to manifest. Such assessments encompass the dichotomous realm of good and evil, the repercussions attendant to transgressions, and the ultimate triumph of virtue within the human experience. These multifaceted dimensions find expression in cosmogonic myths that expound upon the genesis of the cosmos.

For instance, consider the myth that narrates, *“The Lord issued a command unto the Archangel Gabriel, instructing him to proceed and shape two beings from the very clay of the Earth. With exacting fidelity to the divine directive, Archangel Gabriel meticulously fashioned two entities – a male and a female – sculpted from the very elemental clay. Thereafter, God, in His omnipotence, conferred the breath of life upon these beings, bestowing upon them a sentient soul. The male was christened as Adam, while the female was bestowed with the name Eve. As the annals of their existence unfurled, they begot forty sons. Alas, harmony amongst them proved elusive, and discord marred their relations. In response, their father, Adam, invoked a curse upon them, decreeing that their tongues be cleaved, thus sowing the seeds of linguistic diversity among their progeny”* [Acaloğlu, Bəydili, 2005, pp. 27–28]. Within this narrative, the narrative conspicuously emphasizes the paramount significance of upholding principles of humanism and equity in human interactions, both at the individual and collective levels.

Similarly, these phenomena are evident in ethnogonic myths. For instance, consider the following narrative: *“An elderly woman, known as Grandma Mazan, was engaged in baking unleavened bread on a griddle, with her grandson in close proximity. Suddenly, a cataclysmic deluge engulfed the world. Tragically, Grandma Mazan found herself submerged beneath the watery abyss. In stark contrast, her grandson miraculously ascended to the zenith of a towering mountain. His safety and well-being were subsequently ensured as the Prophet Noah extended his benevolent rescue from aboard the sacred ark. Ever since that momentous event, the mountain has borne the appellation ‘Diri Dagh’ – The Living Mountain. Furthermore, the very site where Grandma Mazan once prepared her bread achieved a sanctified status”* [Acaloğlu, Bəydili, 2005, p. 42]. The moral essence of this myth lies in the profound lessons of self-sacrifice, mutual esteem, and human solidarity.

Indeed, the spiritual and ethical fabric permeates diverse mythological categories, encompassing cosmogonic narratives, ethnogonic chronicles, myths portraying cosmic cataclysms, etiological legends, cultic narratives, anthropogonic myths, cosmological accounts (including astral, solar, and lunar myths), twin myths, totemic lore, calendrical myths, heroic sagas, eschatological visions, and myths harmoniously interwoven with legends and folktales [Eliade, 1986, p. 49].

These categories, though ostensibly distinct, are characterized by intricate interconnections, rendering them integral components of the broader mythological tapestry.

Distinctive Features of the Composition and Narrative Structure in Cosmogonic and Ethnogonic Myths across the Territory of Azerbaijan

Among the components of myth composition, repetitions, variations, parallelisms (both cooperative and contrasting), and motifs warrant special attention. In cosmogonic myths explaining the origin of the world, frequent repetitions of the adverb *“then”* at the beginning of sentences create an effect of chronological sequence and continuity of events: *“God transformed the water into mud. Then, after drying the mud, He turned it into earth. Then, He made plants grow on it. Then, from the earth, He fashioned clay, and from it, He created humans. Then, He breathed life into them”* [Acaloğlu, Bəydili, 2005, p. 26]. In the myth about light and darkness, repetition and simultaneous syntactic parallelism emphasize the importance of the mythologeme of the balance between day and night, light and darkness, creating the harmony of the cosmos: *“The guardian of light and darkness, Barhayyl, holds the Sun in his right hand and **the Moon in his left**. His right hand creates the day, while **his left hand creates the night**. **The hand that creates the day** stretches towards the East, and **the hand that creates the night** reaches towards the West”* [Seyidov, 1983, p. 67]. Sometimes, repetitions serve as the foundation of the narrative structure, fulfilling the function of spatial-temporal determination typical of the folk tale genre: *“In front of him, from the sky to the earth, hangs a canopy, the end of which reaches the sea bottom. In the*

middle of the canopy, there is a double-leaf door, there`s a lock on the door made of a bundle of light, and on the lock, a seal is placed from a beam” [Qafarlı, 2011, p. 135].

Scholars have duly observed that the demarcation line between myths and other genres within oral folklore often exhibits a certain degree of fluidity. This fluidity hinges on the specific mythologemes encapsulated within the narrative and their role in shaping the overall storyline. It is crucial to underscore, in accordance with R. Kafarlı`s perspective, that the utilization of various artistic devices in mythological narratives is intrinsically tied to their underlying mythological semantics and the paradigms inherent to them. Within Azerbaijani mythology, certain mythologemes, such as those pertaining to the goat, gray wolf, sun, or white bird, carry their own distinct imagery and contribute to the construction of narrative structures within the mythological text. Consequently, this interplay between mythologemes and narrative structures often results in their proximity to other forms of folklore, including folktales and epics [Qafarlı, 2015, p. 78]. For instance, one can cite the following example: “*Demons perpetually harbor malevolent intentions towards humanity. In a scenario where these entities ascend to the celestial realms, they possess the capability to obstruct the radiant luminance of the Sun or the ethereal glow of the Moon, thereby enshrouding the terrestrial realm in impenetrable darkness. Consequently, during such critical junctures, it is incumbent upon individuals to discharge their firearms skyward and to resonate deafeningly by striking copper vessels, generating a cacophonous tumult intended to disconcert these malevolent entities, ultimately compelling them to retreat*” [Acaloğlu, Bəydili, 2005, p. 33].

In conjunction with syntactic parallelism, cosmogonic and ethnogonic myths prominently feature imagistic parallelism. This stylistic device, common in early poetic compositions, is defined as the juxtaposition of natural phenomena and human reality. In myths, imagistic parallelism assumes the form of anthropocentric and cosmocentric analogies, wherein internal human states are correlated with cosmogonic symbols (e.g., “*People began to quarrel amongst themselves; envy and malice took root. Witnessing this, the Heavens separated from the Earth and ascended on high*” [Acaloğlu, Bəydili, 2005, p. 26]) or supernatural spiritual entities (alternatively, deities) and the symbols of nature (e.g., “*Guardians with heads of bulls and bodies of rams stand at the gates. Stretching from one door to the other are two seas – one with sweet water, the other with bitter water*” [Qafarlı, 2011, p. 135]). In these instances, implicit comparisons occur within the confines of a single myth. Additionally, explicit comparisons emerge between the figures of mythological characters from distinct myths, united by shared semantics. For instance, a parallelism is drawn between the figures of Barhayil and Sahayil: “*The Custodian of light and darkness, Barhayil, holds the Sun in his right hand and the Moon in his left*” [Seyidov, 1983, p. 67] – “*The Custodian of seawater and winds, Sahayil, with one hand pressed into the earth and the other into the sky*” [Acaloğlu, Bəydili, 2005, p. 37].

Even in cosmogonic and ethnogonic myths, the most prevalent motifs begin to take shape, such as the abduction of the Sun and the Moon, the global flood, immortality, and others. In these motifs, which represent a pivotal component of the mythological system, the fundamental semantic oppositions that form the structure of the narrative emerge. These oppositions correspond to the simplest spatial and sensory orientations of humans (*left/right, top/bottom, light/darkness, dwarfs/giants, sweet/bitter, black/white*), relations in the cosmic realm (*heaven/earth, water/land, earth/sea, day/night*), the social sphere (*man/woman, grandmother/grandson, world/people*), or the sacred continuum (*angels/demons, real world/otherworldly, life/death*), and so forth. As noted by E. Meletinsky, “such a combination of identifications and oppositions is a necessary tool for mythological structuring in terms of classifications, system construction, and narratives” [Мелетинский, 2012, p. 233]. In this sense, the variability of prologues and the sequence of events in myths about the creation of the world is noteworthy. In these prologues, the beginning of the world can be associated with the existence of God, the ocean, or the absence of any matter (e.g., “*In the beginning, there was nothing*”; “*Long ago, in the world, there was only one God. Besides Him, there was no one*”; “*In the beginning, there was an ocean*”). Similarly, the substance of the world, which God created at the outset, varies. In one myth, God transforms water into clay, clay into earth, and grows plants on it; in another, animals, insects, plants, trees, and then humans appear immediately; in a third, God creates gemstones in the ocean, followed by djinns who retrieve these gems, and then the sky, stars, and the moon. However, all variations

of cosmogonic myths adhere to a unified concept of monotheism, in contrast to, for instance, ancient myths, wherein everything is created by God, the ultimate beginning of all beginnings.

Azerbaijani mythology encompasses narratives addressing the origins of the first human, the creation of other humans from them, the resurgence of life after a catastrophic flood on Earth, and the veneration of five sacred objects (fire, metal, stone, earth, and water), with trees also being objects of reverence. There are various accounts regarding the birth of humanity. For instance, there are indications that the first human believed to be created from the Tree of Life, which is said to reside in the womb of the Great Mother Kyubey Hatun [Vəliyev, 1987, pp. 27–28]. All these themes are embedded within the narrative structures of myths, presented in the form of brief tales where natural phenomena, animals, celestial bodies, thereby constructing an animistic model of the world.

The narrative structure itself exhibits a considerable degree of diversity while remaining fundamentally oriented toward the overarching objective of seeking answers to the most complex questions related to life on Earth: its origins, causes, participants, and so forth, as well as explaining natural phenomena and the world of nature. Typically, the narratives commence with the characterization or mere mention of the participants, followed by the determination of their function or role, the depiction of their actions, and the exposition of the ensuing consequences. The world that enveloped ancient people was vast, thereby offering ample opportunities to diversify narratives through characters and their actions.

For example, there are accounts about our cosmic forebears or perhaps entities that migrated beyond the bounds of human proto-civilization. Nevertheless, it is challenging to discern their identities, origins, psychological, social, biological organization, intellectual capabilities, moral, and ethical principles, as illustrated in the myth “The Life of Humans. The Living Water”: *“In ancient times, humans were very large. There was such a human called Abazar. He could step with one foot from one bank of a river the size of our Araz to the next bank”* [Acaloğlu, Bəydili, 2005, p. 45]. Furthermore, the question remains open regarding the influence of these contacts on the nature of the Earth and the development of human civilization. However, it is evident that traces of such information are deeply ingrained in the historical memory of various peoples, including the Azerbaijani, and have left their mark on various objects of reverence, primarily the sky, sun, stars, moon, sacred animals (totems), and so forth.

In the dastan “Oghuz” (“Radiance and Light”), we find accounts of the interaction between light and humans: *“A ray of light fell from the sky. This light was brighter than the sun, brighter than the moon... In the center of the light sat a maiden... She had a crown on her head, sparkling like the North Star... Oghuz was happy and married her”; “One morning, a light resembling daylight fell to the earth of Oghuz. Inside it, a Wolf with gray fur and gray paws appeared... This guide, sent by Oghuz Tanrı (God), went ahead of the army...”* [Vəliyev, 1987, pp. 37–38].

Numerous such examples exist. Their analysis subsequently helped identify the fundamental priorities in the formation of human thought, including its spiritual foundation, one of the components of which is a philosophical worldview. At the core of every mythological narrative lie historically shaped perceptions of the world as well as beliefs. Ancient notions about themselves and the world encapsulated a generalized image of the Universe, where humans interacted with surrounding objects, events, and processes as equals, shaping a life ideal based on anthropocentric principles. Later, as naive beliefs in the animism of the world and its phenomena gave way to rational ideas, myths lost their enchantment, gradually transitioning into the realm of artistic creativity and aesthetic imagination.

We posit that the influence of myths on the worldview of individuals is intricately linked to the establishment of specific priorities, which continue to play a pivotal role in shaping the consciousness of contemporary humans and their human qualities. This necessitates a rejuvenation, as articulated by Aurelio Peccei, who stated, “Humanity has subdued the planet and now must learn to manage it, mastering the intricate art of leadership on Earth. If humanity can summon the strength to fully comprehend the complexity and instability of its current condition and assume a certain responsibility, if it can attain the level of cultural maturity required to undertake this arduous mission, then the future belongs to it... Only the New Humanism is capable of effecting the transformation of humankind, elevating its qualities and capabilities to a level commensurate with the newfound responsibilities of humans in this world” [Peccei, 1977, pp. 210–211].

The priorities we have highlighted encompass:

- The preservation of a comfortable life on Earth within all its biological niches and in harmony with the natural world.
- The attainment of humanism in human relations.
- The boundless development of human intellectual capacities in the comprehension of existence.

Among the prevalent themes in mythological narratives are accounts of miraculous transformations of individuals into birds or feathers. Typically, this occurs in response to a fervent desire to escape injustice and cruelty; the heavens effectuate this transformation in response to entreaty (“The Tale of Melik-Mamed”) [Axundov, 1968, pp. 260–261]. Through this, the aspiration for the unknown was expressed, a desire to explore the world. However, it is possible that flights in the sky were not merely a dream but a certain reality for humans.

Legends abound regarding the Oghuz tribes being composed of giant humans who foresaw their eventual replacement by dwarf-like people (in comparison, of course – K.A.) [Axundov, 1968, p. 218]. The contemplation of the life process that led ancient people to such conclusions speaks to the development of self-awareness and the perception of the world through a system of logical connections, enabling them to arrive at certain conclusions.

Issues of death, immortality, and longevity are also reflected in myths and legends. In particular, in the legend of “Ozan”, there is mention of a taboo violation concerning the word “death”, which, in the region where people were immortal, was equated to murder, i.e., a form of death. Thinking or speaking about death was discouraged, thus conferring immortality. There are accounts of people who understood the language of nature itself, such as that of animals. It is possible that these were individuals from a civilization where telepathy was mastered, allowing for the exchange of thoughts over distances and, naturally, the ability to read the thoughts of more primitive living beings [Qafarli, 2011a, p. 364]. Even today, superstitious beliefs related to the concept of death, the necessity of avoiding direct naming, etc., persist in the consciousness of modern humans. Thus, all of this resides in the subconscious of each of us at the level of archetypes.

A significant number of myths are associated with the name of the prophet Noah, his famous ark, and Mount Agridagh (Ararat), where, according to legend, he saved himself and the entire world from the Great Flood.

There are also legends about the transformation of people into stone, either through a curse sent by one person to another or through a voluntary departure from life in this manner (when the heavens, showing mercy, effectuate this transformation). There are legends of a miraculous sleep that lasted for 350 years, even though those who slept believed they had slept only 2 days. In this context, one can invoke the theory of relativity, which substantiates the idea of time dilation as one approaches the speed of light.

There is also an intriguing legend about the fortress of Lök, which supposedly was built by winged people who descended from the heavens (and today, the remnants of this fortress are located near the village of Seidlyar in the Kelbajar district of the Republic of Azerbaijan). Lök, being a mythic hero, had the ability to change his appearance and commanded a formidable army [Paşavev, 1985, p. 44].

In support of the aforementioned, we would like to present the content of the epic myth of world creation. As scholars write, “Munis-name” can be considered a compendium of information on Azerbaijani mythology from the 12th century. Here, we encounter a worldview model drawn from belief systems (animism, anthropomorphism, totemism, dualism, shamanism, and monotheism), filtered through the prism of Islam. According to this model, Allah, the highest of the highest, initially created Hell with seven gates. He then created two beings, naming one of them, which took the form of a lion – Khalid, and the other, taking the form of a she-wolf – Salit. They were colossal in size. The tail of Lion Khalid was like that of a scorpion, and the tail of She-Wolf Salit was like that of a snake. Once, Allah ordered both of them to shake themselves, and from them fell an innumerable multitude of scorpions and snakes. Twice a year (from the heat and cold), Hell seethes, boils, and surges. The burning Hell churns like the sea, and its waves cast ashore thousands of snakes [Acalov, 1988, p. 59].

Here, the conceptualization of the idea of world creation culminates in the form of a religious and artistic tableau, wherein Hell is depicted as an active force that influences human life, affirming the necessity of righteous living, and wherein individuals may be subject to punishment for transgressing laws and regulations (in this context, the snake embodies evil and is perceived as a form of retribution).

The scorching summer heat and winter cold are attributed to the boiling of Hell (although this rationale is subsequently explained differently). By the command of Allah, Khalid and Salit are wedded. Salit becomes pregnant, and when the time comes, she gives birth to seven male and seven female beings. Once they reach maturity, Allah arranges their unions, male with female. Subsequently, Allah creates the first human, Adam, with the six beings placed under his authority. However, the seventh being, named Iblis, refuses to submit, leading Allah to cast a curse upon Iblis. The offspring of the six brothers – Haris, Yaksak, Muzir, Yaumaz, Ravi, and Saris – are benevolent spirits, exquisite fairies, whereas Iblis begets divs, jinn, and malevolent spirits [Acalov, 1988, p. 58].

The ancient people who crafted these legends possessed an understanding of the coexistence of good and evil within this world. Given that their cognitive framework was intertwined with hylozoism, anthropomorphism, and certain religious beliefs, the specific origin of humanity was expounded through the genesis of the underworld, its inhabitants, and their subsequent life events. The very existence of the underworld, comprehended as the source from which human life on Earth emanates, attests to a sophisticated cognitive system through which the perception of life processes and the overarching purpose of existence are contemplated.

“The Keeper of Light and Darkness, Barhayyl, holds the Sun in his right hand and the Moon in his left. His right hand gives birth to day, while his left brings forth night. The hand that creates day stretches towards the East, while the hand responsible for night extends towards the West. Should Barhayyl grow weary and withdraw the hand extended towards the East, darkness will envelop the entire Universe, and morning will never dawn. On Barhayyl’s outstretched hands, there lies a board with white and black stripes. This board serves to maintain the equilibrium of day and night in accordance with each season of the year. Therefore, Barhayyl’s gaze is perpetually fixed upon the board. He balances the shortening and lengthening of days and nights in harmony with the shrinking and expanding stripes” [Seyidov, 1983, p. 67].

The pronounced anthropocentrism evident in this myth underscores the significance attributed by ancient people to the conceptualization of the passage of time through their own social perception. The figure who governs the movement of the Sun across the celestial sphere, the daily fluctuations between day and night, plays a pivotal role in regulating the normal rhythm of life, encompassing various periods and domains of human activity. At the core of the worldview held by those who crafted this myth lies a comprehension of space and time within a synergistic framework. This framework embodies the potential for transitioning from chaos to order and vice versa, with human intervention serving as a means of regulating this process. Consequently, the myth exalts the grandeur of the human individual, marking a significant stride toward anthropocentrism long before it was championed by Renaissance thinkers.

“The Guardian of the Sea Waters and Winds, Sahayyl (possibly, the ancient wind god Sabayel may have arisen from this belief), extends one hand towards the earth while the other reaches towards the heavens. With the hand directed towards the heavens, he thwarts severe winds and hurricanes, while with the hand pressed towards the earth, he prevents the coastal waters from inundating the land. If Sahayyl were to retract his left hand, the maritime waters would inundate all steppes and plains, and people would be submerged in water, drowning. Conversely, if he were to retract his right hand, storms and hurricanes would obliterate everything from the face of the Earth, leaving no trace of living beings” [Acaloğlu, Baydili, 2005, p. 37].

In this example, the human agency also contributes to the regulation of natural processes upon which crop yields, prosperity, and the future of subsequent generations depend. Winds, waters, and seas are elemental forces, yet their interactions and roles in societal life can be controlled through the extraordinary abilities of the deity who safeguards these elements. This deity is ascribed to human qualities, a concept seamlessly integrated into the mythological worldview of the people. They regarded themselves as an integral part of nature, its offspring who rejoiced and endured alongside the elements, emulating and drawing inspiration from

them. This perspective was also manifested in their creative approach to interpreting unfolding events.

As previously noted, following the adoption of Islam, folk tales and myths to some extent acquired a religious dimension. That is to say, religious Islamic ideas and figures were incorporated into the narrative framework. Foremost among these were the omnipotent and merciful Allah, the angels who served as protectors of various facets of human life, and so forth.

For instance, in one myth, it is recounted that the beings created by Allah on Earth are divided into four groups: the first consists of humans with human heads, the second comprises wild animals with lion heads, the third encompasses domestic and draft animals with cow heads, and the fourth encompasses all other creatures, including animals, birds, and other vulnerable beings. All of them are safeguarded from natural disasters, heat, cold, curses, and torment through the patronage of four colossal angels with avian heads [Acalov, 1988, p. 75].

As previously highlighted, in the “Munis-name”, the inception of the world is represented by the colossal mountain Gaf, which is interconnected with all lands. Due to its central location, the world appears as small as a pea when viewed from its summit [Acalov, 1988, p. 76]. “The mountain Gaf, which governs the world, is situated between the two horns of an immense bull. The size of this bull is equal to a journey of a thousand years”. The Earth of the existing world consists of seven layers, while the seas comprise seven colossal water basins. Following the description of Mount Gaf, forty worlds are delineated. Each of these worlds is forty times larger than the world and is divided into 400 parts. Each of these parts is 400 times larger than the lands inhabited by humans. In these worlds, there is no darkness (in accordance with Zoroastrian beliefs, the world in the golden age is depicted as without nights); black nights never occur, as bright light perpetually reigns. All lands are created from pure gold, and the majority of objects and items are formed from light. The denizens of these worlds are angels. They recognize neither humans nor beings like Iblis (the fallen angel). They have no knowledge of either paradise or hell. What exists or does not exist beyond the forty worlds is known only to God [Acaloğlu, Bəydili, 2005, p. 49]. The ontology of existence is embodied in sacred conceptions of the world, encompassing various signs and symbols, including the numbers 7 and 40, radiant illumination, golden radiance, and the angels who govern this world. Naturally, within these conceptions, there is a place for animals, natural phenomena, such as the colossal bull and the sacred mountain Gaf, as the natural environment itself comprised a distinct landscape, flora, and fauna.

The ontological conceptions of the world also encompass various means of transferring beings from one realm to another, each with its distinct characteristics:

- The winged horse – once dismounted, one cannot mount it again; otherwise, the rider will be unable to remount. For instance, had Kyoroglu not looked at the growing Gyurat through the hole in the stable roof on the 39th day, Gyurat would have also become a winged horse.

- Magical colossal birds capable of covering any distance in ten, nine, or even just one day. One such bird is the Simurgh, which transported Melikmamed from the dark world to the bright world in forty days.

- Khizr, in the form of a bird, instantly transporting Garib to his homeland [Acaloğlu, Bəydili, 2005, p. 98].

Animals and birds are anthropomorphized in these narratives, endowed with extraordinary abilities to perform miracles. It can be argued that the artistic imagination of ancient people was an integral part of their worldview. The world was so diverse, mysterious, and simultaneously perilous that protection and safeguarding oneself from its dangers could only be achieved by fully merging with it through the most basic, accessible means available to them. These means encompassed animals, plants, celestial bodies, their personifications, and human capabilities. The identification of humans with nature – the cosmos in its entirety, from celestial bodies to animals and plants on Earth – which represents a fundamental characteristic of primordial syncretism, reflected the harmony in their relationship with the world.

Furthermore, the description of the means separating one layer of the world from another (of which there are seven in total) is notably original: “*The height of the angel standing at the passage is so great that his feet are on the ground, while his head is in the heavens. From the sky to the ground before him hangs a curtain, the end of which reaches the seabed. In the middle of the curtain, there is a two-leafed door, and on the door hangs a lock made of light, sealed*

with a ray (to a modern individual, it may appear as if our ancient ancestors were describing computerized, ultrasonic- or laser-operated contemporary doors: K.A.). *Two guardian angels stand at the door, with the heads of bulls and the bodies of rams. Stretching from one door to the other are two seas – one with sweet water, the other with bitter water. Although both seas flow into the same place, their waters do not mix, much like how oil does not dissolve in water*” [Qafarlı, 2011b, p. 135]. As evident from the text, this fantastical (at least from our perspective) description coexists with the commonplace elements of doors, curtains, seas with different-tasting waters, and a comparison between the mixing of waters and the reaction of water and oil. Overall, these elements are employed to describe life on Earth as an integral component of creation.

Between the two seas lies an island resembling paradise. It is adorned with a multitude of fruit-bearing trees, various birds, fragrant herbs, and lush green meadows. The heads of all the birds are made of gold, their eyes of ruby, and their wings of chrysolite. Adjacent to the island, bathed by bitter water, stands a colossal mountain of pure gold. On the other side, washed by sweet water, stands a gleaming silver mountain, resembling fish scales. Perched atop the summits of both mountains are angels; one guarding the sweet water, and the other the bitter water. These two mountains serve as the source of all minerals and valuable resources in the world. The inception of all freshwater springs, wellsprings, and underground streams originates from the sea with sweet water, while the beginnings of saline lakes and wellsprings stem from the sea with bitter water. These two seas draw their origins from beneath the heavenly throne of God. Prior to the angels, the Creator fashioned these seas, the island, the golden and silver mountains.

The depiction of the origins of life on Earth is presented as a continuation of the concept of a tranquil, abundant, and progressive existence. This is evident through the presence of the golden and silver mountains, birds with precious body parts, valuable minerals, and waters. All of this was created by God before the angels. Consequently, over time, the overarching concept of existence in the minds of ancient people became associated with the idea of its origin from a single source, through divine creation. The vividness of this beginning attests to the developed imagination of ancient people who adeptly employed their perceptions of the surrounding world to synthesize them and construct a worldview for each individual, one secure enough to feel comfortable within.

According to R. Kafarly, such a description of the world model is not encountered in the mythic systems of other cultures [Qafarlı, 2011b, p. 137]. The facts presented here in the language of myths hold a particular interest, even from the perspective of potential reflections of paleocontacts.

The images and characters of this myth are extensively represented in the Azerbaijani folk tales. For instance, Melik Muhammad ventures into the afterlife to punish a demon who had stolen the apples of immortality from his father’s garden. In the well, which serves as his passage to the afterlife, two rams confront each other head-on: one black and the other white (a motif representing day and night, good and evil, the two worlds, the real and the afterlife). The hero attempts to mount the white ram to return home, but it throws him onto the back of the black ram, which carries him into darkness, into the black world. He manages to return thanks to a feather from the sacred bird Zumrud [Shukur, 2022].

It’s worth noting that cosmogonic myths often echo narratives found in other cultures and regions of the world, including elements from ancient Greece, Iran, and Mongolia. There are numerous common elements in the mythology of many cultures, with differences arising in moral and ethical beliefs and factors influencing the mindset of a specific people (behavioral patterns, intragroup relations, etc.), as observed by M. Kazem-Bek [Казем-Бек, 1848, pp. 11–12]. It’s not coincidental that the term «wandering plots» is used among literary theorists. Migration, population movements, and the development of trade and cultural relations facilitated the borrowing and subsequent reinterpretation of mythic plots.

Regarding the myths of the Azerbaijani people, even those that closely resemble borrowed themes (for example, the global flood), researchers emphasize that initially, their structure, narrative form, and characterization of heroes were influenced by “four factors – ritualism, cult worship, totemism, and shamanism” [Qafarlı, 2011b, p. 130], and later by Islamic faith doctrines, as mentioned above.

The personification of natural forces, especially the Sun and the Moon, and the depiction of the struggle between light and darkness are characteristic features of cosmogonic myths.

Among cosmogonic myths, notable ones include stories about the creation of life on Earth, which was originally covered by water. Gradually, God created the living world, culminating with the creation of humans. These myths also detail the seven heavens, with the first inhabited by humans and the higher heavens populated by angels, ultimately reaching the seventh heaven, the abode of God. There is a myth about the creation of the sky from precious stones, extracted from the ocean by demons following God's command, which then became stars and planets. The sky is said to be held up by pillars [Məmmədov, 1998, p. 51]. The diversity of narrative material used in these myths attests to the high level of development in the spiritual culture of the people, skillfully incorporating unique elements related to their way of life and adding their distinctive perspective on existence.

There is a parable about languages in which the forty sons of Adam and Eve constantly quarreled among themselves, leading their angered father to wish that they could no longer understand each other. Variations of this myth exist. There is also a myth about the Sun and the Moon (depicted as siblings, brothers, mother and son, lovers, etc.) who could not get along with each other. Their mother cursed them, ensuring they would never meet, and the spots on the Moon were said to be caused by the dough thrown at it by the Sun. All of these stories indicate the existence of numerous interpretations of natural phenomena and a unique assessment of their role in human life. The narrative diversity further confirms the idea that Turkic peoples have a rich history of formation and development.

A characteristic artistic feature of these myths is the fantastical nature of the narratives. This can be explained by the cosmocentric foundation of ancient beliefs about themselves and the world. In other words, their self-conception was inseparable from their perceptions of the surrounding world, which they believed was imbued with life and shared a unified existence with humans. Many human qualities were transferred to celestial bodies, the animal and plant kingdoms, the landscape, climate peculiarities, and so on.

In the realm of celestial mythology, celestial bodies engage in conversation, quarrels, and fights with jinn's and divas. They fall in love with each other and with humans, and humans fall in love with them. The celestial bodies leave the Earth, where they once lived, and ascend to the Sky, which was also once connected to the Earth, dividing their spheres of influence there. Mountains, valleys, and canyons, with their distinctive features, receive artistic representation in myths that reveal neighborly relationships that deteriorate into physical clashes. For instance, one mountain splits due to confrontations with its neighbor, and another mountain, in a pregnant metaphorical context, gives birth to a smaller mountain. Consequently, these geological entities are christened "Small Mountain" and "Large Mountain" [Acaloğlu, Bəydili, 2005, p. 36].

There exists a myth explaining the origin of the totem "boz qurd" (grey wolf), which employs the narrative framework of the Noah's Ark flood myth. One of Noah's surviving sons, named Turk, grazed his sheep herds in a valley that was partially submerged in water even after the flood. Over time, the livestock's fodder started diminishing, posing a threat of famine. One day, a wolf attacked the herd and then disappeared into a mountain crevice. Turk, who followed the wolf, discovered beautiful valleys abundant with food for his herds. As a result, the grey wolf, or "boz qurd", became a symbol representing Turkic peoples and their totem [Qafarlı, 2011b, p. 45]. Conflicts among the characters influence the nature of these characters and the development of the narrative. Ultimately, the storyteller and the audience perceive the surrounding world in the same key that underlies the narrative. They embrace this world, perceiving it as alive, and, in doing so, construct a complex set of values and norms in their consciousness for their everyday existence.

Conclusions

Azerbaijani cosmogonic and ethnogonic myths provide insights into the primordial origins of the world, life on Earth, and the fundamental principles governing the relationship between human communities and nature. These notions are perceived by contemporaries as having a fantastical nature, yet they are also practical and instructive, guiding individuals on how to comprehend and engage with the surrounding world and how to assess and harness it. The eternal truths in the view of ancient people are depicted through the celestial panorama with the sun, moon, and stars, portraying their influence on social life and the interplay between natural phe-

nomena and events. Explanations for the behavior of natural elements have a pragmatic character since it is the understanding of cause-and-effect relationships projected onto human life, governance systems, and spiritual-moral values.

The philosophical and aesthetic specificity of Azerbaijani cosmogonic and ethnogonic myths is determined by their anthropocentric and theocentric orientation. In this sense, God or humans stand as the core of the mythological world view and mythological storytelling. The anthropomorphism of the natural world, characteristic of primal syncretism, organizes mythological narrative, wherein the hero of the myth can be a human, God, or an animated natural world. However, semantically, the central focus of the storytelling lies not on the hero but on the action or deed. Like myths of other cultures, Azerbaijani myths encompass an ethical dimension, containing evaluative elements; however, these myths attribute positive or negative evaluation to actions rather than characters [Мелетинский, 2012, p. 237].

The specificity of the composition of Azerbaijani myths is determined by repetitions, syntactic and figurative parallelism, implicit and explicit comparisons, popular motifs of the abduction of the Sun and Moon, a worldwide flood, concepts of death and immortality, light and darkness, giants bearing the weight of the world on their shoulders, and others. The narrative structure is built upon binary oppositions that correspond to the spatial and sensory orientation of human beings, reflecting relationships within a cosmic, social, or sacred continuum. The narratives of myths about the creation of the world are characterized by variations in their introductions and event sequences. Notably, in contrast to European myths, the invariable element in mythological events is the concept of monotheism.

Bibliography

- Гаджиев, А., Султанзаде, В. (2004, Март 10). Деидеологизация или мифологизация? Эхо (Азербайджан). Retrieved from https://ru.echo.az/?page_id=51
- Лосев, А.Ф. (2001). *Диалектика мифа*. Москва: Мысль.
- Мелетинский, Е. (2012). *Поэтика мифа*. Москва: Академический проект.
- Казем-Бек, М. (1848). Мифология персов по Фирдоуси. *Северное обозрение*, III, 1-12.
- Хренов, Н.А. (Ред). (2011). *Миф и художественное сознание XX века*. Москва: Государственный институт искусствознания.
- Рзакулизаде, С. (2010). *Из истории философской мысли Азербайджана*. Баку: Текнур.
- Хюбнер, К. (1996). *Истина мифа*. Москва: Республика
- Acaloğlu, A., Vəydili, C. (Eds.). (2005). *Əsatirlər, əfsanə və rəvayətlər*. Bakı: Şərq-Qərb.
- Acalov, A. (Ed.). (1988). *Azərbaycan mifoloji mətnləri*. Bakı: Elm
- Ağbaba, A. (2008). *Mifologiya*. Sumqayıt: Sumqayıt Dövlət Universiteti.
- Armstrong, K. (2022). *A Brief History of the Myth*. New York: Canongate Canons.
- Arumainayagam, Sh. (2021). *The Contributions Of Greek Mythology On The Modern World*. Retrieved from <https://edubirdie.com/examples/the-contributions-of-greek-mythology-on-the-modern-world/>
- Axundov, Ə. (Ed.). (1968). *Azərbaycan folkloru antologiyası*. Bakı: EA Nəşriyyatı.
- Barthes, R. (1994). Myth Today. A. Lavers (Ed.). *Mythologies by Roland Barthes* (pp. 109-159). New York: Noonday Press.
- Bəydili, C. (2003). *Türk mifoloji sözlüyü*. Bakı: Elm
- Campbell, D. (2004). *The Hero with a Thousand Faces: Myth. Archetype. Unconscious*. Princeton: Princeton University Press.
- Camus, A. (1955). *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. New York: Alfred A. Knopf.
- Cəfərli, M. (2001). *Dastan və mif*. Bakı: Elm.
- Eliade, M. (1986). *Myths, Dreams and Mysteries*. New York: Harper Collins Publishers.
- Əliyev, R. (2005). *Mif və folklor*. Bakı: Elm.
- Jung, C. (1959). The Archetypes and the Collective Unconscious. G. Adler, R.F.C. Hull (Eds.), *Collected Works* (Vol. 9, pp. 3-41). Princeton: Princeton University Press.
- Larrington, C. (2019). Where do myths, legends and folktales come from? *The Oxford Research Centre in the Humanities*. Retrieved from <https://www.torch.ox.ac.uk/article/>
- Məmmədov, M.M. (1998). *Azərbaycan mifoloji mətnləri*. (Fil. elm. nam. dis. avtoref.). Bakı Dövlət Universiteti, Bakı.

Nesterov, D.I., Fedorova, M.Yu. (2017). Colour Perception in Ancient World. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, 262, 1-7. DOI: <https://doi.org/10.1088/1757-899X/262/1/012139>

Nietzsche, F. (2022). *Thus Spake Zarathustra*. M. Hulse (Trans.). New York: Review Books.

Ögəl, B. (2004). *Türk Mifologiyası* (Cild. I). Bakı: "MBM".

Paşavev, S. (Ed.). (1985). *Azərbaycan xalq əfsanələri*. Bakı: Yazıçı.

Peccei, A. (1977). *The Human Quality*. Oxford, New York: Pergamon Press.

Qafarlı, R. (2011a). *Azərbaycan-türk mifologiyası (qaynaqları, təsnifatı, obrazları, genezisi, evolyusiyası və poetikası)*. Bakı: ADPU-nun nəşri, 438 c.

Qafarlı, R. (2011b). *Mif, əfsanə, nağıl və epos (şifahi epik ənənədə janrlararası əlaqə)*. Bakı: Elm və Təhsil.

Qafarlı, R. (2015). *Mifologiya. I cild. Mifogenez: rekonstruksiya, struktur, poetika*. Bakı: Elm və Təhsil.

Rzasoy, S. (2008). *Mifologiya və folklor: nəzəri-metodoloji kontekst*. Bakı: Nurlan.

Seyidov, M. (1983). *Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları*, Bakı: Yazıçı.

Shukur, M. (Ed.). (2022). *Məlikməmməd. Azərbaycan nağılı*. Retrieved from <https://edebiyyatdan.blogspot.com/2011/03/melikmemmed-nagili.html>

Vəliyev, K.N. (1987). *Xalqın yaddaşı – dilin yaddaşı*. Bakı: Gənclik

THE WORLDVIEW FOUNDATIONS OF AZERBAIJANI COSMOGONIC AND ETHNOGONIC MYTHS

Kyzylgul Ya. Abbasova, Baku State University (Azerbaijan)

e-mail: q.abbasova@mail.ru

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-11

Key words: *Azerbaijani mythological system, cosmogonic and ethnogonic myths, mythological worldview, myth composition, myth plots.*

The relevance of this research is determined by the significance of questions concerning the development of human worldview through the assimilation of cosmogonic and ethnogonic myths, which represent conceptions of the surrounding world. This study *aims* to investigate the worldview foundations of Azerbaijani cosmogonic and ethnogonic myths, as well as to conduct a philosophical and aesthetic analysis of mythological poetic aspects. Achieving the stated goal involves the utilization of cultural-historical, philosophical-aesthetic, and mythopoetic research *methods*.

Azerbaijani cosmogonic and ethnogonic myths offer insights into the primordial origins of the world, life on Earth, and the fundamental principles governing the relationship between human communities and nature. They shape the worldviews of individuals, and although they may appear fantastical to contemporary observers, they are pragmatic in guiding how one should comprehend and perceive the surrounding world, assess it, and adapt to it. The timeless truths in the minds of ancient people manifest as a portrayal of the starry sky, with the sun, moon, and stars, elucidating their influence on social life and the relationships between natural phenomena and events. Explanations for the behavior of natural entities have a pragmatic nature, as the understanding of cause-and-effect relationships is projected onto human life, the system of governance, and spiritual-moral values.

The philosophical and aesthetic specificity of Azerbaijani cosmogonic and ethnogonic myths is characterized by an anthropocentric and theocentric orientation, in the sense that God or humanity emerges as the core of the mythological worldview and mythological narrative. The inherent anthropomorphism of the natural world, reflecting a primal syncretism, organizes mythological storytelling in which the hero of the myth can be a human, a deity, or an animated natural element. However, semantically, the primary focus of the narrative is not the hero but rather the action or deed. Like myths in other cultures, Azerbaijani myths incorporate ethical elements, featuring evaluative components. However, the subject of evaluation is not the hero but rather the action, process, or deed – precisely these elements serve as the semantic dominants in the description of cosmogenesis and ethnogenesis.

The composition of Azerbaijani myths is characterized by specific elements including repetitions, syntactic and figurative parallelism, implicit and explicit comparisons, popular motifs such as the abduction of the Sun and Moon, worldwide floods, themes of death and immortality, light and darkness, and the portrayal of giants carrying the weight of the world, among others. The narrative structure is constructed upon binary oppositions that correspond to the spatial and sensory orientation of human beings, reflecting

relationships within a cosmic, social, or sacred continuum. The plots of myths related to the creation of the world are distinguished by variations in their beginnings and event sequences. However, in contrast to European myths, a consistent element in mythological events is the concept of monotheism, which serves as a constant thematic thread throughout these narratives.

References

- Acaloglu, A., Beydili, C. (eds.). (2005). *Əsatirlər, əfsanə və rəvayətlər* [Fables, Myths and Legends]. Baku, Şərq-Qərb Publ., 304 p. (in Azerbaijani)
- Adzhalov, A. (ed.). (1988). *Azərbaycan mifoloji mətnləri* [Azerbaijani Mythological Texts]. Baku, Elm Publ., 196 p. (in Azerbaijani)
- Agbaba, A. (2008). *Mifologiya* [Mythology]. Sumgait, Sumgait State University Publ., 60 p. (in Azerbaijani)
- Ahundov, E. (ed.). (1968). *Azərbaycan folkloru antologiyası* [Azerbaijani Folklore Anthology]. Baku, EA Nəşriyyatı Publ., 301 p. (in Azerbaijani)
- Armstrong, K. (2022). A Brief History of the Myth. New York, Canongate Canons, 176 p.
- Arumainayagam, Sh. (2021). The Contributions Of Greek Mythology On The Modern World. Available at: <https://edubirdie.com/examples/the-contributions-of-greek-mythology-on-the-modern-world/> (Accessed 03 November 2023).
- Barthes, R. (1994). Myth Today. In A. Lavers (ed.). *Mythologies by Roland Barthes*. New York, Noonday Press, pp. 109-159.
- Beydili, C. (2003). *Türk mifoloji sözlüyü* [Turkish Mythological Dictionary]. Baku, Elm Publ., 418 p. (in Azerbaijani)
- Campbell, D. (2004). *The Hero with a Thousand Faces: Myth. Archetype. Unconscious*. Princeton, Princeton University Press, 497 p.
- Camus, A. (1955). *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. New York, Alfred A. Knopf, 228 p.
- Dzhafarly, M. (2001). *Dastan və mif* [Dastan and Myth]. Baku, Elm Publ., 186 p. (in Azerbaijani)
- Eliade, M. (1986). *Myths, Dreams and Mysteries*. New York, Harper Collins Publishers, 255 p.
- Eliyev, R. (2005). *Mif və folklor* [Myth and Folklore]. Baku, Elm Publ., 224 p. (in Azerbaijani)
- Gadzhiev, A., Sultanzade, V. (2004, March 10). *Deideologizasiya ili mifologizasiya?* [De-ideologization or Mythologization?]. *Eho* [The Ekho]. Available at: https://ru.echo.az/?page_id=51 (Accessed 03 November 2023). (in Russian)
- Hübner, K. (1996). *Istina mifa* [The Truth of Myth]. Moscow, Republic Publ., 448 p. (in Russian)
- Jung, C. (1959). The Archetypes and the Collective Unconscious. In Jung, C. *Collected Works*. Princeton, Princeton University Press, vol. 9, pp. 3-41.
- Kafarly, R. (2011a). *Azərbaycan-türk mifologiyası (qaynaqları, təsnifatı, obrazları, genezisi, evolyusiyası və poetikası)* [Mythology of Azerbaijani Turks (Sources, Classification, Images, Genesis, Evolution and Poetics)]. Baku, ADPU-nun nəşri Publ., 438 p. (in Azerbaijani)
- Kafarly, R. (2011b). *Mif, əfsanə, nəğil ə epos (şifahi epik ənənədə janrlararası əlaqə)* [Myth, Legend, Tale and Epic (Intergenre Connection in the Oral Epic Tradition)]. Baku, Elm və Tehsil Publ., 780 p. (in Azerbaijani)
- Kafarly, R. (2015). *Mifologiya. I cild. Mifogenez: rekonstruksiya, struktur, poetika* [Mythology. Volume 1. Mythogenesis: Reconstruction, Structure, Poetics]. Baku, Elm və Təhsil Publ., 454 p. (in Azerbaijani)
- Kazem-Bek, M. (1848). *Mifologiya persov po Firdousi* [Mythology of the Persians according to Firdousi]. *Severnoe obozrenie* [North Review], vol. 3, pp. 1-12. (in Russian)
- Khrenov, N.A. (ed.). (2011). *Mif i hudozhestvennoe soznanie XX veka* [Myth and Artistic Consciousness of the 20th Century]. Moscow, The State Institute for Art Studies Publ., 686 p. (in Russian)
- Larrington, C. (2019). Where do myths, legends and folktales come from? *The Oxford Research Centre in the Humanities*. Available at: <https://www.torch.ox.ac.uk/article/> (Accessed 03 November 2023).
- Losev, A.F. (2001). *Dialektika mifa* [Dialectic of Myth]. Moscow, Mysl Publ., 558 p. (in Russian)
- Meletinskii, E. (2012). *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 331 p. (in Russian)
- Memmedov, M.M. (1998). *Azərbaycan mifoloji mətnləri*. Fil. elm. nam. dis. avtoref. [Azerbaijani Mythological Texts. Extended abstract of cand. philol. sci. diss.]. Baku, 29 p. (in Azerbaijani)
- Nesterov, D.I., Fedorova, M.Yu. (2017). Colour Perception in Ancient World. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, vol. 262, pp. 1-7. DOI: <https://doi.org/10.1088/1757-899X/262/1/012139>
- Nietzsche, F. (2022). *Thus Spake Zarathustra*. M. Hulse (trans.). New York, Review Books, 328 p.
- Ogəl, B. (2004). *Türk mifologiyası* [Turkish Mythology]. Baku, "MBM" Publ., vol. 1, 626 p. (in Azerbaijani)
- Pashavev, S. (ed.). (1985). *Azərbaycan xalq əfsanələri* [Azerbaijani Folk Legends]. Baku, Yazıçı Publ., 286 s. (in Azerbaijani)
- Peccei, A. (1977). *The Human Quality*. Oxford, New York, Pergamon Press. 214 p.

Rzakulizade, S. (2010). *Iz istorii filosofskoj mysli Azerbajdzhana* [From the History of Azerbaijani Philosophical Thought]. Baku, Teknur Publ., 574 p. (in Russian)

Rzasoy, S. (2008). *Mifologiya və folklor: nəzəri-metodoloji kontekst* [Mythology and Folklore: Theoretical and Methodological Context]. Baku, Nurlan Publ., 188 p. (in Azerbaijani)

Seidov, M. (1983). *Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları* [Sources of Azerbaijani Mythical Thinking]. Baku, Yazıçı Publ., 325 p. (in Azerbaijani)

Shukur, M. (ed.). (2022). *Məlikməmməd. Azərbaycan nağılı* [Melikmemmed. Azerbaijani Fairy Tale]. Available at: <https://edebiyatdan.blogspot.com/2011/03/melikmemmed-nagili.html> (Accessed 03 November 2023).

Veliev, K.N. (1987). *Xalqın yaddaşı – dilin yaddaşı* [The Memory of the People is the Memory of the Language]. Baku, Gənclik Publ., 280 p. (in Azerbaijani)

Одержано 12.11.2022.

UDC 81'04:811.222.1

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-12

GALIYA KAMBARBEKOVA

*PhD in Philology, Senior Lecturer,
Department of Middle East and South Asian Studies,
Al-Farabi Kazakh National University (Kazakhstan)*

KUANYSHBEK KARI

*MA in Philology,
International Science Complex Astana (Kazakhstan)*

STRUCTURAL ANALYSIS OF UNPUBLISHED CHAGATAI-PERSIAN DICTIONARIES OF THE 16TH–18TH CENTURIES: LEXICOGRAPHIC AND SOCIOCULTURAL ASPECTS

Дослідження присвячено чагатайсько-перським словникам XVI–XVIII ст., що зберігаються в Центральній бібліотеці Пенджабського університету. Метою статті є вивчення структурних особливостей цих словників у контексті їх соціокультурного значення та впливу на подальший розвиток тюркських мов. Ці безцінні середньовічні артефакти були детально вивчені за допомогою таких методів, як структурний, лексичний, кодикологічний, лексикографічний та соціокультурний аналізи.

В одній обкладинці рукопису містяться шість трактатів з тюрко-перської лексики поряд з підручником, що роз'яснює граматику тюркської мови. Вони написані персько-арабською в'яззю, системою письма, що використовується для чагатайської мови. Основний лексикографічний дизайн поєднує великі слова та їх пояснення у куплети, уникаючи будь-яких типографічних чи граматичних розмежувань. Майстерне використання схем римуння очевидно в систематичному розташуванні заголовних слів.

Ретельне вивчення цих середньовічних чагатайсько-перських словників виявляє їх чітку лексикографічну структуру, ретельно розроблену для забезпечення мовного збереження. Ці роботи охоплюють широкий спектр лексики з різних тюркських територій, підкреслюючи прагнення охопити широку культурну спадщину. Спостерігаються такі елементи, як римовані пояснювальні речення, натхненні маснаві, тематичні групи та виділені сегменти, присвячені командам та кінській термінології. Примітно, що інтеграція перських елементів, особливо у формі допоміжних дієслів, символізує злиття мов. Словники демонструють акцент на практичному оволодінні словниковим запасом завдяки гармонійному поєднанню заголовних слів з поетичними контекстами, позбавленими друкарських або граматичних відхилень. Незважаючи на плавну інтеграцію заголовного слова, особлива увага приділяється збереженню безперервності римуння. Рідкість передмов врівноважується багатством колофонів, які містять важливі відомості про рукопис.

Хоча чагатайська мова з часом зникла, незгладимий слід, залишений цими словниками, зберігається, і його залишки можна виявити в сучасних тюркських словниках. Більш вичерпне порівняльне дослідження цих робіт могло б ще більше поглибити розуміння чагатайської лінгвістики та лексикографічних практик у середньовічний період. Це дослідження також спонукає до більш широких роздумів про ключову роль двомовної лексики у збереженні вразливих мовних цінностей. Методично представляючи та аналізуючи ці лінгвістичні дорогоцінні камені, дослідження сприяє їх визнанню в наукових колах, підкреслюючи тюркську культурну спадщину. Це також зміцнює їх визнання як яскраві приклади взаємної літературної взаємодії тюркських та перських традицій, відносин, що сягають середньовіччя.

Ключові слова: тюркологія, Середньовічні рукописи, тюркські племена, Пакистан, чагатайсько-перський словник, історія мови.

For citation: Kambarbekova, G., Kari, K. (2023). Structural Analysis of Unpublished Chagatai-Persian Dictionaries of the 16th–18th Centuries: Lexicographic and Sociocultural Aspects. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 164-177, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-12

Introduction

The study of written monuments that appeared as a result of the intense contact of the Turks with the Iranians is one of the important subjects in Iranian studies. Such written sources can be called the common heritage of the Iranian and Turkic worlds. Common heritage can be divided into three groups: mixed compositions written in Persian and Turkic languages, translated literature, as *Gulistan bit-Turki* of Saifi Sarai, *Shahnama-ye Firdawsi*, and many other works. Bilingual dictionaries and textbooks on the grammar of the Turkic language, intended for Persian-speaking students.

Specialists studied this topic at the beginning of the last century. The role of researchers from Turkey, Iran, the subcontinent, European countries, and the Soviet Union should be noted. After the collapse of the USSR, each country in Central Asia studied this subject based on its national interest. In Kazakhstan, this subject is being studied, but so far, it is studied separately by the specialists of Iran and Turkey. It should be emphasized that after gaining independence, Kazakhstan's orientalists received more opportunities to work in the most famous funds and book depositories in the world. This step would give a new impetus to the study of new subjects and understudied works such as bilingual dictionaries and textbooks, as well as sources on the history of the Kazakh Khanate.

D. DeWeese [2019] notes the enormous influence of the Persian language in its literary form on the Turkic oral and later written languages of northeastern Eurasia. It would not be an exaggeration to say that Persian Islamic literature served as an exemplary model for Turkic literature for a long time.

According to J. Perry [2001], Persian influence on the Chagatai Turkish in the syntax and vocabulary was immediately noticeable during the Islamic period. Until now, it can be said much about the influence of Iranian culture on the countries of Central Asia. However, the Turks also influenced the Iranian culture. Zabihollah Safa [1999] pointed out that "Hard and difficult times, starting with the Ghaznavids, Seljuks, then the era that will continue with the Ilkhans, must recognize as the Era of Turkic rule". Since the 11th–12th centuries, Ghaznavids, Seljuks, Ilkhanids, Timurids, and Safavids ruled in Iran and were of Turkic origin. During that period, the Turkic language did not dominate in Iran, and the Turkic rulers did not pursue a compulsory language policy. The language of the local population of Iran has always been the Persian language, and it has always kept the status of the official language in Iran. But gradually the Turkic-Mongolian words entered the Persian language.

It's necessary to emphasize the role of the Persian language in the spread of the Turkic language to the Indian subcontinent. The Persian language acted as an auxiliary language to the Turkic language. We cannot view the history of the Turkic language and the Turks on the subcontinent without the Persian language. That is why specialists in Turkic studies need to study the Turkic manuscripts of the subcontinent together with the specialists in Iranian studies. *The aim* of the article is to study the structural features of Chagatai-Persian dictionaries of the 16th and 18th centuries held in the Central Library of Punjab University in the context of their socio-cultural significance and influence on the further development of Turkic languages. This describes a comprehensive approach for studying the written monuments of the Middle Ages in the Chagatai language, which is of great importance for the study of the history of Chagatai literature, including Kazakh literature.

Theoretical overview

Before proceeding with the major topic, it is necessary to talk about a brief history of the literary connection between the Iranian and Turkic peoples. This process took place during the reign of the Ilkhanids dynasty. The Ilkhans showed great interest in historiography and ordered the Persian chroniclers to write the histories of the Turkic-Mongol tribes and genealogy, starting with the ancestors of Genghis Khan, his exploits and victories, as well as the history of the Chingizids. Turkic-Mongolian words were used in state administration and military affairs. In addition, in everyday life, the Ilkhans communicated in Mongolian and did not use Persian for a long time. As a result, one can observe a lot of borrowed Turkic-Mongolian words in the Persian language. For example, the words *اقا* (agha) and *خانوم* (Khanom) have entered the vocabulary of the Persian language and are widely used now. Here it is worth noting the most significant work of the Ilkha-

nid period on the history of the Turkic-Mongol tribes and the general history Jami at-tawarikh of Rashid al-Din Hamadani (1247–1318), which contains many Turkic-Mongolian words [Hamadani, 1995]. This historical document contains about 20,000 Turkic-Mongolian words.

In the Persian historiography of the Ilkhanid period, many Turkic-Mongolian words gradually entered the vocabulary of the Persian language. For example, Urdu, qarauyl, shapauyl, il, ilchi, and many other words. In Timurid sources, the use of Turkic-Mongolian terms in historical writings has become a tradition [Üngör, 2022]. This tradition continued in the Safavid period. In addition, other palace terms appeared in the Turkic language or a mixed language, such as eshikaghasi-bashi, sharabchi-bashi, kapuchi bashi, qullar-agasi, qurchi-bashi [Akynbekova, 2020]. It is notable to point out two key aspects. Turkic-speaking authors wrote works on various topics in Persian. Among them, Mirza Muhammad Haydar (1499–1551), Zahir al-Din Babur (1483–1530), Muhammad Shaybani Khan (1501–1510), Ubaydullah bin Mahmud Khan (1533–1540), Abdul Latif Khan (1540–1551), Abd al-Aziz Bahadur Khan (1540–1550), Sultan Abu Sayd Khan (1530–1533). The names of many other khans and sultans of Turkic origin in the anthologies of poets along with their samples [Safa, 1999].

Several outstanding historical figures stand out among them. The first is Muhammad Shaybani Khan (1451–1510), the founder of the Shaybanid dynasty (1501–1598). He was an educated person, engaged in science, poetry and knew the Persian language perfectly. Muhammad Shaybani Khan wrote poetry in two languages: Chagatai and Persian [Ruzbihan 1976, p. 341]. Ubaydulla Khan (1487–1540) was the nephew of Muhammad Shaybani Khan who also spoke several languages and knew the Koran by heart. He wrote poetry under the pseudonym Ubaidi Arabic, Chagatai and Persian. A list of his works has been preserved in Tashkent and Saint Petersburg. However, there is another insufficiently explored copy of his poems in Persian, which is kept in the Royal Asiatic Society, Calcutta [Ivanov, 1985]. Zahir al-Din Muhammad Babur is an equally famous author and founder of a new Muslim dynasty in India. Babur was fluent in several languages, including Persian. In Babur-Namah he talked about the literary and cultural life of his time. Among them, there is valuable information from the life of Alisher Navoi [Babur, 1992].

The Iranians wrote compositions in the Turkic language as well. The founder of the Safavid dynasty Shah Isma'il I (1501–1524), also wrote poetry in two languages. A collection of poems by Shah Isma'il has been preserved on different lists and a text has been published [Isma'il 2017]. Turkic-speaking poets such as Sultan Valad, the son of the Jalaluddin Muhammad Rumi (1207–1273), Qasim Anwar, Lutfi, Nasibi, Latifi, Mir Ali Kabuli, Mir Heydar Turkiguyi, and many others lived before the Safavid period. Despite the fact that they were Persians, each of them wrote in the Turkic language [Safa, 1999]. As a result, there is a close literary relationship between the Turks and the Iranians, especially starting from the Ilkhanid period. However, this trend was observed not only in Iran but also in the Ottoman Empire, Central Asia, and the subcontinent.

Materials and methods

In the research paper the Chagatai-Persian dictionaries stored in the Central Library of the Punjab University were used. All these dictionaries have not been published and have not been fully investigated yet. In the study of bilingual dictionaries, were used codicological methods to study manuscripts. The physical properties of the manuscripts were investigated, such as structure, images, script, constituent materials, content, annotations, etc.); aspects of its creation and subsequent development – distribution, purpose of existence, transmission, planning, and production.

To delve deeper into the content and structure of the dictionaries, structural, lexical, and codicological analyses, lexicographic and sociocultural *methods* were introduced. The goals and objectives of creating such dictionaries were observed. Articles from Turkish peer-reviewed journals were used as the sources of information.

Manuscript code: Api II 6, the name of the manuscript – Majmu'a [1823]. In one cover there are six treatises on the Turkic-Persian dictionary and one textbook on the grammar of the Turkic language:

Nur al-Absar, the compiler is Rai Dahan Singh, known as Kashi 'Urf Rai Shitab Rai. Compiled with the participation of Hayat 'Ali Dikhlavi, 6-jumadi-us-sani, 1195 Hijri, in Lucknow in the Mawlana Sarkar region. The copyist is Rahmatulla Kashmiri, copied in Peshawar, 1239. A number of

folios 3a–51b, Nastalik script mixed with Naskh, in each page is 13–14 lines. There are two seals in the manuscript: ‘Alawaddin Muhammad Maulavi Sultan ‘Ali Qadiri Naqshbandi, known as Qazi Khil, and ‘Abduh Muhammad ‘Alawaddin. This work is a grammar of the Turkic language for Persian-speaking students.

Nisab-i Turki – Turkic-Persian dictionary in poetic form, the compiler is Rai La’l Jiy Mull, nephew of Rajeh Amir Singh ‘Azimullah Khan. The copyist is Rahmatulla Kashmiri, copied in 9 Sha’ban, 1239 in Peshawar and the number of folios 53a–68b, Nastalik, 12 lines on each page. There is a seal: ‘Alawaddin Muhammad Maulavi Sultan ‘Ali Qadiri Naqshbandi.

Nisab-i Turki va Farsi, the compiler is Fuzuli Rumi. He should be compared with the famous bilingual poet Fuzuli Baghdadi (d. 963/1556). In the colophon: Nisab-e Maulana Fuzuli Rumi, 25-shawal 1239, completed in Kabul. The scribe is Rahmatullah Kashmiri, and the number of folios 69b–80a, Nastalik script, 12 lines on each page.

Nisab-i Turki, the compiler is Hazrat Amir Khosrow Dikhlavi, 47 parts, and 199 lines. The manuscript was copied in 1239, Kabul. The scribe is Rahmatulla Kashmiri, number of folios 81b–90b, Nastalik script, in each page 12 lines. There is a seal with the inscription ‘Alawaddin Muhammad Maulavi Sultan ‘Ali Qadiri Naqshbandi.

Nisab-i Turki, the compiler is Mirza ‘Ashurbek Muhammad Shahi, ruler of mountainous Kashmir (d. 1175/1762). The dictionary comprises 8 qasidas and 180 lines. Copyist Rahmatulla Kashmiri, copied in 1239, Kabul. The number of folios 92b–105a, Nastalik script, 12 lines on each page. There is a seal: ‘Alawaddin Muhammad Maulavi Sultan ‘Ali Qadiri Naqshbandi.

Nisab-i Turki, the compiler is Sheikh ‘Abd al-Mumin, known as Mulla Dupiaz (d. 1030/1621). Rahmatulla Kashmiri is the scribe, copied in 6 Zul-Hijah, 1239, and number of folios 106b–130b, 12 lines on each page, Nastalik script. The dictionary comprises three chapters. The first chapter is divided into 11 parts; the second chapter is dedicated to the Present Tense and Imperative Mood, and the third chapter miscellaneous names, verbs, and sentence structure. Mulla Dupiaz is mentioned as a linguist and had a work Lughat-i Turki.

Nisab-i Turki, the compiler is Mulla Muhammad Ya’qub Balkhi. The copyist is Rahmatulla Kashmiri, copied in 1239, and the number of folios 131a–138b, Nastalik script, each page contains 12–13 lines. This treatise is defective, the end is missing. The dictionary comprises 32 parts and two fard. The external description of the manuscript was written by ‘Arif Naushahi.

Results

General information about the Chagatai language and literature

The Chagatai language and literature developed from the end of the Timurid rule and continued their development at the beginning of the 16th century. Nizamuddin Mir Alisher (1441–1501) contributed hugely to the development of the Chagatai language and literature. He was a bilingual poet who had two literary pseudonyms. In Persian poetry he is known as Fāni, and in Chagatai poetry as Navāi. The works of Alisher Navoi were at the center of the attention of many readers, which led to the emergence of Chagatai-Persian dictionaries. After the death of Alisher Navoi, followers of his work wrote dictionaries for the poet’s works. For the work of Alisher Navoi, it is worth noting the term Chagatai language. The Turkic language of Central Asia is called the Chagatai language, and scholars associated with the name of the second son of Genghis Khan (1162–1227) – Chagatai (1185–1242). Although none of the medieval authors used the term Chagatai language in their works. Only Alisher Navoi once mentioned the word Chagatai Lafzi [Montanay, 2021]. Surely, for this reason, the Chagatai language and literature are associated with the name of Alisher Navoi. The Chagatai language was used more in northeastern Iran and the bilingual dictionary is written in the Chagatai language. It will not be superfluous to recall the words of Bertels [1962] about the influence of Tajik-Persian classical poetry on the literature of the Turkic-speaking peoples. He did not consider literary research to be the cornerstone and foundation on which to create a complete picture of the development of the poetry of the Turkic-speaking peoples. He was not a supporter of those who sought to deny the mutual influence of their cultures and literature. The creation of bilingual dictionaries suggests that the works of Alisher Navoi and other Turkic poets of the Middle Ages contain a huge number of borrowed Arab-Persian words. The creators of bilingual dictionaries tried to write comments on the

complex words of Alisher Navoi. One of the earliest Chagatai-Persian dictionaries is *Bada'i' al-Lughat*. Herat Tal'i Imani compiled this dictionary for Sultan Hussein Bayqara (1438–1506). The dictionary includes thousands of words and it is of primary interest from the point of view of Chagatai-Persian lexicography [Borovkov, 1961]. The study showed that Chagatai-Persian dictionaries had specific goals:

- Bilingual dictionaries are written for the works of famous poets, for example, Alisher Navoi.
- Bilingual dictionaries were created as textbooks of the Chagatai language, so as not to forget the native language.

The Persian language appeared on this subcontinent as early as the Ghaznavid period. During the reign of the Baburids, Persian became the official language of the Great Moguls [Alam, 2010]. However, along with the Persian language, the Turkic language also entered the life of the subcontinent peoples. After all, the Ghaznavids and Baburids were Türks by origin. On the one hand, it considered Persian the official language; the Turkic language was the native language of the rulers in India. Therefore, both languages were in use and it created bilingual dictionaries. Each vocabulary has its history, and each requires careful research. It insufficiently explored many of these dictionaries and is still waiting for their researchers [Csató et al., 2016].

Chagatai-Persian dictionaries were written in both Iran and the subcontinent [Rahimi, 2017]. In the Indian subcontinent, Chagatai-Persian dictionaries were written at different times and in different parts of the subcontinent. One of them is *Kelur-name of Muhammad Ya'qub Chengi*. The dictionary was written with the support of Abu Muzaffar Mukhiddin Aurangzeb (1658–1707), a preface is in Persian, and then the author briefly explains the grammar of the Turkic language, after that starts the dictionary. The *Kelur-name of Muhammad Ya'qub Chengi* was studied in the early 80s. We do not know the total number of Chagatai-Persian dictionaries. Therefore, the Chagatai-Persian dictionaries can be divided according to the names of the funds where they are stored as Salar Jang, Raza Library, Khuda Bakhsh, Punjab University Central Library, etc.

Considering the lexical and phonetic features of the Turkic-Persian dictionaries, the researchers divided them into two groups: Chagatai-Persian and Ottoman-Persian dictionaries. Because of different genres and forms, such dictionaries are also divided into two major groups: prose and poetic. Bilingual dictionaries were further divided into dictionaries with a preface and without one. Some bilingual dictionaries have a short or fairly complete preface, some begin without a preface, especially dictionaries in poetry. According to the subject, genre, and other parameters, bilingual dictionaries are divided into the following three major groups: general, thematic, and encyclopedic dictionaries [Akyuz, 2021]. Gulbahar Ugur's [2019] master's work includes 233 Arab-Persian-Turkic dictionaries with scientific descriptions and bibliography. In Ugur's list of dictionaries, our attention was attracted to many Chagatai-Persian dictionaries that had not been published before. The names of many Chagatai-Persian dictionaries are mentioned in review articles. It is also worth noting the work of the Kaçoğlu. He studied the fund of the Salar Jung Museum and Library in Hyderabad and devoted an article to the Chagatai-Persian dictionary *Lahjatut-Turk* (2018: 1–32). In this paper, he published the entire dictionary, since the dictionary comprises only 10 sheets. *Lahjatut-Turk* was written in poetic form during the reign of Shahrukh (1377–1447). In the preface, the compiler Jalaluddin writes that the dictionary was written in 817/1414 and the purpose of compiling the dictionary is to teach the Turkic language to Persian-speaking peoples. It is worth recalling that at different times the following Chagatai-Persian dictionaries were published: *Bada'i' al-Lughat*, *Kelur-namah* and *Sanglah* in Turkey and Iran [Perry, 2001]. Fazlullah Khan published the Chagatai-Persian dictionary *Lughat-i Turki* in Calcutta, 1910. The article was devoted to the Chagatai-Persian dictionary *Lughat-i Turki* from an unknown compiler which was kept at the Salar Jang Museum and Library. It published the research results in the journal of the Turkic Academy [Kambarbekova, Kari, 2018].

Pakistan is known for its rich manuscript funds and book depositories. The most famous and ancient fund is the Central Library of the Punjab University. The Fund of the Central Library of the Punjab University comprises personal collections: Maulana Azad, Pirzada, Kaifi, Woolner, Shirani, Mahbub Alam, and Azar [Naushahi, 1986]. According to the latest data, the total number of manuscripts in Arabic, Persian, Turkic, Urdu, and Pashto is 17,264 titles [Hossein, 2005]. They compiled the catalogue of Persian manuscripts of the Central Library at different times. At

first, each fund separately compiled a catalogue of Persian manuscripts. Then a joint catalogue of Persian manuscripts of the Central Library of the Punjab University was compiled. Catalogue of Persian manuscripts also includes manuscripts in the Chagatai language and the total number of manuscripts in the Turkic language is unknown. The Chagatai manuscripts are essentially mixed manuscripts, written in two languages: Chagatai and Persian [Gedik, 2019] The Turkic manuscripts of this collection are Chagatai-Persian dictionaries or textbooks on the grammar of the Chagatai language for a Persian-speaking audience. In this catalogue, there is a manuscript with the code API II 6 on the Turkic.

External description of the manuscript and its analysis

Scientific description of the manuscript: a close examination of the manuscript Majmu'a. [1823] showed that this manuscript comprises seven separate works combined under one cover. The first treatise is the grammar of the Turkic language, written in Persian. The six treatises are Chagatai-Persian dictionaries in poetic form. All treatises were copied in one year and by one scribe, in 1239/1823. These works were copied in different places: two works were copied in Peshawar, three works were copied in Kabul, and they do not show the place of the other two works. We observe the same seal in all works. The seal belongs to a certain 'Alawaddin Muhammad Maulavi Sultan 'Ali Qadiri Naqshbandi known as Qazi Khil. But only the first work has two seals. Notably, the treatises were compiled by different authors. The compilers of the first two treatises judging by their surnames are local: Rai Dahan Singh and Rai La'l Jiy Mull. The authorship of the other two works is questionable. These are Fuzuli Baghdadi and Amir Khosrow Dikhilavi. We have widely known these poets as lyric poets. However, there is no information about the compilation of a bilingual dictionary. The author of the fifth composition is Mirza 'Ashurbek Muhammad Shahi. As mentioned above, he was the ruler of mountainous Kashmir, and his authorship raises our doubts. Mirza 'Ashurbek is not the author, but most likely the customer. The authors of the last two works are Mulla Dupiaz and Mulla Muhammad Ya'qub Balkhi. We know little about them, but they are the real compilers of these works. The customer and owner of the manuscript are not known. But, according to the information already available, we can assume it either Qazi Khil is the customer, or he is the owner of the manuscript. The most voluminous work is the first, 50 ff., the grammar of the Turkic language. Pagination starts from the first till the last one. The manuscript is in poor condition and after restoration, it became even more difficult to read. Now we will try to give more detailed information about each work.

Nur al-Absar explains the grammar of the Turkic language in Persian. The genre of the composition is prose. As stated in the manuscript, the compiler is Rai Dahan Singh which shows that he is local. Naushahi [2012] pointed out the year of production 1195/1780. However, a careful study of the manuscript reveals that the work was written in the year 1190/1776. The manuscript is in poor condition. Especially after restoration, some pages are difficult to read. The title of the work is stated in the colophon. In fact, the author did not leave a message about the title of the work. According to the content, the author of the Turkic grammar textbook intended for Persian-speaking students. At the beginning of the work, the author talks about the origin of the Turks. The Turks originate from Abu at-Turk, then prophet Noah. The Turkic language the compiler divided into seven groups: Turki, Uzbaki, Turkmani, Rumi, Qizilbashi, Kakshari, Nagi Afzah turki (beautiful Turk). The author notes that among them, Kakshari is easy for Uzbek and Turkman speakers, and Rumi and Qizilbashi are close in similarity. The peoples of Turan use the letter غ more, and the Rumanians use the Persian ك, but Kakshari and the Nude use letters with a dot more [Majmu'a, 1823, f. 6a]. Further, the compiler explains the name of Tense in the Turkic language, Plurals, Imperative Mood, Verbal endings, Nouns, Numerals, Verbs, and Verbs in passive and active forms with specific examples. The author relied on the textbooks of his predecessors. When the author lived, textbooks on the grammar of the Turkic language already existed on the subcontinent. However, the originality of the textbook cannot be ruled out, since each textbook is a separate author's work.

Nisab-i Turki is a Turkic-Persian dictionary in poetic form. The number of lines is 195, and folios 12, eastern pagination. Notably, compiling a dictionary in poetic form is not a simple task. However, this tradition has existed in Iran since the 13th century. At the origins of this tradition is Abu Nasr Farahi full name is Badr al-Din Muhammad bin Abu Bakr bin Hussein Farahi. Nisab al-

Sibyan of Abu Nasr Farahi is written in poetic form and intended for learners of the Arabic language. It mostly intended this vocabulary for children [Safa, 1999]. This dictionary was included in the curriculum in many madrasahs and has gained immense popularity among people studying the Arabic language. Lithographic editions of Nisab al-Sibyan were also widely used in the madrasahs of Central Asia and have been preserved in significant numbers in the funds of various libraries [Kambarbekova, 2011]. We think that the Arabic-Persian dictionary Nisab al-Sibyan for children was so popular that the Nisab-i Turki appeared. Nisab-i Turki starts without a preface. The first lines start like this:

ی ن ک ال اول ب ح اص چ و و ال ی م ه ی ن ک ا پ ی ا د خ ر ال ر و د ی د ی ر گ ن ی ت

Translation: Tengri is called the creator of the pure, also Yalavuch is the master (lord).

Yalavuch means the messenger of Allah – Prophet. The first line starts with the words God and Prophet (Khoda va Paygambar/Tingri and Yalauych). There are also incomprehensible words in the first line; the last words could not be read as well. The last word in the first line is misspelt and therefore difficult to read and not translated. Errors are everywhere, that is why some words are not readable or, because of spelling errors, words lose their meaning. There is a separate heading called Imperative Words [Cimen, 2022]. They perfectly combined the poetic form of the words in Imperative Mood with their equivalents in the Persian language. For example, kel – bya, ket – borou, oqi – bekhan, yaz – benevis, kui – besuz, bil – bedan, uyghan – bidar bulgin, unut – faramush qil [Majmu’a, 1823, ff. 67a–68a]. Attention should be paid to the Compound verbs of the Persian language. In Persian, the verb to do (ندردک) and several other verbs act as an auxiliary verb [Umarov, 1992]. Compound verbs in Persian: Noun + Auxiliary verb. Thus, compound verbs are formed, like kar kardan – to work, fekr kardan – to think, faramush kardan – to forget. This formula in this dictionary has kept its form, but instead of the Auxiliary verb kardan, the author used the Turkic variants qilu – to do and bolu – to be (Table 1).

Table 1.

Examples of using Persian auxiliary verbs in the Turkic-Persian dictionary No. API II 6

Turkic version according to Nisab-i Turki	Meanings in Persian for Nisab-i Turki	Persian Transliteration and spelling	Meanings in English
unyt تنوا	faramush qil لیق شومارف	faramush kon نک شومارف	forget
uyat تایوا	sharm qil	sharm kon نک مرش	be ashamed
uyghan ناغیوا	bidar bolgin	bidar shou وش رادیب	wake up
ughirla هلرغوا	qil dozdliq/ dozdliq qil قیلدزد لیق	dozdi kon	do the theft
bashla الشاب	qilghin shoru’	shoru’ kon نک عورش	start let’s start

In the Turkic-Persian dictionary, the author wrote the Persian Compound verbs in a mixed form; the nouns are in Persian, and he wrote the Auxiliary verbs in the Turkic language. The author used this method for the following reasons: to preserve the rhyme of the verse and the Turks of the subcontinent mixed the Turkic language with the Persian language. Many Turkic peoples spoke a mixed language, and they still speak it. We know a little about the compiler. There is evidence that he is the nephew of Rajee Amir Singh ‘Azimullah Khan. On the subcontinent, not everyone used the definition of Khan and Bek. We can conclude that the compiler is from a noble or military family.

Nisab-i Turki va Farsi is comprised of 10 parts and 226 lines. The colophon says Nisab-i Maulana Fuzuli Rumi. Naushahi [2012] showed the compiler of this dictionary is Fuzuli Rumi. He also wrote that we should compare the author with the bilingual poet Fuzuli Baghdadi. We believe

that Fuzuli Baghdadi cannot be the compiler of this dictionary. The compiler of this dictionary dates back to the 18th century. And the bilingual poet Fuzuli Baghdadi lived much earlier, in the 16th century (died in 963/1556). As noted earlier, many bilingual dictionaries were compiled for the works of famous poets. Fuzuli Baghdadi could have been among such poets. Therefore, this bilingual dictionary was compiled for the works of Fuzuli Baghdadi, and not compiled by Fuzuli Baghdadi himself.

Nisab-i Turki is comprised of 47 parts and 199 lines. The volume of the dictionary is small, only 10 folios. The name Hazrat Amir Khosrow Dikhilavi is written in different handwriting and it showed his name as the compiler of the dictionary. However, Amir Khosrow (1353–1325) lived much earlier. The case with the previous dictionary is repeated and everything that was written earlier applies to this dictionary. Amir Khosrow – an Indian poet, Turkic by origin, wrote in two languages, and also spoke several other languages (Schimmel 963–965). Therefore, to get better acquainted with the works of the poet, it compiled similar dictionaries. We believe *Nisab-i Turki* is a dictionary for Amir Khosrow's works. The peculiarity of this dictionary is that each part of the dictionary is dedicated to a specific topic. For example, parts of the human body, animals, birds, planets, Imperative Mood, etc.

Nisab-i Turki is also a Turkic-Persian dictionary in poetic form. The compiler of the dictionary Mirza 'Ashurbek Muhammad Shahi in the preface mentions he is a local and began compiling the dictionary with great love. Naushahi [2012] pointed out that the compiler was the ruler of mountainous Kashmir. However, he did not show the source where he took this information. The bilingual dictionary is written in the qasida genre. Naushahi listed 8 qasidas, 180 lines in total. But we made sure that the dictionary comprises 7 qasidas, 312 lines, and 12 lines of preface and afterword in prose. In addition, the dictionary contains the names of cities and areas, as well as the names of tribes and peoples. For example, Arab, Argin, Baluch, Qarluq, Qipchaq, Turgalyk, Uyz, Yarkand, Tashkent, Andijan, Miankal, Qarshi, Shakhrisabz [Majmu'a, 1823, f. 105 a].

Nisab-i Turki is the oldest among the six dictionaries. Mulla Dupiaz (died 1030/1621) we know compiler of the dictionary as Sheikh 'Abd al-Mumin. They referred him to as a linguist. We knew also his work *Lughat-i Turki*. We should note that the volume of this dictionary is larger than the other dictionaries. The dictionary comprises 576 lines and is divided into three chapters. The first chapter comprises 11 parts. Each part is dedicated to a specific topic. For example, names of planets, birds, animals, clothes, months, numbers, and stars. The second chapter explains the rules for spelling words in the Present Tense and the Imperative Mood. The third chapter of the treatise is devoted to nouns and Verbs.

Nisab-i Turki, the compiler of this dictionary, is Mulla Muhammad Ya'qub Balkhi. Naushahi [2012] writes that the dictionary comprises 32 qit'a and two fards. However, during the study of the manuscript, 15 qit'a were revealed, and at the end a simple text. This treatise contains 165 lines and 34 lines of text and the author wrote text at the end and it explains the grammar of the Turkic language in Persian. The work has defects; the end of the manuscript is missing. This dictionary does not differ much from other dictionaries, but there is a slight difference. In this dictionary, the author tried to reveal as much as possible the meaning of each word. In other dictionaries, considering the rhyme, after each Turkic word, but the explanation is in Persian. For example, kuz-chashm (eye), ai-makh (month), kuk-asman (sky). The dictionary has several options for conveying the exact meaning of words in Persian. The first option is short, comprising one or two words. The second option: short, but with over two words of explanation. For example, Begim va Bike aghacha, Aghacha zan ra khatab that's how women are called. Elsewhere the word Ataliq has the following meaning: Ataliq mardi bashad ke nadir-o ham savar. Translation: Ataliq is the name of a famous person or person on a horse. In the Kazakh language, we still use the phrase as Attan tuspegen adam, At tizginin bermegen. It can be translated as a person who always was in the service and a person who does not give up the bridle of power. The word Ataliq means a person in power, in the service of a khan or sultan, adviser, educator, and vizier. Therefore, we can conclude that the author tried, where necessary, to give more explanations, to reveal the meaning of some words. In addition, the author mentions the name of Fuzuli. His name

confirms our earlier assumptions. Compilers of bilingual dictionaries took words from a specific work or wrote dictionaries for a specific work.

It should be noted that the headword in the Turkic-Persian dictionaries is not in bold or in other handwriting. They are structured as follows – they contain a poetic introduction or colophones, and are divided into sections based on the subject matter of the words. The structure of dictionary entries in these Chagatai-Persian dictionaries reflects their unique purpose and poetic form. Unlike modern dictionaries, typical entries lack conventions like typographical distinctions or explicit grammatical notation. Headwords appear inline within the continuous masnavi verse, marked only by their position starting each rhyming couplet. They are written in the Perso-Arabic script used for the Chagatai language. No bolding, capitalization or other graphical differentiation sets them apart. This seamless blending into the poetic text promotes memorization.

Explanatory equivalents immediately follow each headword to complete the rhyming couplet. They provide the Persian translation and explanation for the Chagatai term. Explanations can vary in length and specificity. Some give a direct one-word Persian equivalent, while others offer more descriptive phrasing or synonyms. The compilers of these dictionaries basically wrote first the title word in Türkic, then wrote the Persian version. But, since dictionaries are in poetic form, sometimes the title word was first written in Persian, then translated into Turkic. For example, in the dictionary compiled by Mulla Muhammad Yaqub Balkhi, some headwords begin with the Persian variant, like *gushvare-sirgha*, *harboze-qauyn*, *angur-uzum*, *berenj-kurunj*, *ab-su* [Majmu'a, 1823, ff. 110 b]. Although, this dictionary is a Turko-Persian dictionary. In other dictionaries, except for the last dictionary, such cases rarely occur.

Part of speech and other grammatical details are not marked for headwords. The free flowing explanatory text focuses on conveying vocabulary meaning rather than precise grammatical function. Some explanations may inherently indicate a general part of speech, like nouns or verbs. But specific forms are not explicitly denoted. Most dictionaries lacked extensive prefaces on their purpose and use, but colophons detailing manuscript copying specifics were common. Marginal commentary and examples were typically sparse as well.

In order to preserve the rhyme, the compilers used such words as *dan – know*, *amad – came*, *shud – became*, *ast – is*, *bulur – will be*. Although, there are often such explanatory words as, *be Turki – to the Turks* and the *gift of the Turks – in Turkic*, *shud farsi – it became in Farsi “and so on”*. It should be noted that all Turko-Persian dictionaries are written in the genre form of masnavi (or mesnevi), where couplets are written with a separate rhyme.

Thematic focus and type of dictionaries are also similar. The dictionaries mainly use the most common words from the everyday life of any person. In other words, the compilers selected frequently used words from the everyday life of people. The dictionaries compiled by Mulla Muhammad Yaqub Balkhi and Mulla Dupyaz are thematic dictionaries. In these dictionaries, the compilers divided into different thematic parts and each part is devoted to specific topics such as parts of the body, animals, birds, planets, clothes, numerals, the name of a weapon, the name of fruits and vegetables, colors, etc. It should be noted that the vocabulary of dictionaries is diverse and rich in different words from different parts of the Turkic world, from East Turkestan to the Ottoman Empire. In addition, many words from these dictionaries are found in Chagatai literature. Although, as already noted, there are words from everyday life. However, in dictionaries, there is a separate part where only imperative verbs are collected.

Particular attention is drawn to a small part in the dictionary of Mulla Dupyaz, dedicated to the subject of horses. The cultural markers, such as Mulla Dupyaz's focus on equine terms, not only offer a snapshot into societal priorities but also highlight the enduring nature of language when tethered to traditions. The preservation of many equine terms in the Kazakh language, for instance, is a testament to the continued significance of horse breeding in the region. While the Turkic communities of the subcontinent gradually assimilated, leading to the fading of their native tongue, the resilience of the language is evident in its remnants found in modern Turkic languages like Kazakh. This trend underlines the cyclical trajectory of language evolution, where some terms, though dormant for a time, find a way to resurface or adapt.

Discussion

According to F. Rahimi [2017], Chagatai Turkic is the second period of the North-East Turkic language, from the beginning of the 15th century to the beginning of the 20th century continuing language. After Nevayi's death various dictionaries in every corner of the Islamic world for easy reading started to be written. Usually the Ottoman Empire, Iran, Azerbaijan. Many Chagatai Turkish dictionary was arranged to understand the works of Alisher Navoi. F. Rahimi's study is also included Chagatai Turkish manuscript dictionaries in Iranian libraries.

Turkish researcher F. Kurt Yildiz [2019] studied the phenomenon of pejoration in today's Uzbek Turkish vocabulary, which is a direct descendant of the Chagatai language. She found fifteen words, borrowed from Chagatai dictionaries, that were pejorated in modern Uzbek, and determined their etymology. It turned out that nine of these fifteen words are of Persian origin. This situation can be an example of the depth of borrowing from Persian in the Chagatai language.

F. Cimen [2022] draws attention to the etymological connection of the verb *puye urmak* with the verb *puymak* found in the dialect of the Ordu region, the verb *puye urmak*, used in the translation of Chagatai Kelile and Dimne from the work of Molla Muhammad Timur called *Asarul-Imamiye*. Based on current information and sources, it can be understood that the first part of the verb *puye urmak* is synonymous with the infinitive *پویدن* of the Persian verb *puyiden* meaning *پویدن* *pu* "to run, to search", *puyende* *پویندی* "runner", *puye* *پویدن* "to run, to walk quickly, to walk as running". The verb *puye urmak* was phonetically displaced in time and in the dialects of the Ordu region was transformed into *puymak* "to fly, run, move quickly, run, run down the slope, run fast". Its transformation should be carried out by shifting the verb stem, in the transition from Persian to Turkish – by reducing the auxiliary noun-verb *puye urmak* to *puymak*. Thus, a word of Persian origin changed its root, became a Turkic word, and due to the similarity with another Turkic verb *fiymak*, its identification became very difficult.

F. Rahimi [2022] in his research worked on the Chagatai-Persian dictionary called *Miftāgu'l-Luġat*, which was written by Muġammed bin Ziyā'u'd-dīn el-Ġüseynī Ferāġī. He made a comparison with *Senglaĥ* and *Abuŝka*, one of the most important dictionaries in the field, as well as with the dictionary of *Bedāyī'ü'l-Luġat* and *Naŝīrī*.

As a result of centuries of measured neighborhood and interaction between Turks and Iranians received several loanwords in both languages, and these elements are reflected in many sources, especially in medieval Persian dictionaries, G. Orujova [2021] says. In some cases, it is possible and even easy to identify elements, but some words have changed so much that everyone has to look them up to recognize them in the research process. Iranian writers mostly generalize Turkic words. Most of these words are accompanied by a word that indicates that they are of Turkic origin as well as belonging to the Turkic language.

According to K.B. Sultanbek et al. [2021], it is known that many works were written in the Chagatai language in Kazakhstan, but a complete catalog of them has not been made. Since the catalog of works written in Arabic letters has not been created, it is not known that there are many works in the manuscript collection of libraries. One of these is the manuscript text "*Āsār-ı Dāstān-ı Emir Temür Köregen*". To date, no research has been done on this work, and it is not known whether it exists. If these manuscripts are fully studied, the birth, growth of manhood, campaigns, war strategies, etc. of Amir Temir will be revealed. information can be obtained. On the one hand, it has a lot of merit in distinguishing linguistic features between the Chagatai language and the Kazakh language. Transcription of texts written in Arabic letters is still not uniform. That is why Chagatai texts are transcribed in Latin letters. Similar to some other *Temirnama*'s in terms of content and linguistic features, this work also has its own features. If this is the case, it can be assumed that *Temirnama* was mixed with other *Temirnama*'s. According to the stages of Ekman's Chagatai language, it can be said that it belongs to the later classical period in terms of language features. In addition, there are features of Persian, Kypchak, and Oghiz languages.

The John Rylands Library holds 12 manuscripts which are written in Chagatai Turkish, E. Üŝenmez [2018] says. Alisher Navoi and his works, as well as Chagatai dictionaries and grammar

books written in the Indian region, have drawn the attention of researchers to the Chagatai/East Turkic manuscripts in the John Rylands Library.

T. Anikeeva [2021] studied the Chagatai manuscript collection of the Karkalpak Institute of Humanities). A collection of manuscripts, lithographs and old printed books was identified. It consists mainly of newcomers (most of the manuscripts come from the so-called “Chambe Collection”, from the city of Chambe, formerly Shaktimir in the modern-day Republic of Karakalpakstan). A preliminary catalog of manuscripts, lithographs, and old printed books has been compiled and classified by language, date, and subject. These manuscripts include Muslim dogma, the Qur’an (and fragments of the Qur’an), poetic works (poems of Suleiman al-Baghrhani, Saadi in Persian, various dastans, etc.), treatises on the grammar of the Arabic language (“Umals”), dictionaries, etc.

T. Koçoğlu [2018] researched the Indian libraries, only seven works based on teaching Turkic in Salar Jung were identified. The second of these works, which we started to introduce with a series of articles, and aims to teach Chagatai Turkic to those who know Persian, Polishtu’t-Türk was written in the early 15th century by a person named Calâlüddin Han who lived during the Timurid period. Since the first existing work on teaching Turkic as a foreign language, Divanü Lügati’t-Türk, works on teaching Turkic have been written in every century and all over the world. Especially in the lands where the rulers are Turkic and the people from different nationalities, more importance has been given to teaching Turkic.

Current scholars, like F. Rahimi [2017] and T. Anikeeva [2021], have often viewed these dictionaries as literary artifacts or historical documents. However, there is a lacuna in understanding their socio-cultural and linguistic importance for the Turkic community within the Persian-dominant context. This article attempts to bridge this gap, positioning these dictionaries not just as linguistic repositories, but as tools of cultural sustainability. In the context of Persian cultural dominance, these dictionaries may have served as a pin fastening Turkic linguistic and cultural identity. The poetic form chosen by the authors reinforces this hypothesis by making the vocabulary memorable and easily transmitted from generation to generation.

Obviously, the Turkic peoples of the subcontinent, despite such dictionaries and textbooks, lost their native language and assimilated with the local population. However, the words and terms that were once used by the Turks in the 16th–18th centuries, are preserved in the vocabulary of many Turkic languages, including the Kazakh language. In addition, the study of these dictionaries will help to study the Chagatai literature of the 16th–18th centuries. After all, the Chagatai language has preserved many written heritages on the history and culture of the Turkic peoples.

Conclusion

This study fulfills its purpose of introducing and thoroughly examining a collection of rare Chagatai-Persian dictionaries from 16th–18th century Punjab. Through integrated codicological, lexical, and structural analysis, the dictionaries are shown to represent a vital attempt to sustain the Chagatai language against its decline under Persian cultural influence. Examination of their extensive regional Turkic vocabulary demonstrates the diversity of language heritage compilers sought to preserve. Structural analysis reveals specialized lexicography techniques adapted to this linguistic preservation goal, including inconsistent headwords, explanatory rhyming phrases, Imperative and equine terminology sections, and auxiliary verb blending.

This study proves the intellectual mutual influence of the works of Turkic-speaking authors in Persian and the works of Iranian authors in the Turkic language, using the example of Chagatai-Persian dictionaries. Since the 15th century, the intensive development of the Turkic language and literature attracted the attention of many peoples to the Turkic language, from the Ottoman Empire to the subcontinent. The creation and distribution of the Turkic-Persian dictionaries, on the one hand, shows a great interest in the Turkic language.

Detailed examination of the medieval Chagatai-Persian dictionaries reveals a unique lexicographic structure tailored to aid linguistic preservation. Their structure is characterized by a poetic preamble, followed by divisions based on the topical relevance of the words. The core structure of integrated headword-explanation couplets reflects a streamlined approach

prioritizing practical vocabulary knowledge. Headwords seamlessly blend into the poetic text without typographical differentiation or grammatical notation. Careful headword grouping by rhyme scheme maintains consistent end rhymes. Prefaces are rare, but colophons provide key manuscript details.

While the Chagatai language ultimately faded over generations, the dictionaries' linguistic legacy perseveres, with traces discernable in present-day Turkic lexicons. A more extensive comparative study of the collection's content and composition can expand the understanding of medieval Chagatai linguistics and lexicography illuminated by this research. Broader conceptual implications arise regarding the role of bilingual dictionaries in maintaining endangered linguistic heritage.

By comprehensively introducing and examining these rare language artifacts, this study makes them accessible to the academic community for ongoing study and highlighting of Turkic cultural heritage. It also cements their status as exemplars of the bilateral Turkic-Persian literary linkage that originated in the medieval era. Through integrated analysis of their physical, lexical, and structural dimensions, this research comprehensively conveys the vital historical narrative encapsulated in the Chagatai-Persian dictionaries of Punjab.

By themselves, such dictionaries are not used in the modern world, and the structure of modern dictionaries is completely different from such poetic dictionaries. We can say that such dictionaries no longer exist and almost no one uses them. However, the words and terms that entered the Turkic-Persian dictionaries have not lost their historical value and the meaning of vocabulary. We can say with confidence that more than 70% of the vocabulary of this dictionary exists in the modern vocabulary of the Kazakh language. In addition, it should be noted the historical role of the Persian language and Persian authors who contributed to the development and preservation of the Turkic language on the territory of the subcontinent in the 16th–18th centuries.

References

- Akynbekova, A. (2020). Occurrence and application in linguistics the term Chagatai language. *Bulletin of Science and Practice*, 6 (1), 381-386. DOI: <https://doi.org/10.33619/2414-2948/50/48>
- Akyuz, M. (2021). The Historical Development of Uzbek Literature in Afghanistan. *Journal of Research in Turkic Languages*, 3 (1), 41-49. DOI: <https://doi.org/10.34099/jrtl.313>
- Alam, M. (2010). Persian Manuscripts in Bengal. *Journal of Subcontinent Researchers*, 2 (4), 25-32. DOI: <https://doi.org/10.22111/JSR.2010.395>
- Anikeeva, T. (2021). About manuscripts, lithographs and early printed books of the Karakalpak Institute of Humanities. *Oriens*, 4, 195-207. DOI: <http://dx.doi.org/10.31857/S086919080016226-5>
- Babur. (1992). *Babur-nama*. Tashkent: Encyclopedias Edition.
- Bertels, E. (Ed.). (1965). *Navoi and Jami: Chosen Works*. Moscow: East Literature.
- Borovkov, A. (1961). *Bada'i' al-Lughat: Dictionary of Tali Imani of Herat to the Works of Alisher Navoi*. Moscow: East Literature.
- Cimen, F. (2022). An etymological essay on the Chagatai verb puye urmak. *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*, 29, 51-58. DOI: <https://doi.org/10.29000/rumelide.1164006>
- Csató, É. Á., Johanson, L., Róna-Tas, A., Utas, B. (Eds.). (2016). *Turks and Iranians. Interactions in Language and History: The Gunnar Jarring Memorial Program at the Swedish Collegium for Advanced Study*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvc5pftm>
- DeWeese, D. (2019). Persian and Turkic from Kazan to Tobolsk: Literary Frontiers in Muslim Inner Asia. N. Green (Ed.), *The Persianate World: The Frontiers of a Eurasian Lingua Franca* (pp. 131-156). Berkeley: University of California Press. DOI: <https://doi.org/10.1525/luminos.64.e>
- Gedik, S.A. (2019). Chagatai story from Gunnar Jarring collection: Ishan Andhis Shakird story: transcribed text, grammar review, dictionary index. *Turkish Studies – Language and Literature*, 14 (4), 1827-1852. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.39951>

- Hamadani, R. (1995). *Jami' at-Tawarikh / Compendium of Chronicles*. Tehran: Iqbal.
- Hosseini, M. (2005). *Alphabetical Catalogue of Persian Manuscripts of Ganjibakhsh Library*. Islamabad: Center of Persian studies of Iran and Pakistan.
- Ivanov, V. (1985). *Concise Descriptive Catalogue of the Persian Manuscripts in the Collection of the Asiatic Society of Bengal*. Calcutta: The Asiatic Society.
- Kambarbekova, G. (2011). *Catalogue of the Booklet in the Parsi Tiled*. Almaty: Polygraph Publ.
- Kambarbekova, G., Kari, K. (2018). Lughat-i Turki – the Turkic language in India is a comprehensive guide to the study of history. *Altaistic, Turkology, Mongolistic*, 1, 80-93.
- Koçoglu, T. (2018). A Persian-Chagatai-Turkish verse dictionary written for Persians who want to learn Turkish: Lahchatut Turk. *HİKMET – Journal of Academic Literature*, 4 (9), 45-85. DOI: <https://doi.org/10.28981/hikmet.466354>
- Kurt Yildiz, F. (2019). Examples of words' pejoration of from Chagatai Turkish to Uzbek Turkish. *Turkish Studies – Language and Literature*, 14 (3), 1319-1328. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/TurkishStudies.23016>
- Majmu'a. (1823). *Central Library of the Punjab University, Ganjina Azad collection*, № API II 6, vr. 134.
- Montanay, E.A. (2021). History of the development of dictionaries and Turkic dictionaries. *Bulletin of the L.N. Gumilyov Eurasian National University. Political Science. Regional Studies. Oriental Studies. Turkology*, 1 (134), 122-129. DOI: <https://doi.org/10.32523/2616-6887/2021-134-1-122-129>
- Naushahi, A. (2012). *Catalogue of the Persian Manuscripts in the Punjab University Central Library in Lahore (Pakistan)*. Tehran: Miras Maktoob Publ.
- Naushahi, S.H.A. (1986). *Catalogue of the Persian Manuscripts in the Punjab University Central Library in Lahore (Azar Collection)*. Lahore: Center of Persian Studies of Iran and Pakistan Publ.
- Orujova, G. (2021). Defining ways of Turkic elements in medieval Persian dictionaries. Ö. Özçelik, A. Kennedy Kent (Eds.), *Proceedings of the 4th Conference on Central Asian Languages and Linguistics* (p. 207-210). Bloomington: Center for Languages of the Central Asian Region.
- Perry, J. (2001). The historical role of Turkish in relation to Persian of Iran. *Iran and the Caucasus*, 5 (1), 193-200. DOI: <https://doi.org/10.1163/157338401X00224>
- Rahimi, F. (2017). Chagatai Turkish dictionaries found in Iranian libraries. *International Journal of Turkish Literature Culture Education*, 6 (4), 2067-2079. DOI: <http://dx.doi.org/10.7884/teke.3991>
- Rahimi, F. (2022). Ferağî's Chagatai Turkish Dictionary in Terms of Lexicology and Lexicography. *Turkish Studies – Language and Literature*, 17 (2), 623-658. DOI: <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.58022>
- Safa, Z. 1999. *A History of Iranian Literature*. Tehran: Firdaus Publ.
- Sultanbek, K.B. Ugurlu, M., Seifulla, V.S. (2021). Language features of the Temir-nama, written in Chagatai language. *Journal of Oriental Studies*, 97 (2), 105-114. DOI: <https://doi.org/10.26577/JOS.2021.v97.i2.03>
- Uğur, G. (2019). *Historical Dictionaries of Turkish*. Siirt: Siirt University Press.
- Umarov, E.A. (1992). Principles of the eastern classification of the vowels in Chagatai dictionaries. *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 46 (2/3), 339-346.
- Üngör, Y. (2022). An Islamic History written in late Chagatai Turkish. *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*, 28, 93-101. DOI: <https://doi.org/10.29000/rumelide.1132517>
- Üşenmez, E. (2018). Chagatai manuscripts in the John Ryland's University library (at Manchester) in the UK. *The Journal of Social Sciences*, 20 (5), 51-78. DOI: <http://dx.doi.org/10.16990/SOBIDER.4069>

STRUCTURAL ANALYSIS OF UNPUBLISHED CHAGATAI-PERSIAN DICTIONARIES OF THE 16th–18th CENTURIES: LEXICOGRAPHIC AND SOCIOCULTURAL ASPECTS

Galiya Kambarbekova, Al-Farabi Kazakh National University (Kazakhstan)

e-mail: galiyakambarbekova178@gmail.com

Kuanyshbek Kari, International Science Complex Astana (Kazakhstan)

e-mail: kuanyshbek.kari@proton.me

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-12

Key words: *Turkic studies, medieval manuscripts, Turkic tribes, Pakistan, Chagatai-Persian dictionary language history.*

The investigation delves into Chagatai-Persian dictionaries from the 16th to the 18th centuries, preserved in the Central Library of Punjab University. The article *aims* to study the structural features of these dictionaries in the context of their sociocultural significance and influence on the further development of Turkic languages. These invaluable medieval artifacts underwent detailed scrutiny using multiple *methods*, encompassing structural, lexical, codicological, lexicographic and sociocultural analyses.

Within a single manuscript cover, there exist six treatises on the Turkic-Persian lexicon alongside a textbook elucidating Turkic language grammar. These are inscribed in the Perso-Arabic script, a writing system employed for the Chagatai language. The chief lexicographic design integrates headwords and their explanations in couplets, avoiding any typographic or grammatical demarcation. The artful use of rhyme schemes is evident in the systematic arrangement of headwords.

A thorough scrutiny of these medieval Chagatai-Persian dictionaries brings to light their distinct lexicographical framework, crafted meticulously to support linguistic conservation. These works capture a wide spectrum of vocabulary from different Turkic territories, underlining the endeavor to encapsulate a broad cultural legacy. Elements such as rhyming masnavi-inspired explanatory sentences, thematic clusters, and dedicated segments on commands and equine terminology are observed. Notably, the integration of Persian elements, especially in the form of auxiliary verbs, symbolizes a fusion of languages. The dictionaries showcase an emphasis on practical vocabulary acquisition through the harmonious pairing of headwords with poetic contexts, devoid of typographic or grammatical deviations. Despite the headword's seamless integration, there is meticulous attention to maintaining rhyming continuity. The rarity of prefaces is counterbalanced by the richness of colophons, which offer vital details about the manuscript.

Though the Chagatai language receded over time, the indelible mark left by these dictionaries endures, with remnants identifiable in modern Turkic vocabularies. A more exhaustive comparative exploration of these works could further deepen insights into Chagatai linguistics and lexicographic practices during the medieval period. This study also triggers broader reflections on the pivotal role of bilingual lexicons in safeguarding vulnerable linguistic treasures. By methodically presenting and analyzing these linguistic gems, the investigation facilitates their appreciation within scholarly circles, underscoring the Turkic cultural legacy. This also solidifies their recognition as prime examples of the mutual literary interplay between Turkic and Persian traditions, a relationship rooted in the medieval timeframe.

Одержано 19.12.2022.

УДК 821.35

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-13

АЛМАРА НАБІЄВА

*доктор філософії з філології,
завідувач науково-дослідницької лабораторії «Деде Горгуд»
Бакинського державного університету (Азербайджан)*

ПОЕТИКА АЗЕРБАЙДЖАНСЬКИХ ЛЮБОВНИХ ДАСТАНІВ

Метою роботи є дослідження змістовних особливостей і структури жанру любовного дастану як продукту художнього мислення азербайджанського народу, визначення його поетологічної своєрідності, впливу на розвиток азербайджанської літератури і духовних цінностей наступних поколінь. У статті простежуються причини та витоки подібності та відмінності між давньотюркським епосом як продуктом народної поетичної творчості та наступними середньовічними класичними любовними епосами, створеними конкретними поетами-ашугами. Для досягнення мети використовувалися історико-літературний, культурно-історичний, порівняльний і герменевтичний методи дослідження.

Поетологічна своєрідність любовних дастанів обумовлена культурно-історичними та літературними аспектами. З одного боку, любовні дагани містять давню культуру складання епосів, властиву тюркам, а з іншого, – поєднують в собі особливості художнього світогляду, властиві середньовічному суфізму. Таким чином, в азербайджанських любовних дастанах синтезуються особливості тюркського фольклору і суфійської свідомості, що відбивається на рівні структури і змістовної специфіки любовного епосу.

На відміну від творів героїчного епосу, що часто складалися з об'єднаних однією сюжетною лінією окремих пісень і легенд, кожна з яких представляла собою завершений художній твір («Кероглу», «Кітабі-Деде Горгуд» тощо), структура любовного дастану тяжіє до структури жанру казки, де оригінальний сюжет вбудовується в універсальну структуру. Для любовних дастанів характерна в основному п'ятирівнева структура, що включає вступну частину (устаднаме) і основну, де виділяються наступні етапи: чудове народження героя, етап отримання бути, етап подолання перешкод і етап перемоги в змаганнях.

Змістова специфіка любовних дастанів визначається домінуванням любовної тематики, осмисленням проблем моральності, сімейних цінностей, пізнання й наставництва і особливим типом героя – чистого серцем юнака, гідного бути як вищого дару, який сприяє духовному зростанню персонажа і успіху в досягненні мети (завоювання коханої). Важливо зазначити, що на відміну від героїчного епосу, що концентрується на патріотичній проблематиці, суспільних цінностях, головною з яких є відданість Вітчизні і своєму народу, в любовних дастанах осмислена тема індивідуальної любові в контексті загальних національних цінностей азербайджанського народу. І в цьому сенсі любовний дастан як твір народної творчості вже несе в собі риси авторського літературного твору, знаменуючи етап переходу від фольклорної, традиціоналістської до індивідуально-творчої поетики.

Ключові слова: тюркський епос, любовний дастан, структура жанра, сюжет, бута, ашуг, азербайджанський фольклор.

Для цитування: Набієва, А. (2023). Поетика азербайджанських любовних дастанів. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, № 2 (26/1), pp. 178-192, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-13

For citation: Nabieva, A. (2023). Poetics of Azerbaijani Love Dastans. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 178-192, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-13

Вступ

Любовні дагани, завдяки багатству змісту і жанрової типології, яка визначається їх походженням, мають широкі можливості для вираження духовного світу наших предків, старших поколінь, виявлення їх морального ідеалу, характеру взаємин між статями. Етноепічній любовній творчості властива широка за виразністю фактура, що виявляється великою різноманітністю виразних засобів, починаючи від своєрідної структури до сюжетного і подієвого розмаїття. Зразки епічної любовної творчості тюркських поетів і ашугів в різні періоди становлення духовної культури і літературознавчої традиції володіють унікальною здатністю відображати уявлення і світогляд людей різних епох. Народні любовні епоси, слідуючи історико-культурної діакронії, відображають особливості культури і життєві уявлення етносу. Вивчення любовних епосів має велике значення з точки зору визначення ролі етнокультурної системи в духовній культурі народу в цілому, принципів функціонування, заснованих на архаїчному моделюванні. Любовні дагани і сьогодні входять до репертуару багатьох виконавців народних творів – ашугів, лежать в основі різних оперних і драматичних творів, передаються з вуст в уста, в цілому активно формують національний світогляд, зберігаючи народний дух у повсякденній життєдіяльності людей. Поетика любовних міфів важлива для дослідження ще й тому, що допомагає визначити сучасні напрямки розвитку жанрового і змістовного різноманіття художньої літератури та інших видів мистецтва – це театр, живопис, фольклор.

Любовний епос має виняткове значення з точки зору висвітлення соціального ландшафту, специфіки літературно-культурного середовища, визначення змісту висхідного до нього жанру любовного роману, особливостей музичного репертуару, виявлення помітних відмінностей в контексті індивідуально-історичних умов. Формульна система епосу, початкові елементи, перехідні компоненти, багатство, відображене між вступом і *дуваг-калма* – зриванням покривала (фати), визначають цілісність художнього тексту, виходячи з основного потоку оповіді. Загальна картина подій епосу «Гурбані» охоплює географічний ареал, що включає ущелину річки Араз, гору Дірі, міст Худаферін, Гянджу тощо, і образи історичних особистостей – Шаха Ісмаїла, Султана Саліма, Таджлі Бейіма, Абду Бейіма, Деде Едіяра, Зіяд Хана та ін. Всі ці відомості мають виняткове значення в плані з'ясування соціально-політичних, соціокультурних процесів, що відбувалися у XVI ст. Тут пейзаж, етнографічна специфіка, проблеми сімейних відносин, бездітності, гідного громадянського виховання, весільні традиції, в яких непорушна святість любові, випробування і негаразди на шляху до досягнення мети тощо визначають місце героя в структурі епічної оповіді.

Подорож Гурбані з гір Дірі в Гянджу слідом за своєю буютою, його зустріч з дервішами і подолані ним випробування, зустріч з Деде Едіяром, перемога в дебатах завдяки своєму таланту, умінням і знанням релігійних і світських наук, благословення, бесіда з Махмуд-Беем тощо є незамінними з точки зору відображення народного ставлення до мистецтва і художників слова. Гурбані, який успішно долає всі труднощі, нарешті, зустрічає свою буюту (символ щастя). Загальна течія цих подій, вибудована виходячи зі специфіки епосу, важлива з точки зору з'ясування багатства ашугського репертуару, що відображає національну традицію. Благополучне завершення подій, а точніше, зустріч коханих складають фінал епосу.

Ступінь дослідженості проблеми

В Азербайджанській фольклористиці питання структурно-змістовних характеристик епосу досліджені в роботах А.Абіда [Abid, 1930, с. 48–52], А. Мірахмедова [Mirəhmədov, 2020], Б. Абдуллаєва [Abdullayev, 1988], М. Гасимлі [Qasimli, 2019], М. Аллахманлі [Allahmanli, 2011], М. Джафарлі [Cəfərli, 2004], С. Рзасоя [Rzasoy, 2015] та ін. Серед зарубіжних дослідників слід вказати роботи В.В. Бартольда «Книга мого діда Коркута» [Бартольд, 1962, с. 109–120], В.М. Жирмунського «Огузький героїчний епос і «Книга Коркута» [Жирмунский, 1962, с. 132–158], Б.А. Каррієва «Епічні сказання про Корогли у тюркомовних народів» [Каррыев, 1968], Х.Г. Корогли «Взаємозв'язки епосу народів Середньої Азії, Ірану та Азербайджану» [Короглы, 1983] та ін.

Так, М. Аллахманлі, здійснюючи типологічний аналіз на основі зразків любовного епосу, зазначає: «Розглядаючи витоки творчості ашугів, ми торкнулися і епічної проблеми, перш за все, ідей, пов'язаних з давніми тюркськими епосами. В цілому епічне мистецтво –

це основа ашугської творчості. Дослідження дозволяють розділити це ціле на два етапи, спочатку йде давньоєпічний період тюрків, який завершується епосом “Кітабі-Деде Горгуд”. Тут озан (співак) завершує свою історичну місію формування загальної основи епічної творчості. Другий етап – створення ашугського епосу, який включає в себе середньовічні любовні дастани, що дійшли до наших днів. Всі дастани є продуктом духовного світогляду, основою самосвідомості тюркських народів» [Allahamanli, 2011, с. 272].

Автор розглядає епічне мистецтво як невід’ємну частину творчості ашугів і аналізує його історичні корені і художньо-поетичні форми. Продовжуючи свої міркування в цьому напрямку, він підкреслює, що «ці відмінності можна розуміти двояко. На рівні загального процесу художньої творчості всіх тюркських народів, його своєрідності, і на рівні епічної творчості окремого етносу – в кожному випадку виступають проблеми, пов’язані з їх художньою та ідейною своєрідністю» [Allahamanli, 2011, с. 272].

Структура епічної поезії кохання завжди передбачала різні підходи до дослідження. Як зазначає М. Джафарли, «Дослідження азербайджанських любовних дастанів, ставши предметом великих досліджень, пройшло довгий і напружений історичний шлях розвитку. Цей процес супроводжувався серйозною полемікою, дискусіями і суперечками, суперечливими думками та ідеями найвизначніших вчених-фольклористів і письменників, академіків. Так, академік Гамід Араслі, народний письменник Мірза Ібрагімов, дослідники Міралі Сеїдов, Фейзулла Гасимзаде, Аліяр Карабагли, Ахліман Ахундов, Фархад Фархадов, Сафура Ягубова, Паша Ефендієв, Мамедгусейн Тахмасіб та інші автори в ряді своїх робіт вивчали історію, класифікацію і методи створення наших любовних дастанів» [Сəfərli, 2004, с. 6–7].

Дослідник розглядає любовні дастани з точки зору своєрідності композиції, що дозволило йому виявити всі елементи поетичної структури, а також закономірності їх розташування. Говорячи про поезію любовних епосів, сам М. Джафарли підкреслює, що їх традиційна структура «може бути розглянута в рамках діалектичних відносин між єдиним і цілим» [Сəfərli, 2004, с. 51].

Слід зазначити, що практично тільки М. Джафарли повністю присвятив своє дослідження проблематиці любовних дастанів в аспектах синхронії/діахронії їх формування і функціонування. У більшості робіт проблеми любовного епосу зачіпалися в основному побічно, залишаючись на периферії інтересів дослідників. У той же час жанр любовного епосу, «що представляє собою важливу історичну віху в розвитку людської свідомості і людських стосунків» [Рейснер, 2012, с. 66] і містить величезні можливості для розвитку оповідних засад в азербайджанській літературі в більш пізні епохи, потребує більш ґрунтовного вивчення. Цим пояснюється актуальність теми цієї статті.

Метою даної роботи є дослідження змістовних особливостей і структури жанру любовного епосу як продукту художнього мислення азербайджанського народу, визначення його поетологічної своєрідності, впливу на розвиток азербайджанської літератури і духовних цінностей наступних поколінь.

Ми постаралися простежити причини і витоки подібності і відмінності між давньо-тюркськими епосами, як продуктом народної поетичної творчості, і наступними середньовічними класичними любовними епосами, створеними конкретними поетами-ашугами. Ми вважаємо за важливе проаналізувати структурні та сюжетні особливості любовного епосу на прикладі конкретних зразків, щоб виявити специфіку цього складного літературного феномену.

Для досягнення мети використовувалися історико-літературний, культурно-історичний, порівняльний і герменевтичний *методи* дослідження.

Структурні особливості любовних дастанів

Відомо, що, на відміну від інших жанрів народної творчості, дастани мають як прозову, так і віршовану частини. Будь-яка історія чи подія в дастані розповідається в прозі, і, коли це доречно, додається оповіддю у віршованій формі. Завдяки цій особливості дастан іноді відносять до особливого літературного жанру, званому ліро-епічним – праобразу ліро-епічної поеми. Віршована частина дастану зазвичай співається під саз (струнний інструмент). Дастани діляться на два типи за своїм сюжетом: героїчні та любовні.

В любовних дастанах осмислені теми кохання, чесності, вірності і відданості коханих один одному. Найчастіше герої отримують знаки уві сні (бути), після чого герой перетворюється на справжнього ашуга (закоханого) і відправляється за коханою дівчиною. Герой, зустрічаючи різні перешкоди, іноді досягає своєї мети, тобто любові, але іноді йому це не вдається. Герої епосів більше перемагають завдяки музичній та словесній майстерності.

Традиційно любовно-епічний твір починається зі вступної частини (устаднаме). Дослідники зазначають, що «устаднаме – це свого роду поради майстрів. Звернемо увагу, що поради при всьому їх розмаїтті мають один і той же зміст. Іншими словами, всі духовні ідеї тут оформлені у вигляді повчань. Тобто їх функціональна сила приблизно дорівнює функціональній силі прислів'їв» [Abdullayev, 1988, с. 142].

На думку А. Мірахмедова, устаднаме, «проголошуючи виховні та філософські ідеї, умовляючи і повчаючи, показують слухачам, як слід йти істинним життєвим шляхом» [Miraħmedov, 2020, с. 121]. Ельчин і В. Гулієв характеризують устаднаме, як двовірші афористичного змісту, що читаються в якості зачину любовних епосів [Quliyev, Nəbiyev, 2004, с. 56].

Після устаднаме надається основний сюжет епосу, в структурі якого умовно можна виділити чотири частини:

1. Незвичайне, чудове народження героя;
2. Етап отримання бути;
3. Перешкоди і їх подолання;
4. Випробування, змагання і перемога.

У більшості народів світу, в тому числі і в фольклорній традиції тюркських народів, незвичайне, чудове народження героя є поширеним мотивом. Чудесне народження часто зустрічається в азербайджанських казках, які є продуктом ще первісної уяви. Любовним дастанам також властивий мотив незвичайного народження героя. Наприклад, серед героїв азербайджанських епосів Ібрагім, Шах Ісмаїл, царевич Абульфаз, Гейдар-бек, Тахір, а також Зохра, Дервіш, Хизир, просвітлений старець, зароджуються в утробі матері в результаті поділу батьком яблука надвоє і поїдання його з дружиною. Гурбані, Меджнун, Латіф Шах, Керем, Аслі, Масум, Саяд, Сейді та десятки інших епічних героїв моляться, дають обітницю, приносять жертви, голодують, будують дороги, мости тощо, і в нагороду за благородні справи стають батьками, тобто дитина є плодом Божої благодаті.

Друга частина епічного сюжету пов'язана з мотивом «бути». «Баде (чаша з питвом) – символічно-метафоричний напій, що подається уві сні любителям істини і билінних героїв руками святих. Згідно з повір'ям, юнак (хлопчик-сирота, пекар, син купця, селянин тощо) засинає з баченням божественного світу, тобто уві сні з'являється Дервіш в білому вбранні, Хизир або Хазрат Алі, пропонує йому чашу, повну вина. Спочатку юнак відмовляється від частування і заявляє, що це заборонено вірою. Дарувальник баде (чашу) переконує його, що це не є одна із заборонених баде» [Qasimli, 2019, с. 61]. Мотив «бути» з'являється в дастанах в самих різних образах, наприклад:

1. В дастанах «Мехр-Мах» [Axundov, 1966, т. 2, с. 472–500], «Мохаммед-Гюландам» [Axundov, 1966, т. 2, с. 321–359], «Сейфальмульк» [Axundov, 2005, т. 5, с. 145–181] дівчина, яка побачила картину з ликом богатиря, закохується в нього.
2. В дастанах «Шах Ісмаїл» [Axundov, 2005a, т. III, с. 123–159], «Аслі-Керем» [Təhmasib, Axundov, 2005b, т. II, с. 7–107] герой, зустрівши дівчину, перший закохується в неї.
3. Юнак, почувши про дівчину, відправляється на її пошуки.
4. Юнак отримує лист або іншу звісточку від дівчини і вирушає за нею.
5. Нарешті, найпоширеніша версія: уві сні обом героям, юнакові і дівчині, Святою особистістю підноситься бута, тобто особливий знак.

«Бута» – багатозначне слово. Воно символізує бутон, квітку, гілку, мітку, вказівку на щось, мету тощо. Воно зустрічається і в «Кітабі-Деде Горгуд» у значенні «мішень», «мета», «ознака». У розділі «Про розграбування будинку Казан-хана» сказано: *Oğlum Uruz ox atanda buta qalmış¹* (Коли мій син Уруз пустил стрілу, залишилася бута) [Zeynalov, Əlizadənindir, 1988, с. 54].

¹ Коли мій син Уруз пустил стрілу, залишилася бута. Тут і далі переклад з азербайджанської мови – автора статті.

Поняття бути в народних казках також близько до значення мети, символічного образу як священного об'єкта, оберега, променя, який направляє.

Рамазан Кафарли зазначає, що бута розглядається як телепатія, надприродність, незвичайний талант, певна близькість до божества – ашуга-художника, ашуга-епічного героя і вважається «даром» обранцеві божественного світу [Кафарли, 2023]. Можна припустити, що бута є тим даром, що пізніше в європейській літературі романтизму означатиме «передбачення», «передчуття» як якість, що відрізняє справжнього поета і формує образ романтичного героя-художника, і водночас як вища духовна мета на шляху творчої особистості, духовний ідеал. Таким є образ блакитної квітки в романі Новаліса «Генріх фон Офтердінген», де він набуває подвійного значення. З одного боку, символічний образ блакитної квітки відображає ідею прагнення героя до романтичного ідеалу, з іншого, – зливається з образом ідеальної коханої (що за змістом також зближує його з буютою). У цьому сенсі можна говорити про взаємозв'язок Східної і Західної літературних традицій.

В азербайджанських любовних дастанах прийняття бути уві сні докорінно змінює внутрішній світ героя, все його існування, якісно оновлює його. Наприклад, Гурбані, який ще не отримав бути, протягом життя майже нічого не досяг. Він не може навіть день працювати, наприклад, зорати землю, залишену йому батьком. За однією з версій епосу «Аббас-Гюльгез» [Тəhmasib, Axundov, 2005b, т. II, с. 107–165], мати відвозить Аббаса в місто і віддає його до школи. Проте як ні намагався Молла, Аббас не навчився ні читати, ні писати. Лятіф Шах виходить на полювання з великим військом, проте скільки б він не полював, навіть зайця не зміг убити [Тəhmasib, Axundov, 2005a, т. I, с. 231–263]. І Гаріб витрачає своє родове багатство на розважальні вечірки і азартні ігри, і врешті-решт стає жебраком бродягою [Axundov, 2005a, т. III, с. 5–61].

Зрештою в такій складній і безнадійній ситуації Гурбані засинає в печері біля орних земель, де він втратив своїх волів, Аббас, виключений зі школи, засинає в саду, Лятіф Шах, який не може знайти дичину, засинає в чистому полі, а Гаріб, який розтратив все своє майно, заснув на могилі батька. У цей час старець – іноді Хизир, іноді благочестивий дервіш, а в більшості випадків Хазрат Алі – приходять уві сні до цих безнадійних юнаків, змушує їх випити з чаші зі своїх рук, а потім вказує на далеке місто, прекрасний сад в цьому місті, ставок з прохолодною водою в саду, а поверх ставка зображена його майбутня кохана у вигляді знака бути. Наприклад, в епосі «Новруз-Гандаб» сказано:

«Одного разу він побачив уві сні просвітленого дервіша, що стоїть у нього над головою і говорить:

– Синку, чому ти потонув у морі думок і заснув? На, випий з цієї чаші, і ти досягнеш своєї мрії.

Коли Новруз уважно подивився на баде (чашу), він побачив, що і Дервіш, і баде осяяли світлом, освітлюючи все навколо. Приголомшений цим дивом, він сказав:

– Пане дервіш, нам це заборонено. Ми не п'ємо вино.

Дервіш сказав Новрузу у відповідь:

– Це не те, про що ти думаєш. Це – одна з чаш, які привели Юсіфа до Зулейхи [Ethé, 1970, с. 56].

Новруз взяв чашу у дервіша і випив з неї. В ту ж мить його груди розгорілися, як горн у коваля.

Він голосно закричав:

– Пане дервіш, я горю, допоможіть мені!

Дервіш провів двома пальцями перед його очима і сказав:

– Синку, подивися крізь ці пальці, скажи, що ти бачиш?

Новруз сказав:

– Я бачу далекі дороги.

Дервіш сказав:

– Що ще ти бачиш?

Новруз сказав:

– Я бачу велике місто, в місті палац, а в ньому красиву дівчину.

Дервіш сказав:

– Сину мій, місто, яке ти бачив, було Єгиптом. Дівчина в палаці була дочкою Джалал Шаха Гандаб Ханум. Я дав її тобі, а тебе – їй як буту (знак)» [Axundov, 1967, т. 3, с. 374].

Події, описані з того дня, коли герой вирушає за бую, і до останнього дня, коли він перемагає і виконує своє бажання, складають третій рівень, або частину дастану.

Ця частина, яка вважається ядром дастана, складається з опису різних перешкод і подолання їх героєм. Сам цей рівень ділиться на три невеликі частини:

1. Перешкоди, з якими герой зіткнувся на батьківщині;
2. Дорога;
3. Пригоди після прибуття *бути* на батьківщину.

Після зустрічі уві сні герою іноді доводиться прощатися з батьками, родичами і друзями і вирушати в дорогу, спочатку навіть не знаючи, де знаходиться бута. Тут, ще до початку шляху, починаються *перша черга* перешкод. «Хизир закохує молодих людей один в одного і простягає руку допомоги нужденним. Юнак, в якого вона закохана, теж раптово закохується. Отже, Хизир змушує стати молодих людей і коханими, і закоханими» [Seyidov, 1983, с. 129]. Іноді батьки не погоджуються, щоб їх єдиний син відправився в таку подорож. Коли з рад і благань нічого не виходить, буває, що батько відмовляється від свого сина, а мати виганяє його з дому («Йетім Сайяд») [Seyidov, 1983, с. 145]. Деяким героям від безвиході доводиться брати з собою матір і сестру («Ашуг Гаріб») [Axundov, 2005a, т. III, с. 5–61]. У деяких дастанах наречена героя, заручена з ним від народження, намагається його зупинити. Але це нічого не дає. Герой вирушає в дорогу, готовий подолати всі перешкоди.

Як зазначають дослідники [Quliyev, Nəbiyev, 2004, с. 601], перешкоди *другої черги*, що чиняться на шляху героя, можуть проявлятися в дастанах, як правило, у трьох варіантах: а) герой епосу зустрічає на шляху добрих людей. Вони розмовляють з ним, дізнаються про його проблеми, він грає на музичному інструменті, вони спостерігають спритність його пальців під час гри, змушують виступати і слухають його голос і слова, перевіряють його, і, переконавшись, що він розумний, досконалий, умілий юнак, намагаються відвернути його від шляху, яким він слідував, прийняти його, як сина, довірити йому своє багатство і навіть віддати йому свою власну дочку або сестру в дружини. Проте ні ці поради, ні перелічені труднощі, ні обіцяне багатство не можуть відвернути героя з його шляху;

б) герой епосу зустрічає на своєму шляху розбійників, бандитів, злодіїв, шахраїв, мерців, демонів і вступає з ними в боротьбу не на життя, а на смерть. Такі люди, як Новруз, перемагають ворога, тому що вони і могутні творці нового, і відважні герої, і більшість з них, незважаючи на тисячу страждань, чудесним чином рятуються і йдуть за своїм символом-ідеєю, тобто *бую*;

в) в епосах герой іноді зустрічається з дуже красивими, сміливими, розумними, проникливими дівчатами, що володіють незвичайними здібностями: такі дівчата зазвичай мешкають в дорожніх вежах (невеликих фортецях). Навіть ці незвичайні дівчата не можуть зупинити героя, який прямує за бую. У багатьох випадках на наступних етапах вони навіть стають найближчими помічниками і довіреними особами героя.

Коли герой досягає місця, де мешкає бута, починається *третьою чергою* низки перешкод. Оскільки цей третій рівень складніше, ніж перший і другий, подолання його також важко і напружено. Тут герої стикаються з шахом або ханом, іноді з візиром або з жадібними купцями. Аббаса кидають в отруйний колодезь, доля Курбані поставлена на кін в азартній грі. Шаху Ісмаїлу виколують очі, принца Абульфаза розрізають на шматки, Салеха розпинають, Ібрагіма продають у рабство, Тахіра кладуть у скриню і кидають у річку тощо [Quliyev, Nəbiyev, 2004, с. 213–567]. Оповідач мобілізує свого героя проти всіх цих труднощів, небезпек та темних сил, щоб показати, що він – непохитна, рішуча, вольова і вірна людина. Зрештою, герой виходить переможцем з усіх ситуацій. Нарешті, вирішують перевірити, чи дійсно закоханий герой, і так починається останній етап епосу – «змагання –перемога».

Ці змагання, які з великою майстерністю описані в азербайджанських любовних дастанах, постають в різних образах, як і в епосах інших народів світу. Одна з форм цього змагання полягає в тому, що юнак бореться з батьком дівчини, братами, а іноді і з іншими родичами і друзями («Шах Ісмаїл» [Axundov, 2005a, т. III, с. 123–159], «Принц Бахрам» [Axundov, 2005b, т. V, с. 65–103], «Хуршид Махмехрі» [Axundov, 1966, т. 2, с. 472–500] та ін.). Нарешті, наступний етап цих змагань проходить у вигляді обміну героя співом або віршами з самою дівчиною, її близькими, батьком дівчини, братом або придворними ашугами, яких використовуює якась ворожа сила («Ашуг Гаріб» [Axundov, 2005a, т. III, с. 5–61], «Гурбані»

[Təhmasib, Axundov, 2005a, т. I, с. 107–125], «Аббас-гюльгез» [Axundov, 2005b, т. III, с. 107–165] та ін.). Форму цього змагання з самою дівчиною можна знайти в десятках масштабних епосів і епосоподібних оповідань («Валех-Зарніяр» [Axundov, 2005a, т. III, с. 243–275], «Гусейн-Рейхан» [Axundov, 1966, II т., с. 460–510], «Валех-Талех» [Axundov, 2005a, т. III, с. 243–275] та ін.).

У цих змаганнях, що складають найдраматичнішу сцену боротьби за буту, важливе місце посідає і кульмінаційний момент, перевірка, чи дійсно герой закоханий, чи ні. Кращі зразки таких випробувань – в епосах «Ашуг Гаріб», «Гурбані», «Новруз» [Təhmasib, Axundov, 2005a, т. I, 2005, с. 169–197], «Аббас-гюльгез». За винятком кількох билин, таких як «Аслі-Керем» [Təhmasib, Axundov, 2005b, т. II, 2005, с. 7–107], «Фатма ханум» [Təhmasib, Axundov, 2005a, т. I, с. 4–37], «Гурбані», «Яхші-Яман» [Təhmasib, Axundov, 2005a, т. I, 2005, с. 37–107], в основних любовних дастанах герой отримує свою буту, вигравши змагання, або пройшовши випробувальні меджліси, і тим самим завершується основний сюжет твору. У фіналі ашуг завершує дастан любовним мухаммасом (двовіршем), який називається «*дувагкалма*». Як відомо, одягання фати – це обряд, пов'язаний з весіллям. За звичаєм, після весілля фату нареченої «*qarırlar*» відкривають (або знімають, зривають). Цей звичай і сьогодні в деяких регіонах країни ще живий. Оскільки більшість любовних історій закінчуються тим, що кохані досягають своєї мрії і об'єднуються, то кінець вірша називається «*дувагкалма*».

Змістовний аспект середньовічних любовних дастанів

Суфійська символіка відіграє значну роль в середньовічних любовних дастанах, таких, як «Аббас-Гюльгез», «Хесте Гасим», «Новруз-Гандаб», «Сейді-Пері» та в інших подібних шедеврах середньовічного епосу, побудованих на різних, в тому числі сюжетно-композиційних, структурно-семантичних або історико-поетичних підходах. Зображення символів суфізму в поетичній системі цих любовних епосів дуже помітно. Навіть суфійські сходинки прямо згадуються у віршах епосу «Гурбані»:

*İxlas kəmərinə qurşadılar belimə,
Mərfətdən bir yel düşdü əlimə.
Həqiqətdən su bağlandı gölümə,
Düşübdü əlimə doğru rah mənim²*

В іншій версії проголошується так:

*Təriqətdən bir yol düşdü əlimə,
Mərifət kəmərin çəkdim belimə.
Nagahani su bağlandı gölümə,
Ədəb aldım, xub ərkana yetişdim³* [Quliyev, Nəbiyev, 2004, с. 615].

Як видно, Гурбані зав'язав навколо своєї талії «пояс щирості, мудрості», тобто всією своєю істотою пройшов період посвячення ісламської релігії – етап «шаріату», від якого отримав шлях «таріката», потім – маріфата, або «просвітництва», а його «озеро істини» було закрито, тим самим він «придбав благородні нрави», «придбав добрий характер». У фіналі вірша – гошма – він підсумовує свій шлях божественної любові та божественної істини:

² Мені на талію наділи пояс щирості,
Вітер просвітлення ковзнув по руках.
Істина перекрила воду до озера мого,
Знайшов я стежку вірну собі сам.

³ Шлях потрапив мені в руки з тарікат (проходження шляху, шукання),
Я надягнув на талію пояс маріфат (мудрості).
Вода марно була закрита для мого озера,
Я виховання придбав і благородство

*Qurbani der: budu söz müxtəsəri,
Şah əlindən içdim abi-kövsəri.
Övliyalar, ənbiyalar sərvarı,
Pirim olan Şah-mərdana yetişdim*⁴ [Quliyev, Nəbiyev, 2004: 608].

Отже, виходячи як з побічно-метафоричного змісту подій на етапах розвитку любовного сюжету, так і з віршів, які є безпосереднім вираженням внутрішнього світу закоханого ашуга, можна зробити висновок про те, що «Гурбані» є символіко-міфічним дастаном, тісно пов'язаним з контекстом середньовічного суфізму. У зближенні з суфізмом проявляється унікальність жанру любовного дастана. Як зазначає С. Рзаєв, в любовних дастанах фольклорна основа поєднується з моделлю суфійського свідомості. Іншими словами, «азербайджанські любовні дастанти не були лише фольклорною творчістю, а відображали загальноісламську, загальносуфійську ідеологію в парадигмі національної свідомості. За цією ознакою азербайджанські любовні дастанти можна досліджувати як сферу націоналізації ісламської і суфійської ідеології, позаяк суфізм, що став моделлю універсальної свідомості Сходу, “націоналізувався”, пройшовши саме через ці епоси, і досяг рівня, іменованого в науці народним суфізмом» [Рзаєв, 2019, с. 461].

Серед любовних дастанів є також твори, присвячені символічному зображенню космічного світу, особливо небесних тіл в образі фольклорного героя («Тахір-Зохра», «Мехр-Мах», «Принцеса Санубар»), які саме в цьому плані привертають увагу дослідників. Тема деяких з цих дастанів взята з класичної письмової літератури. Твори цього типу отримали широкий розвиток в східній літературі.

«Тахір-Зохра» [Təhmasib, Axundov, 2005a, т. I, 2005, с. 125–168] – найбільш поширений серед астральних епосів. Крім азербайджанського, існують його узбецька, татарська, туркменська, уйгурська, анатолійська сюжетні версії. Причому у згаданих народів цей твір існує в трьох формах – казки, народного епосу і оповідання у вигляді месневі (форма вірша, що складається з двовіршів-бейтів).

Епос «Тахір-Зохра» відноситься до числа багатоваріантних любовних дастанів. Тільки в Азербайджані існує понад двадцять його версій. Проте незважаючи на велику кількість варіантів, через різницю сюжетно-поетичної структури жоден з них не дає такої деталізації, яка могла б створити незалежну версію.

Як відомо, астральний любовний дастан заснований на зображенні природних сил, явищ, що відбуваються в природі, особливо небесних тіл, зірок і сузір'їв, зображених в людській подобі. У таких творах описуються події, що відбуваються у світі зірок, іноді протягом усього року, іноді в окремі сезони, а іноді – протягом доби. В астральних творах, відповідно до міфологічних образів і уявлень, особливо античної і середньовічної астрології, частина зірок оживотворюється в образах дівчат і жінок, а частина – у вигляді юнаків і чоловіків.

Для того щоб переконатися, що «Тахір-Зохра» дійсно є астральним любовним твором, досить звернути увагу на лаконічну картину його сюжету: Зохра – дочка Хатем Султан, правителя Гарамана. Вона і Таір народилися в один час, тобто в один день і навіть одну годину, разом росли і разом вчилися. За різними варіантами, дістати Зохру хоче син візира Кара, або Молла Бадал, або Кечел (Лисий). Піддавшись його хитрості і умовам, Хатем Султан вбиває свого брата, тобто батька Тахіра, а самого його виганяє. Тахір подається в мандри. Він бродить по селах, по містах, і, нарешті, зустрічає Наргіз, Купецьку доньку. Наргіз полюбила Таіра. Проте Таір не зміг забути Зохру і повернувся на батьківщину. Зохра ховає його в скриню і тримає у воді. Мотузка, що тримала скриню, рветься, і він потрапляє у воронку. Зохра рятує його з вихору воронки своїми вірша-

⁴ Гурбані сказав: Ось висновок короткий,
Я випив Абі-ковсар (священний напій) з рук Шаха.
Хранитель святих і покровителів моїх,
Я дістався до Шах-мардана, Мого святого

ми (гошма). Скриня потрапляє в Китай. Китайська принцеса Бану вбиває Хатем Султана і об'єднує Тахіра і Зохру.

Очевидно, одним з головних героїв дастану є Хатем Султан. Він – правитель Карамана. Світу науки відомо стародавнє тюркське плем'я під назвою «Караман», ханство, що існувало у 1301–1472 рр. Караман, яким править Хатем Султан, не має відношення ні до одного з них. Караман в епосі – символічне ім'я. Воно означає просто «чорний “я”», тобто «темне небо», «морок». Слово «Хатем», яке є його власним ім'ям, також означає власника, суддю, пана, окрім низки відомих значень. Хатем, правитель Карамана, означає «темну ніч» в астральному сенсі. Він убив власного брата – «день» – і взяв владу в свої руки.

Любовний дастан «Аббас-Гюльгез» також посідає чільне місце в середньовічній азербайджанській художній творчості. Існує безліч його версій, в тому числі пов'язаних з ім'ям Аббаса Туфарганли, ашуга-азмана XVII ст. Важко сказати, чи був епос створений самим Аббасом Туфарганли або ашугами після нього. У будь-якому випадку існування близької до цієї версії епосу – ознака творчого підходу до вихідної її версії на різних історичних етапах і в різних ашугських поетичних колах.

«Аббас-Гюльгез» – один з найдосконаліших зразків мистецтва – за своєю сюжетною і поетичною насиченістю є піснею любові. Майстри-ашуги зазначали, що для повного викладу дастану потрібно три дні. «Аббас-Гюльгез» відповідає нормам класичного епосу на найвищому рівні, що забезпечило йому провідне місце в репертуарі ашугів. Історичний і сучасний огляд репертуару ашугів показує, що за кількістю звернень до себе цей дастан не може зрівнятися ні з яким іншим.

Позаяк в сюжеті «Аббас-Гюльгеза» використовуються практично всі форми ашугських поетичних образів, майстри-ашуги при підготовці своїх учнів до іспиту з мистецтва особливу увагу приділяли майстерності виконання саме цих поетичних текстів у супроводі відповідної гри на сазі (струнний музичний інструмент). З цієї точки зору дастан «Аббас-Гюльгез» використовувався мало не як підручник в освоєнні ашугського виконавського мистецтва.

Епос починається зі стадії отримання буті – звання істинного ашуга і набуття статусу ашугства, що характерно для середньовічних любовних дастанів. Аббас уві сні отримав буту від Гюльгез Пері, сестри Тебріз-хана Батманкілінджа Мухаммеда, родом з Туфарганського повіту. Аббас бере саз і йде за коханою. У Тебрізі Аббас проходить безліч випробувань, в тому числі змагань в ашугском мистецтві, і Батманкіліндж погоджується віддати свою сестру Гюльгез Пері Аббасу. У цей момент з'являються чорні сили, які хочуть перешкодити союзу. Гюльгез Пері насильно відвозять до Ісфahan-палацу шаха Аббаса. Аббас Туфарганли йде за своєю коханою. По дорозі він зустрічає безліч перешкод, його навіть кидають в отруйний колодязь, щоб убити. Його рятує дивовижна допомога Хазрат Алі, послідовника істини. Він відправляється в Ісфahan, де проходить випробування в палаці шаха Аббаса і домагається своєї коханої. Епос завершується щасливим фіналом – зриванням покривала, або фати, тобто «*дувагкалма*».

В епосі «Аббас-Гюльгез» чітко проглядаються два важливих напрямки середньовічного епосу. Спочатку справжній коханий (ашуг), кому піднесли буту, стикається з серйозними перешкодами протягом усього сюжету, але стійко переносить всі труднощі, успішно долає випробування і, нарешті, домагається бажаного. У цей час він доводить, що він як ашуг невразливий і непереможний. Це тому, що він випив любовного напою. Баде (любовна чаша) надала йому статусу непереможності і невразливості. По-друге, позаяк коханий піднімається до рівня істинної любові з того моменту, як тіло п'яніє від любовного напою і віддається вченню та ідеям суфізму, він знаходиться в стані оволодіння філософською традиційною системою, з якою пов'язане поняття істинної любові. Оскільки філософсько-міфічна система, що відображає суфійський світогляд, дана йому у вигляді напою і буті як талісману, то ашуг, який не має вищої духовної освіти, складає вірші-експромти про таємничі і сокровенні матерії, суфістської символіки, про найглибші і найтонші матерії світу в рамках суфійсько-дервішської системи.

Тому ніхто не може його зупинити, навіть навпаки, його противники нездатні відкрити загадки, про які він розповідає. Дастан в цілому служить ідеї поширення суфізму і незви-

чайного, чудесного існування істинно закоханого, тобто ашуга. Сама ідея чудесного, надзвичайного існування правдолюбця, зокрема Аббаса Туфарганли, є частиною поширення і становлення суфійсько-дервішської системи. В епосі сила цієї духовної і традиційної течії знайшла своє повне фольклорне вираження в художній манері правителя країни шаха Аббаса, який не зміг протистояти бажанням такого істинного коханого. В цілому «Аббас-Гюльгез» за своєю жанровою специфікою знаходиться між символіко-метафоричним і любовним дастаном.

Відзначимо, що дастани, що не належать до символіко-метафоричної системи і присвячені опису істинного кохання, досить широко поширені. Це «Абдулла-Джахан» [Təhmasib, Axundov, 2005b, т. II, с. 209–237], «Мохаммед-Гюлендам» [Təhmasib, Axundov, 2005b, т. II, с. 321–359], «Лятіф Шах» [Təhmasib, Axundov, 2005a, т. I, с. 231–263], «Валех-Зарнігар» [Axundov, 2005a, т. III, с. 123–159], «Аслі-Керем» [Təhmasib, Axundov, 2005b, т. II, с. 7–107], «Мохаммед-Сельміназ» [Axundov, 2005a, т. III, с. 243–275] та ін., що належать до жанру любовного дастану.

Серед них виділяється «Аслі-Керем». Цей дастан привернув увагу багатьох дослідників. На їхню думку, цей пам'ятник відображає історичні таємниці албанських тюрків [Quliyev, Nəbiyev, 2004]. Чорний священник тут насправді не вірменин, а християнин-албанець. Тюркська культура розвивалася в цих областях саме в той період, коли формувалася епос. А вірмен переселили сюди пізніше. І «Аслі-Керем» тут – один з тих рідкісних епосів, який підтверджує змістом віршів, мелодіями саза музичну тему під назвою «Керем». Всі вони посідають особливе місце в репертуарі ашугів. «Пронизливий Керем», «Прикраса Керема», «Керем кочує», «Керем у вигнанні», «Керем з Губи», «Ахмаді Керем» та інші мелодії зі словом «Керем» у своїй назві з цієї серії входять в число найвідоміших мелодій, виконуваних на сазі.

Короткий сюжет цього любовного дастану, дуже поширеного не тільки в Азербайджані, але і на всьому Кавказі і в ряді інших країн, такий: гянджинський хан мусульманин Зіяд-хан і вірменський священник-християнин Гара Мелік бездітні. За пропозицією Зіяд-хана вони присягають, що якщо у них будуть діти, вони обручать їх. Вони в ім'я обіцяного годують голодних і одягають незаможних. Через деякий час у хана народжується син, а у священника – донька. Минають роки, діти ростуть. Одного разу під час полювання юнак бачить дівчину в саду. Вони знайомляться і закохуються в один в одного. Юнака звуть Махмуд, а дівчину – Марьям. З причин, недостатньо пояснених у жодній версії, вони обидва змінюють свої імена після цієї зустрічі. Юнака нарекають Керем, а дівчину – Аслі.

Зіяд-хан дізнається про це і нагадує Гара Меліку йому про завіт, священник просить тримісячне відтермінування на весілля і тікає з дочкою. Проходять місяці і роки. Нарешті, ситуація в одному з міст складається так, що священник змушений був віддати свою доньку Керему. Проте йому не по серцю видавати дочку заміж за мусульманина. Тому він шиє для дочки спеціальну весільну сукню. Гудзики на цій сукні чарівні. Одяг душить Аслі, і як не намагається Керем, він не може розстебнути гудзики. Зрештою, він від відчаю почав благати про допомогу грою на сазі і співом. Гудзики відкриваються один за одним, але при досягненні останньої всі вони знову закриваються. Керем намагається зробити це кілька разів, щоразу повторюється одна і та ж ситуація.

В цей час з грудей Керема виривається глибокий стогін. Шматочок полум'я виривається з його рота, і Керем починає горіти. На очах у Аслі Керем згорає дотла. Натовп збирається на крик Аслі. Аслі згребла в долоні попіл Керема і кинула його собі на голову. Волосся Аслі загоряється від тліючого вуглинка, що залишився в попелі, і вона також гине. Їх ховають у могилах поруч. Священника обезголовили і поховали в кутку кладовища. Кожної весни на могилі Керема і Аслі виростає троянда, а на могилі Гара-Меліка виростає кущ терну. Троянди ростуть, піднімаються, кожна розкриває квітку. Коли квіти наближаються і хочуть з'єднатися, кущ терну, що росте з могили священника, сердито підкидає гілку. Гілка простягається і входить між двома трояндами, не даючи їм зустрітися.

У творі релігійно-національний забобон настільки сильний, що ні Керем, ні Аслі, ні ті, хто їм допомагає, не можуть протистояти йому і розірвати цей ланцюг ворожнечі і ненависті. Саме одяг, зшитий священнослужителем, точніше, чарівні гудзики, задушили Аслі, спалили Керема і знищили коханих. В цілому ця сцена твору дуже ефектна. Керем загоряється і говорить наступні слова:

Çəkdicəyim dərdlə ələm,
Belə çalınıbdır qələm.
Məndən ibrət alsın ələm,
*Yanıram, Əslim, yanıram!*⁵ [Quliyev, Nəbiyev, 2004, c. 615].

Звичайно, вірш «Нехай світ візьме з мене приклад», вимовлений тут Керемом, більше відображає позицію сказителя, ніж персонажа. У фольклорі позиція оповідача, його дух в більшості випадків рівнозначні позиції і духу народу. Тобто возз'єднання Керема з Аслі насправді не йде від серця оповідача та людей, яких він представляє.

Народний протест і невдоволення шлюбом сина, тобто тюрка-мусульманина і дівчини-християнки привели саме до такого фіналу у виконавців. На початку дастану вже народне мислення пророкує провал цього союзу – Керем не отримує уві сні чашу і буту. Таким чином, він втрачає свій статус справжнього ашуга, що є ознакою того, що Керем не досягне успіху. Проте любов Аслі і Керема, оспівана в дастані, століттями визнавалася поетичною думкою як символ справжнього кохання, і цей символ широко використовувався в літературних творах любовної тематики.

В азербайджанських любовних дастанах є багато зразків героїв, діяння яких перегукуються з історичними істинами. У тексти деяких дастанів включений образ автора (в образі няні). Взагалі няньки зображені надзвичайно самовідданими. Софі в «Аслі-Керем» – один із таких персонажів. Софі – вірний друг, відданий Керему. Вона – багатостраждальний супутник Керема, свідок всіх його страждань і негараздів, шукань і поневірянь.

В епосі також є ряд прийомів і засобів з давньої епічної традиції. Це образи природи, які використовуються для розкриття внутрішнього світу Керема, його болю, смутку, туги і горя, а також його ставлення до різних подій. Іноді до них вдається сам Керем, а іноді вони одухотворяються, розмовляють і відповідають на питання Керема. Задані питання і отримані відповіді розрізняються за своїм рівнем і значущістю. Наприклад, Керем говорить тільки про свою Аслі і бідах, які він зазнав на шляху до жовтої скелі, лісі і річці. Вони ж і повідомляють про те, де проходила Аслі, і вказують Керему дорогу. Вірші починаються з такого двовірша:

Səndən xəbər alım, ay Sarı qaya,
Mənim Əslim buralardan keçdimi?!⁶ [Quliyev, Nəbiyev, 2004, c. 616].

*Sənə xəbər verim, aşıqlar xası,
Sənin Əslin bura gəldi də getdi.
Yanıdaydı atasıyla anası,
Ləpirin üzümə saldı da getdi⁷* [Quliyev, Nəbiyev, 2004, c. 618].

Є три образи, на які Керем часто посилається і скаржиться протягом усього сюжету. Одна з них – журавлі, що летять на батьківщину і назад, інша – Баді-саба (вітер), і, нарешті, третя – своя рідна душа.

Журавель – образ у фольклорі та письмовій літературі, до якого звертаються ті, хто сумують за батьківщиною, за вітчизною, істота, з якою посилають на батьківщину і отримують

⁵ Я горе виніс, боляче мені,
Доля мені визначена була така.
Нехай світ повчиться тепер на мені,
Горю, Аслі моя, згораю!

⁶ Запитаю тебе, о Жовта скеля,
Чи не проходила тут моя Аслі?

⁷ Оповіщу тебе, голово ашугів,
Якщо була тут, але вже пішла.
Хоч були поруч донька з батьком,
Сліди на мені залишивши, всі пішли

ють звідти звісточку, і яка є об'єктом томління і очікування, пов'язаного з коханням. Звертає на себе увагу і звернення Керема до журавля, в якому явно проглядається туга за коханою:

*Göyda süzan bölük-bölük durnalar,
Nədir sizin əhvalınız, halınız?
Bir ərzi-hal yazım, yara yetirin,
Dost yanına düşər isə yolunuz⁸ [Quliyev, Nəbiyev, 2004, с. 618].*

Той же дух панує і в віршах Керема, звернених до Баді-себа (вітру) і власного серця.

В епосі також заслуговують на увагу опису повір'їв, релігійних забобонів, наявність архаїзмів і приказок, що відносяться до стародавніх уявлень минулих поколінь. Протягом усього сюжету Керем розпитує про свою кохану у різних людей, неживих мостів, лісів і скель, а також у вовка. Це неминуче нагадує нам про сірого вовка, який виконував у давньотюркській міфологічній думці функцію спасителя і хранителя, так, у другому вірші «Кітабі-Деде Горгуд» Газан-хан запитав вовка про полонену сім'ю, сказавши: «Благословенний лик вовка» [Zeynalov, Əlizadəninindir, 1988, с. 78].

«Аслі-Керем» – один з одноваріантних дастанів. Є приклади фольклору, близькі йому, як за темою і мотивами, так і за сюжетом. А в Середній Азії, особливо у казахів, башкирів, каракалпаків і ін. між епосом «Козі Пабаш і Баян Сулу» і дастаном «Аслі-Керем», вельми поширеним у інших тюркських народів, є схожість, вони перегукуються між собою. Це питання вимагає особливої уваги і може послужити основою для окремого дослідження.

Азербайджанські любовні дастани привертають увагу читачів можливістю охоплення змісту духовної пам'яті етносу, сприйняття святості інституту сім'ї, того, що було доне сено від архаїчного рівня до наших днів в контексті художнього оповідання. Уявлення на рівні локального середовища про ідеї, що виходять з самих глибинних пластів етнічної культури, про специфіку родових відносин з точки зору моралі, духовності, про значення етапів весільної церемонії (наприклад, оглядини, сватання, заручини, весілля тощо), що тлумачиться як єдине ціле і включає в себе події всіх часових зрізів. Так, дастан «Гурбані» є унікальним відображенням етно-культурного контексту та історичних подій XVI ст., «Аббас і Гюльгез» – XVII ст., «Валех і Зерніяр», «Ашуг Гаріб», «Тахір і Зохра», «Новруз і Гандаб» і ін. – XVIII ст.

Народження героя з обітницею, дорослішання під наглядом нянь, отримання бути, початок іншого періоду в його житті після бути, перемога у важких випробуваннях, повчання батька й матері, щоб перешкодити прагненню молодої людини відправитися у важкий шлях тощо – все це актуалізує філософію життя етносу. Наприклад, дастан «Валех і Зерніяр», в якому відображено історію життя Абдалгюлаблї Валеха, висуває на перший план проблеми визначення ашугства, його художніх критеріїв – з одного боку, а з іншого, – прояснює можливості формування сімейних уз у Зерніяр ханум. Слідуючи заклику Зерніяр з Дербента «якщо ти закоханий, виходь на змагання», Ашуг Валех починає змагатися з Масумом Ефенді, успішно долає випробування і отримує його благословення. У Дербенті своїм талантом і художніми знаннями він перемагає перед великою аудиторією на музичній арені і створює родину з Зерніяр ханум.

Любовні дастани, які є продуктом творіння майстрів-художників, є зразком творчого багатства не тільки Азербайджану, але і всього Великого узбецького, туркменського, казахського, кримсько-татарського та ін. ареалів. Це створює можливості для досягнення уявлень про етнос, культурні зв'язки, багатство обрядового фольклору, аналізу на рівні інтертекстуальності та метатекстуальності. Дастани «Лятіфшах», «Принцеса Абульфаз», «Сейді і Пері», «Абдулла і Джахан», «Мохаммед і Гюлендам», «Масум і Ділафруз» та ін. Посідають значне місце в репертуарі майстрів-виконавців, стають основою для створення нових епосів.

⁸ У небі плывуть журавлі косяками,
Як ви там, чим живете зараз?
Я пишу звернення до коханої,
Раптом повз славної пройде шлях ваш

Висновки

Отже, поетологічна своєрідність любовних дастанів обумовлена культурно-історичними та літературними аспектами. З одного боку, любовні дастани містять давню культуру складання епосів, властиву тюркам, а з іншого, – поєднують в собі особливості художнього світогляду, властиві середньовічному суфізму. Таким чином, в Азербайджанських любовних дастанах синтезуються особливості тюркського фольклору і суфійської свідомості, що відбивається на рівні структури і змістовної специфіки любовних дастанів.

На відміну від творів героїчного епосу, що часто склалися з об'єднаних однією сюжетною лінією окремих пісень і легенд, кожна з яких представляла собою завершений художній твір («Кероглу», «Кітабі-Деде Горгуд» тощо), структура любовного дастана тяжіє до структури жанру казки, де оригінальний сюжет вбудовується в універсальну структуру. Для любовних дастанів характерна в основному п'ятирівнева структура, що включає вступну частину (устаднаме) і основну, де виділяються наступні етапи: чудове народження героя, етап отримання бути, етап подолання перешкод і етап перемоги в змаганнях.

Змістова специфіка любовних дастанів визначається домінуванням любовної тематики, осмисленням проблем моральності, сімейних цінностей, пізнання і особливим типом героя – чистого серцем юнака, гідного бути як вищого дару, який сприяє духовному зростанню персонажа і успіху в досягненні мети (завоювання коханої). Важливо зазначити, що на відміну від героїчного епосу, що концентрується на патріотичній проблематиці, суспільних цінностях, головною з яких є відданість Вітчизні і своєму народу (любовна сюжетна лінія в героїчному епосі або відсутня зовсім, або є допоміжною), в любовних дастанах осмислена тема індивідуальної любові в контексті загальних національних цінностей азербайджанського народу. І в цьому сенсі любовний дастан як твір народної творчості вже несе в собі риси авторського літературного твору, знаменуючи етап переходу від фольклорної, традиціоналістської до індивідуально-творчої поетики.

Список використаної літератури

- Бартольд, В.В. (1962). Турецкий эпос и Кавказ. В.М. Жирмунский, А.Н. Кононов (Ред.), *Книга моего деда Коркута. Огузский героический эпос* (с. 109-120). Москва, Ленинград: Изд-во АН СССР.
- Жирмунский, В.М. (1962). Огузский героический эпос и «Книга Коркута». В.М. Жирмунский, А.Н. Кононов (Ред.), *Книга моего деда Коркута. Огузский героический эпос* (с. 131-258). Москва, Ленинград: Изд-во АН СССР.
- Кафарлы, Р. (2023). Бута. *Азербайджанская литература*. Retrieved from <https://azliterature.at.ua/index/0-26>
- Каррыев, Б.А. (1968). *Эпические сказания о Кёр-оглы у тюркоязычных народов*. Москва: Наука.
- Короглы, Х.Г. (1983). *Взаимосвязи эпоса народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана*. Москва: Наука.
- Рейснер, М.Л. (2012). «Дидактика любви»: «Десять писем» в поэме Гургани «Вис и Рамин» (XI в.). *Вестник Московского университета. Востоковедение*, 2, 55-67.
- Рзаев, С.Г. (2019). Азербайджанский эпос: проблемы изучения и современного бытования. А.В. Лобанова (Ред.), *Российская фольклористика в XXI веке. Перспективы развития* (с. 458-464). Москва: ГРДНТ им. В.Д. Поленова.
- Abdullayev, V. (1988). *Haqqın səsi*. Bakı: Azərnaşr.
- Abid, Ə. (1930). Əşirət dövründəki Azərbaycan ədəbiyyatına aid vəsiqələr. *Azərbaycanı öyrənmə yolu*, 3, 8, 48-52.
- Allahamanlı, M. (2011). *Aşıq yaradıcılığının inkişaf mərhələləri*. Bakı: Elm və təhsil.
- Axundov, Ə. (Ed.). (1966). *Azərbaycan dastanları* (т. 2). Bakı: Elm.
- Axundov, Ə. (Ed.). (1967). *Azərbaycan dastanları* (т. 5). Bakı: Elm.
- Axundov, Ə. (Ed.). (2005a). *Azərbaycan dastanları* (т. 3). Bakı: Lider.
- Axundov, Ə. (Ed.). (2005b). *Azərbaycan dastanları* (т. 5). Bakı: Lider.
- Cəfərli, M. (2004). *Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası*. Bakı: Elm.
- Ethé, H. (Ed.). (1970). *Yusuf and Zalikha: The Biblical Legend of Joseph and Potiphar's Wife in the Persian Version Ascribed to Abul-Mansur Qasim, Called Firdausi, circa 932-1021 A.D., Persian Text*. Amsterdam: Philo Press.

- Mirəhmədov, Ə. (2020). *Seçilmiş əsərləri*. Bakı: Elm və təhsil.
- Nəbiyev, V., Quliyev, V. (Eds.). (2004). *Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi* (t. 6). Bakı: Elm.
- Qasımlı, M. (2019). *İzahlı aşığı ədəbiyyatı sözlüyü*. Bakı: Aşıqlar Birliyi.
- Rzasoy, S. (2015). *Azərbaycan dastanlarında şaman-qəhrəman arxetipi ("Əsli-Kərəm" və "Dədə Qorqud")*. Bakı: Elm və təhsil.
- Seyidov, M. (1983). *Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları*. Bakı: Yazıçı.
- Təhmasib, M., Axundov, Ə. (Eds.). (2005a). *Azərbaycan dastanları* (t. 1). (2005). Bakı: Lider.
- Təhmasib, M., Axundov, Ə. (Eds.). (2005b). *Azərbaycan dastanları* (t. 2). Bakı: Lider.
- Zeynalov, F., Əlizadəindir, S. (Eds.). (1988). *"Kitabi-Dədə Qorqud" dastanı*. Bakı: Yazıçı.

POETICS OF AZERBAIJANI LOVE DASTANS

Almara V. Nabieva, Baku State University (Azerbaijan)

e-mail: nebiyeva_almara@mail.ru

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-13

Keywords: *Turkish epic, love dastan, genre structure, the plot, buta, ashug, Azerbaijani folklore.*

The article aims to study the peculiarities of the content and structure of the love dastan genre as a product of the artistic thinking of the Azerbaijani people, to determine its poetic originality as well as the impact on the development of Azerbaijani literature and spiritual values of the next generations. The article traces the causes and origins of the similarities and differences between the ancient Turkic epic as a product of folk poetry and the subsequent medieval classical love epics created by Ashuga poets. In order to achieve the goal, historical-literary, cultural-historical, comparative, and hermeneutic research methods were used.

Poetological originality of love dastans is conditioned by cultural-historical and literary aspects. On the one hand, love dastans contain the ancient culture of composing epics, which is characteristic of the Turks, and on the other hand, they combine features of the artistic outlook specific to medieval Sufism. Thus, the features of Turkic folklore and Sufi consciousness are synthesized in the Azerbaijani love dastans, which is reflected in the level of structure and content specificity of the love epic.

In contrast to the works of the heroic epic, which often consisted of separate songs and legends united by a single plot line in a complete work ("Keroglu", "Kitabi-Dede Gorgud", etc.), the structure of love dastan tends to the structure of fairy tale genre, where the original plot is built into a universal structure. Love dastans are mainly characterized by a five-level structure, which includes the introductory part (ustadname) and the main one, where the following stages are distinguished: the wonderful birth of the hero, the stage of obtaining "buta", the stage of overcoming obstacles, and the stage of winning in competitions.

The specificity of the content of love dastans is determined by the dominance of the love theme, the understanding of the problems of morality, family values, cognition and mentoring, and a special type of hero – a young man with a pure heart, worthy of receiving a higher gift, which contributes to the spiritual growth of the character and success in achieving the goal (conquest of the beloved). It should be noted that unlike the heroic epic, which focuses on patriotic issues, social values, the main of which is devotion to the Motherland and its people, in love dastans the theme of individual love is understood in the context of the general national values of the Azerbaijani people. In this regard, love dastan as a work of folklore already has the features of an author's literary work, marking the stage of transition from traditionalist to individual creative poetics.

References

- Abdullayev, V. (1988). *Haqqın səsi* [The Voice of the Truth]. Bakı, Azərnaşr Publ., 137 s. (in Azerbaijani).
- Abid, E. (1930). *Əsirət dövründəki Azərbaycan ədəbiyyatına aid vəsiqələr* [Documents Related to Azerbaijani Literature in the Tribal Period]. *Azərbaycanı öyrənmə yolu* [The Way of Azerbaijani Study], vol. 3, issue 8, pp. 48-52. (in Azerbaijani)
- Akhundov, E. (ed.). (1966). *Azərbaycan dastanları* [Azerbaijani Epics]. Bakı, Elm Publ., vol. 2, 509 p.
- Akhundov, E. (ed.). (1967). *Azərbaycan dastanları* [Azerbaijani Epics]. Bakı, Elm Publ., vol. 5, 340 p. (in Azerbaijani)
- Akhundov, E. (ed.). (2005a). *Azərbaycan dastanları* [Azerbaijani Epics]. Bakı, Lider Publ., vol. 3, 328 p. (in Azerbaijani)
- Akhundov, E. (ed.). (2005b). *Azərbaycan dastanları* [Azerbaijani Epics]. (2005). Bakı, Lider Publ., vol. 5, 344 p. (in Azerbaijani)

- Allahamanly, M. (2011). *Aşıq yaradıcılığının inkişaf mərhələləri* [Stages of Development of Love Creativity]. Baku, Elm və təhsil Publ., 292 p. (in Azerbaijani)
- Bartold, V.V. (1962). *Turetsky epos i Kavkaz* [Turkish Epic and Caucasus]. In V. Zhirmunsky, A. Kononov (eds.). *Kniga moego deda Korkuta. Oguzsky geroichesky epos* [Book of My Grandfather Korkut. Oguz Heroic Epic]. Moscow, Leningrad, USSR Academy of Science Publ., pp. 109-120.
- Dzhafarly, M. (2004). *Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası* [Poetics of Azerbaijani Love Epics]. Baku, Elm Publ., 265 p. (in Azerbaijani)
- Ethé, H. (ed.). (1970). Yusuf and Zalikha: The Biblical Legend of Joseph and Potiphar's Wife in the Persian Version Ascribed to Abul-Mansur Qasim, Called Firdausi, circa 932-1021 A.D., Persian Text. Amsterdam, Philo Press, 376 p.
- Kafarly, R. (2023). *Buta. Azerbaidzhanskaya Literatura* [Booth. Azerbaijani Literature]. Available at: <https://azliterature.at.ua/index/0-26> (Accessed 05 November 2023).
- Karryev, V.A. (1968). *Epicheskie skazaniya o Kjor-ogly u tjurkojazychnyh narodov* [Epic Legends about Kyor-ogly in Turkic-Speaking Nations]. Moscow, Science Publ., 259 p.
- Kasymly, M. (2019). *İzahlı aşiq ədəbiyyatı sözlüyü* [Explanatory Dictionary of Love Literature]. Baku, Aşıqlar Birliyi Publ., 224 p. (in Azerbaijani)
- Korogly, H.G. (1983). *Vzaimosvjazi jeposa narodov Srednej Azii, Irana i Azerbajdzhana* [Interrelationships between the Epics of the Peoples of Middle Asia, Iran and Azerbaijan]. Moscow, Science Publ., 336 p.
- Mirakhmedov, E. (2020). *Seçilmiş əsərləri* [Selected Works]. Baku, Elm və təhsil Publ., 289 p. (in Azerbaijani)
- Nabiev, V., Kuliev, V. (eds.). (2006). *Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi* [History of Azerbaijani Literature]. Baku, Elm Publ., vol. 6, 760 s. (in Azerbaijani)
- Reysner, M.L. (2012). "Didaktika ljubvi": "Desyat pisem" v pojeme Gurgani "Vis i Ramin" (XI v.) ["Didactics of Love": "Ten Letters" in Gurgani's Poem "Vis and Ramin" (11 Century)]. *Moscow University Bulletin. Oriental Studies*, vol. 2, pp. 55-67.
- Rzasoy, S. (2015). *Azərbaycan dastanlarında şaman-qəhrəman arxetipi ("Əsli-Kəram" və "Dədə Qorqud")* [Shaman-hero Archetype in Azerbaijani Epics ("Əsli-Kəram" and "Dədə Gorgud")]. Baku, Elm və təhsil Publ., 436 p. (in Azerbaijani)
- Rzayev, S.G. (2019). *Azerbaidzhansky epos: problemy izucheniya i sovremennogo bytovaniya* [The Azerbaijani Epic: Problems of Study and Modern Existence]. In A.V. Lobanova (ed.). *Rossiyskayja folkloristika v XXI veke. Perspektivy razvitiya* [Russian Folklore in the 21st Century. Development Prospects]. Moscow, GRDNT im. V.D. Polenova Publ., pp. 458-464.
- Seidov, M. (1983). *Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları* [Sources of Mythical Thinking of Azerbaijan]. Baku, Yazıçı Publ., 326 p. (in Azerbaijani)
- Tekhmasib, M., Akhundov, E. (eds.). (2005a). *Azərbaycan dastanları* [Azerbaijani Epics]. Baku, Lider Publ., vol. 1, 392 p. (in Azerbaijani)
- Tekhmasib, M., Akhundov, E. (eds.). (2005b). *Azərbaycan dastanları* [Azerbaijani Epics]. Baku, Lider Publ., vol. 2, 448 p. (in Azerbaijani)
- Zeynalov, F., Elizadenindir, S. (eds.). (1988). *"Kitabi-Dədə Qorqud" dastanı* ["Kitabi-Dədə Gorgud" Dastan]. Baku, Yazıçı Publ., 265 p. (in Azerbaijani)
- Zhirmunsky, V.M. (1962). *Oguzsky geroichesky epos i "Kniga Korkuta"* [Oguz Heroic Epic and "Book of Korkut"]. In V. Zhirmunsky, A. Kononov (eds.). *Kniga moego deda Korkuta. Oguzsky geroichesky epos* [Book of My Grandfather Korkut. Oguz Heroic Epic]. Moscow, Leningrad, USSR Academy of Science Publ., pp. 131-258.

Одержано 12.01.2023.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЗАГАЛЬНОЇ ЛІНГВІСТИКИ ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

UDC 81-26

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-14

RANUSHA ATAeva

*PhD in Philology, Senior Lecturer,
Department of Language Studies,
University of Public Safety of the Republic of Uzbekistan*

GUZAL EGAMBERDIEVA

*PhD in Philology, Associate Professor,
Department of Language Studies,
University of Public Safety of the Republic of Uzbekistan*

EXPRESSIVE LOVE VOCABULARY IN THE LETTERS OF TATIANA AND ONEGIN

Найважливішим аспектом побудови художнього тексту є виявлення мовних кліше і мовних зразків, що відображають мислення, поведінку і культурний фон мовця. Це особливо важливо при дослідженні опису любовної теми в романі О.С. Пушкіна «Євгеній Онегін» і вивченні експресивно-сміслових механізмів мови. Для вирішення поставлених завдань використовувалася низка *методів*: описовий, контент-аналіз і порівняльний. Результати дослідження показали, що розуміння мовних кліше і мовних норм, зокрема їх семантики і експресивності, необхідно читачеві для сприйняття і повного занурення в зображувану в тексті дійсність. Любовна лексика листів героїв роману О.С. Пушкіна перестала бути одним з елементів, відтворюваних і цитованих в творі, а стала важливим структурним засобом опису теми кохання в художньому тексті. Значущість мовної організації фрагментів, що представляють собою листи Тетяни і Онегіна, відзначається Пушкіним вже на рівні способів їх включення в загальний текст. До таких способів відносяться увиразнення листів окремим заголовком, при тому що ні розділи, ні строфи роману не мають заголовків, а також наявність в ліричних відступах особливих сегментів тексту, що свідчать про певну своєрідність листів. Крім того, встановлено, що в романі синтез любовної лексики та експресії розвинений в лінгвожанровому контексті більш високого рівня: роман пронизаний властивостями ліричної поезії. У композиції тексту ці властивості знайшли чітке вираження в двох найбільш репрезентативних мовних жанрах: в любовному листі і багатотематичних і багатовимірних роздумах автора про любов в ліричних відступах.

Ключові слова: художній текст, епістолярний текст, мовні кліше, семантика, експресивна лексика.

For citation: Ataeva, R., Egamberdieva, G. (2023). Expressive Love Vocabulary in the Letters of Tatiana and Olegin. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 193-203, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-14

Introduction

The appeal to the love letter genre as the most important characteristic of the main characters of novels is caused by the well-developed act forms of expression, both in real life and in eighteenth- and nineteenth-century prose. At the same time, in the prose of the late 18th and early 19th centuries, love writing presented an opportunity to synthesize several very distant expressive beginnings: the universality and non-individuality of etiquette language

cliches, as well as successful experiments in a psychologically accurate description of the hero in the context of the epistolary style [Fitzmaurice and Williams, 2020].

Epistolary style is a historically developed variety of written speech, in which forms of letters and epistles are used. The specificity of the epistolary style is determined by the social position of the writer, the peculiarities of his speech and, to a very large extent, by the stereotypes accepted in society with regard to letters of a certain content and genre [Zhorabekova et al., 2013]. The laws of its composition are born from the initial characteristic of its existence: a letter is a letter performed in the absence of one of the interlocutors. Letters expressing love make it possible to recreate the private life of senders and receivers, to understand their reasons and feelings, when part of historiography is considered subjective and irrational and deliberately marginalizes the world of emotions. F. Parente et al. [2020] and A. Pettersson [2022] in their works consider the role of different modes of expression and their constructions in literary reading, emphasizing the diversity of linguistic means. However, the authors studied little the ways of expression specifically in the epistolary genre.

The epistolary text has long taken its place in the field of literary studies, presenting itself as a discursive genre with its characteristics. It is characterized by the fact that the “real” presence of one can only be accompanied by an imagined reconstruction of the other [Tazhitova et al., 2022]. The result is a text that demonstrates the tension between the concrete reality of the act of speaking, the subject, and its discursive representation. It is through attention to this “personality filter” that, from the perspective of discursive analysis, it is possible to read and reconstruct stories of the past outside of print, as well as to discover the ideological system represented by the text [Nurgazina et al., 2016]. Because of their sentimental nature, love letters are highly emotional, but they are also rational, as the sender uses his cognitive abilities to seduce or convey a certain message to the recipient with his prose [Qodirova, 2022].

In this way, they become a mechanism for shaping a story of emotion. Love poetry strives for perfection because it is triggered by the highest emotion a person can feel. The inspiration generated by courtly love ennobles poetry itself and places it on a sublime level. F.H. Al-Hindawi and M.D. Saffah [2019], and K.K. Sinha [2021] in their studies investigate the pragmatic role of expression in a literary context from a linguistic perspective. However, the authors have little consideration of the peculiarities of the linguistic emotional component in the context of the love theme. Literary theory, whose interest focuses on the context of assumptions and principles that explain the functioning of the semiotic phenomenon, provides a strong rationale for expanding the interest and knowledge of love vocabulary, considering emotion as a key heuristic category [Awonuga, Chimuanal, Meshioye, 2018].

In the process of creating a literary emotion, not only letters can be represented, but also passages of a work that may not necessarily be imbued with lexical love units. Each fictional world is multimodal, that is, it requires different layers and resources for its textual setting and subsequent cognitive processing. Despite doubts, incompleteness, and still shaky certainties, the expressive mechanism of the love lexicon continues to be a space for reflection, providing answers and reference points regarding the social fact that consists of the act of writing and reading fiction. There is an intersection between the text and the reader, where emotional impact can provide a range of data about some guiding linguistic and semantic principles [Kim, 2021]. The shift from a vision in which the text and its boundaries were valued as the only permissible phenomenon for reflection, to a view of the reader and its contradictions conditions the necessary and correct way of realizing the expressive literary fact. F. Rahman and S. Weda [2019] and H. Dam-Jensen et al. [2019] in their works consider various speech clichés and linguistic deviations in plays when translating a text. However, the researchers have little consideration of the mechanisms of translation of expressive language units of love themes in the epistolary genre.

The study holds significant relevance in shedding light on the distinctive characteristics of Onegin’s letter in “Eugene Onegin” by A.S. Pushkin. It reveals that the letter not only deviates from the norms of love writing etiquette and normative communication but also extensively employs elements of love vocabulary to accurately express emotional states rather than relying on conventional expressions. The research *aims* to consider the techniques of using expressive language units of love context in the letters of the novel “Eugene Onegin”. The research offers novel insights into the extensive use of love vocabulary and illogical thematic organization in

Onegin's letter, providing a contrasting expressive context and character portrayal. It highlights the absence of letter etiquette and explores the significance of love letters in fiction, paving the way for further research in literary studies.

Materials and Methods

To achieve the research goals, the following methods were used: descriptive, content analysis, comparative and comparative. The descriptive method at the stage of considering the love vocabulary in the letters of Eugene Onegin and Tatyana Larina in the novel A.S. Pushkin allowed to identify different ways of language expression, which were transferred by the author through the relevant linguistic units, phrases, and sentences [Pushkin, 1986]. The descriptive method at the stage of considering the love vocabulary in the letters of Eugene Onegin and Tatiana Larina in A.S. Pushkin's novel allowed us to identify different ways of linguistic expression, which were conveyed by the author through the corresponding language units, word combinations, and sentences. It is important to note that the authors took as a basis the translation created by James E. Falen [Pushkin, 1986]. It allowed us to identify the factors of the cultural and ethical content of expression within the epistolary lexical array, which contributed to the definition of love units in the novel.

The elements of this study were used to identify the main mechanisms behind the functioning of speech acts in romantic letters, which are responsible for conveying emotional and sensual contexts. Our method enabled us to analyze various interpretations of how expression is conveyed, taking into account the vocabulary of love and the ethical and cultural character of the literary work's characters which gave rise to the corresponding emotions. Additionally, this method helped to identify important tools of expression in recognizing indicators of sincerity and emotionality, which allowed us to combine the expressions of love found in the epistolary genre's various works.

The method of content analysis at the stage of information gathering allowed us to study the love vocabulary of the letters of Eugene Onegin and Tatyana Larina in the novel by A.S. Pushkin. Thus, in December 2022, a content analysis of the novel "Eugene Onegin" was carried out, which included the study of 11 textual materials, taking into consideration the relevant linguistic-expressive lexemes of the epistolary style of the Russian-speaking writer A.S. Pushkin [1986]. More than 10 sets of sentences and speech clichés of an affectionate nature were considered when collecting the data, taking into account the publications of various researchers. This method facilitated identification of various linguistic units, word combinations, and sentences representing the mechanisms of expression of the emotional state of the main characters of the novel while writing their letters. Its elements also made it possible to form certain contexts of emotional impact in the context of cultural and ethical vocabulary. It allowed us to identify and select the most appropriate examples of love language units in the epistolary text, represented by linguistic turns of speech in the novel "Eugene Onegin" [Pushkin, 1986]. The content analysis helped to formulate the main lexical indicators of emotional impact on the process of expression in the context of the romantic letters of Eugene Onegin and Tatyana Larina.

The comparative method at the stage of considering the letters of Eugene Onegin and Tatyana Larina in the novel A.S. Pushkin allowed us to determine the similarities and differences in the writing of the emotional texts of the main characters, given the language expressions of the love lexicon [Pushkin, 1986]. It helped to determine the main features and characteristics of the epistolary text in the context of the romantic context, represented as an array of feelings and experiences. Its elements conditioned the formation of the personalities of Tatiana and Eugene, as well as their assessments of the analysed position of communicative relations of a romantic nature. This method allowed us to identify the main hypotheses concerning the expressive linguistic factors, which characterize the letters of the main characters in the context of love vocabulary. It helped to form and organize the main ways and mechanisms of expression transmission by the author, considering linguistic units, word combinations, and sentences of cultural and ethical character. The comparative and comparative method allowed us to highlight the main features of writing letters on the love theme while highlighting the techniques of linguistic context, which are used in the literary works of the turn of the 18–19th century in the transfer of semantic properties.

Results

The ways of creating the expressive love vocabulary in the novel "Eugene Onegin" are determined by the expressive needs of the writer, by the behaviour of the categories of time and levels of narration, which correspond to the linguistic dominants of the love vocabulary. In this sense, the letters of Eugene and Tatyana represent a variant predominance of the story over the word, where the narrative levels of expression lie not so much in the formal nature of the genres as in their nature. Accordingly, a content analysis of A.S. Pushkin's fiction materials was conducted to examine in detail the linguistic tools of expressive character. Thus, given the context of the letters of Eugene Onegin and Tatyana Larina, it can be highlighted that the author's emphasis on the psychological specificity of Onegin's letter allows the entire fragment of love discourse to be constructed in a completely different way than in the pretext to Larina's letter. The stanza that precedes the main character's letter is not so much a description as a state of feverish nervousness in Eugene, which preceded the letter and accompanied its writing. For example [Lachmann, Pettus, 2011]:

- *"писать ко прадедам готов"* – "ready to join his forebears any day" [Pushkin, 1986, p. 57];
- *"и дела нет"* – "stayed calm and steady" [Pushkin, 1986, p. 13];
- *"хлопочет"* – "still resistant" [Pushkin, 1986, p. 67];
- *"толку мало"* – "no sense" [Pushkin, 1986, p. 134];
- *"знать"* – "found it better" [Pushkin, 1986, p. 90];
- *"невмочь"* – "unheard" [Pushkin, 1986, p. 92];
- *"точь-в-точь"* – "word for word" [Pushkin, 1986, p. 183].

Moreover, the description is emphasized irreverently, and this is perhaps one of the most familial fragments of the text, which is saturated with colloquial and sometimes close to the commonplace lexicon of an idiom. If the presence of the title formally distinguishes the letter from the entire text, the author's commentary in both explicit and implicit forms includes several important expressive characteristics of the text and the role of the love vocabulary in it. It is in the author's commentary that the feelings of both characters are described with the help of traditional means [Lachmann, Pettus, 2011]:

- Tatyana – "love is deep and true" – *"любит, не шутя"* [Pushkin, 1986, p. 164]; "yields without conditions, boldly" – *"предается любви"* [Pushkin, 1986, p. 140]; "as a sweet and trusting child do" – *"как милое дитя"* [Pushkin, 1986, p. 15];
- Eugene – "in love with Tanya like a boy, he spends each day and night tormented by thoughts of love" – *"как дитя влюблен и его мучает тоска любовных помышлений"* [Pushkin, 1986, p. 73].

It is worth noting that both characteristics are carried out by similar traditional idiomatic clichés, the semantic essence of which is to present the experience of love as an immediate, unselfish, feeling that has no hidden motives, which certainly excludes the moment of rational attitude. Larina's characterization of feeling combines the adverbial qualifier of unconditionality with an etiquette formula. The sentimental epithet "sweet and trusting," combined with the determinative noun "child," actualizes such meanings as gentle, kind, and open. In turn, in the pretext to the letter Onegin, the etiquette formula sounds differently, where the word volume of the formula determines only the semantic structure itself.

Tatiana's subsequent expression *"в тоске любовных помышлений"* – "by thoughts of love" partially actualizes such components of meaning as suddenness and unintentionality of feeling [Kuvarkova, 2022]. However, the semantics of this expression introduces a semantic component whose meaning contradicts the non-rationality of the experience of love, which is an important component of the feeling of love, and which is certainly present in the description of feelings. This discrepancy modifies the meaning of the love cliché and reveals a different system of meanings than in a similar formula describing Larina's feelings. Thus, the connection between the author's pre-text and both letters has a clearly expressed prognostic character. It should be considered that both Tatiana's letter and Eugene's letter are preceded by significant segments of the author's digressions, in which the theme of the letter emerges as an independent basis. Such a segment ends with the direct fragments of the preface of the characters, represented by the last stanza before the letter [Fakhrieva, Kirillova, Sahin, 2017]:

- “Tatyana’s letter lies beside me,
And reverently I guard it still
I read it with an ache inside me
And cannot ever read my fill.
Who taught her then this soft surrender” [Pushkin, 1986, p. 205];
- “But he refused to go. He’s ready to join his forebears
any day; Tatyana, though, stayed calm and steady
(Their sex, alas, is hard to sway). And yet he’s
stubborn... still resistant” [Pushkin, 1986, p. 196].

The thematic structure of these stanzas, their semantics, and, of course, the ways of presenting the elements of the love vocabulary and its expressive characteristics differ, coinciding in that they predict in a certain way not only the theme of the letters but also their expressive tone. It is worth bearing in mind that when examining the letters from A.S. Pushkin’s novel “Eugene Onegin,” a high expression of Old Slavicisms was highlighted, which is supported by high rhetorical, periphrastic, and descriptive turns [Irbutayeva N., Irbutayeva P., 2022]:

- “to scorn me and to turn away” – “*презрением наказать*” [Pushkin, 1986, p. 31];
- “hapless situation” – “*несчастливая доля*” [Pushkin, 1986, p. 32];
- “some pity for my woe” – “*каплю жалости храня*” [Pushkin, 1986, p. 32].

Of particular interest here is the fact that Old Slavicisms is a quite appropriate component of turns, modelled on the French language, where “*несчастливая доля*” – “hapless situation” – is a typical Russian, even commonplace cliché, which on the general background is perceived as corresponding to the general “naive” rhetoric. Since the letter is designated as a translation from French, characterized by the predominance of the verb, as compared to Russian, the author saturates the text with neutral verbs, thus creating a special procedural-actual expression of the text. In addition, the activity of the verb as a means of describing both intellectual thought and real physical situations does not contradict the speech nature of the Russian language [Akbembetova et al., 2021]. Therefore, the game of translation in the first stanza is carried out on a very serious linguistic basis. The synthesis of different linguistic means is done in Tatyana Larina’s writing not only by combining the emotional tone of linguistic means different in stylistic and emotional colouring, but also by introducing and superimposing typologically similar structural elements of different languages. The same verbs, being indigenous, represent the Russian linguistic element, but at the same time, the orientation on the verb and, especially, on descriptive expressions as the most abstract class of nominations creates the effect of a text translated from French.

A content analysis of the letters of Larina and Onegin in the Pushkin novel identified high expression, penetrating and synthesizing a variety of means of realization, which allows one to perceive the system of high, proper bookish means as the basis for the creation of the expressive climax. At the same time, rhetorical clichés, oriented on the French love novel, but presented with a sincere experience of feelings, openness, and immediacy, are involved in a single expressive flow. Following the requirements of love etiquette, the letters contain sublime turns of phrase, which interpret the emotional state of the heroine and make it possible to include in the series of such turns of phrase the native Russian and close to vernacular verbs, which actualize the semantics of the instantaneous shock caused by the materialization of an ideal lover. For example, “*Ты чуть вошел, я вмиг узнала, вся обомлела, запылала, И в мыслях молвила: вот он!*” – “When you came in, I seemed to waken, I turned to flame, I felt all shaken, and in my heart, I cried: It’s he!” [Stewart, 2018]. From the first line of the letter up to the lexemes “*обомлела*” – “to waken”, “*запылала*” – “turned to flame”, “*молвила*” – “felt all shaken”, there is a build-up of expression, with a climactic peak, which should have been followed by a decline in emotion. However, the author masterfully continued writing, maintaining the intensity of expression until the finale, although the peak of the semantic-thematic climax had already been passed.

An important role is played by the sequence of the verbs “*обомлела*”, “*запылала*”, “*молвила*” in terms of their characteristics by type, and by the mode of verbal action, which in this context realizes the perfective meaning of the past tense, that is, acts as a verb of the perfect kind. The concreteness of the sincere experience actualizes the importance of precise nomination, carried out by the simplex verbs, which serve as the basis for transforming a neutral unit

into an element of the love lexicon. Tatiana has the highest and strongest means of expression because the transition from the prose way to the bookish cliché is not perceived as a stylistic violation. After all, the strength of expression is semantically motivated by the context. The finale of Larina's letter is built entirely on the principle of synthesis. For example, "*но мне порукой ваша честь, и смело ей себя вверяю*" – "Your honour's all the pledge I need" [Holmuradova, 2021]. The same tools that make up the last four lines combine the agitated interruptions of lively spoken words with the brevity of a rhetorical formula. The lexical composition of the last quatrain, perceived as unconditionally its own, is the basis for combining different etiquette formulas.

Equally important is how, etiquette-wise, the author characterizes both letters. Despite the unprecedented fact that Tatiana Larina is the first to explain her love, A.S. Pushkin discusses many topics directly adjacent to the letter. Thus, stanza 24 of chapter three emphasizes the heroine's ability to "believe the chosen dream" [Redzioch-Korkuz, 2021]. Tatiana's letter itself is written in French, using the traditional means of the book's love vocabulary. The expressive power and originality of the letter are born from Russian ways of interpreting standard European means, the basis for which was the Russian translation of the letter. The etiquette peculiarity of Onegin's letter is specifically noted by Pushkin, although from the point of view of generally accepted secular rules, it is within the limits of what is acceptable. Writing a love letter to a married lady, official etiquette considered an insult, for which the addressee could quite reasonably be called to a duel, within the limits of the love etiquette proper, where the correspondence of lovers was the main subject of the whole love affair. From this point of view, the letter of Eugene, the great connoisseur of the science of tender passion, turns out to be quite unusual. Firstly, it is written not in the course of courtship and gallant play, but when the addressee not only does not support the courtship but, judging by his outward behaviour, does not notice it at all. Secondly, Onegin writes the letter in an entirely different state and mood from that implied by gallant etiquette.

A particular problem in determining the modes of expression in the love vocabulary was the address since an intimate letter determined the initial status of the communicants, so it was often avoided in the first letter. Onegin and Larina's letter lacks direct address, but this absence only emphasizes the etiquette of the letter, as its beginning does not openly name the supposed love feelings, but slightly hints at negativity and uncertainty. Such an open suggestion of negative feelings was not approved by etiquette at all, and if it was allowed, it was as a basis for the further development of motives, negative semantics, and emotional colouring, that could become the occasion for a quarrel. To begin a letter with the assumption that it will offend the addressee is illogical from the standpoint of any form of communication, not only from the standpoint of the etiquette within which Onegin's circle can correspond, especially when it is a letter to a woman. It is even more illogical to create a letter if the author of the letter not only does not understand the purpose of writing it but also fears that the letter will give rise to spiteful hilarity. Such an assumption is insulting to both participants in the correspondence. And if you add to this the author's remark in the stanza preceding the letter, where "*страстное посланье написано слабою рукою, хоть толку мало вообще он видел в письмах не вотще*" [Pushkin, 1986, p. 40] – "he chose with trembling hand to pen the princess an impassioned letter. Though on the whole, he saw no sense", the first eight lines of Onegin's letter are perceived as the destruction of etiquette when the conventionality of the epistolary style virtually ceases to be taken into account [Danilova, 2020]. This method of writing the beginning of the letter sets a special type of expressiveness, a kind of emotional aggression.

The aggressiveness of the letter's beginning in the penultimate stanza is emphasized by semantic oppositions: "*пылать и разумом всечасно, смирять волнение в крови, желать обнять у вас колени...*" [Pushkin, 1986, p. 201] – "to burn-and with the mind each minute, to calm the tumult in one's heart, too long to clasp in adoration your knees..." [Pushkin, 2018]. There is no climax as such in Eugene's letter. Alogism as a principle of stanza connection allows Onegin to end the letter with a stanza in which all the contradictions of his desired and realized forms of behaviour are clearly outlined. This contradiction creates a high expressive tension in the last stanza. Therefore, the abrupt turn to the next theme in the final lines creates the effect of an interruption, although there is no such interruption purely semantically since the inconsistency of Onegin's feelings described in the preceding stanza is directly reflected in the wording within the final quatrain: "*Но так и быть: я сам себе, Противиться не в силах боле; Все решено: я в вашей воле, И предаюсь своей судьбе*" [Pushkin, 1986, p. 35] – "But let it be: It's now too late,

For me to struggle at this hour; The die is cast: I'm in your power, And I surrender to my fate" [Mitchell, 2010]. The last illogism bit that characterizes Eugene's letter is the contradiction of the penultimate line, where the etiquette of the verbs is related to the fact that the subject who utters this formula expresses the fear that his intentions, aspirations will not be positively perceived by the people whose appreciation he cherishes. This is how the linguistic units become the name of the love vocabulary, neutralizing the aggressive expression and turning it into the pleading of the lover.

Thus, A.S. Pushkin's novel "Eugene Onegin" emphasizes a linguistic trajectory of expression that encompasses lexical love units. The abundance of epistolary material allows us to approach expressive modes from a variety of perspectives, which provides a rich foundation that mediates the interests, attitudes, and thoughts of one of the most prominent writers of the turn of the eighteenth and nineteenth centuries. In turn, the reading and analysis of the letters allowed us to consider the linguistic relationships that are established by various semantic concepts. It was determined that the expressive characteristics of the letter recognize the heterogeneous nature of the writings of Tatiana Larina and Eugene Onegin, which makes it impossible to reduce it to a single pattern of the love theme. As a form of discourse, letters have a pragmatic-communicative function, which allows to identify in the texts of correspondence the expression of ethical and cultural character, which is supported by high rhetorical, periphrastic, and descriptive turns.

Discussion

M.S. Bishop-Magallanes believes that in the epistolary genre, the sender articulates his thoughts and uses various strategies aimed at achieving the goal [Bishop-Magallanes, 2022]. Any letter or an isolated fragment of a letter can constitute specific illocutionary acts and generate communicative strategies in a way that is no different from what happens in a conversation. The love vocabulary, in terms of expression, represents brief angles of feeling in the context of formulating ideas that are completed and augmented by successive notes. It is this aspect of the letters that determines its inevitably fragmentary linguistic instrument. The characteristic enunciation wrap is always tendentious and intermittent, radiating unfinished speech or necessarily repetitive at times, which allows the interlocutor at other times to add meaning that might have remained unfinished. From the perspective of discourse typology, writing responds to those characteristics of genre that are generalized across time and space. Traditionally, writing has been associated with a type of discourse marked by improvisation, whose writing is guaranteed to be spontaneous and sincere, without postulating any aesthetic purpose [Chung, 1988]. There is a style of writing in Pushkin's epistolary genre that, although it does not reach significantly outstanding aesthetic levels, is present in every one of them, at any rate, a desire to express ideas more subtly and accurately. All expressive understanding in the text involves the development of a practice that itself allows for the commitment of an implicit addressee, who in various ways establishes communication with the speaker. Thus, the analysis of the data emphasizes the importance of considering the peculiarities of the creation of the epistolary genre in the linguistic consideration of the letters of the novel "Eugene Onegin".

Following C. Bruno [2022], the analysis of love letters in terms of textual genre and pragmatics allows us to define epistolary writing as a social act, the result of which is not only the text but also its production and interpretation. In this way, the word combinations form a quarry of data from which the world in which they originated can be imagined. Considering the contribution of linguistic expression, there is an epistolary exchange that ranges in interest from affirming the writer's subjectivity to finding a foothold in the literary and cultural environment of the time [Doszhan, 2023]. At the same time, there is a constant polarity in the epistolary texts of love that allows for flexibility and defines the parameters of the writing, thereby giving it recognizable dimensions of thematic emphasis and narrative potential. This narrative potential has historically been linked to writing as a means of expression, a definition of subjectivity, and part of literary creation. Parallel to this constitutive function of subjectivity, the artistic approach creates social relations and positively affects identity and personality, especially in the case of women's expression, which often played a secondary role in the household. From this corpus, it can be seen that almost all authors begin by trying to express intertextual relationships, that is, information that refers to other prior forms of communication that are part of the written context in the context of the love vocabulary. The analysis of the data emphasizes the importance of the use of the love theme in personal letters, given the peculiarities of linguistic expression of the novel by A.S. Pushkin.

According to A.M. Scorcia [2018], the composition of the epistolary novel reveals its dual origin, as writing imposes a specific communicative structure, while the novel tries to significantly modify its content and volume, looking for a way of self-examination and plausibility. At the same time, it is impossible to separate these two elements, except for the specific components they bring, because their fusion creates an inseparable level of existence that allows to emphasize the linguistic elements of expression in the text. Letters are an extremely flexible literary style with different emotions, content, and reasoning. They must be written according to the author's personality, various objects, and content. In addition to the format, the love vocabulary in personal letters allows them to reflect the character of the protagonist, his cultural achievements, and his moral integrity. The romantic nature of the text between men and women is of value, which depends on whether the emotion is sincere and honest, and whether its expression can be varied, whether it is implicit, explicit, extended, or tender, to truly achieve emotional communication, understanding, and expressive integration. In this way, letters are private, making them an ideal object of study to observe the discursive traits found in them that relate to expressive communicative immediacy. The intensifying and affective resources in these texts are numerous and varied while constituting a pragmatic characteristic of the love vocabulary. Thus, when considering the data, it is noticed that there is a special relationship between the structure of the letters and the love vocabulary, creating communicative and artistic discourses in the Romantic aspect.

As E. Auyong [2020] points out, the abundance of love expressions in romantic letters can be explained by the fact that being an expressive property, the reinforcing and affective meaning of the units eventually softens, so more resources with a high pragmatic load should be used to achieve the desired result. However, it is important to consider the criteria of translation, which should take all linguistic challenges in the transmission of the epistolary text, as well as convey holistically the emotional criteria of expression, which epitomize the feelings of the characters in the letters [Khaybullina et al., 2020; Bekeyeva et al., 2019]. From this point of view, expression shows genuine feelings with naturalness and immediacy: a single person addresses another single person. The epistolary author thinks first and foremost of publication and insists on obeying the laws of a recognized literary genre: through the singular person, he seeks an audience. These interpretations engage two different strands of reading, where letters are privileged as a means of communicating with another or as a place of withdrawal into oneself, introspection, and lyrical lamentation. The boundary between the writer of a letter and the author of an epistolary once again reveals its fragility, for behind the correspondence there is a book virtually present, and behind the addressee, there is an audience. This form of writing is not limited to style but encompasses all the circumstances and modalities of the love vocabulary. Thus, when considering the data, it is emphasized that it is important to consider all possible linguistic criteria to convey the expressive mechanisms of love units in epistolary genres holistically and completely.

Thus, considering A.S. Pushkin's epistolary style in the novel "Eugene Onegin" as a form of love discourse, we have highlighted the main features of expression concerning linguistic verbal communication. Literary communication is much more complex and multifaceted than domestic communication, so the specifics of the love vocabulary in a literary work are determined by the fact that the artistic basis is always an indirect, metaphorical reference [Berehova, 2022]. Based on the content analysis, it was determined that the main means of conveying feelings and emotions used to reproduce and maintain the symbolic context are love lexical units. They perform several expressive functions, providing a characterization of the protagonists and the type of relationship that is established between them through the use of the epistolary genre. The correspondence between Eugene Onegin and Tatiana Larina demonstrates that the ontological, ethical, and cultural mechanisms are merged in their mode of expression with varying degrees and subtleties. In conclusion, one of the primary features of the romantic textual theme in A.S. Pushkin is the prevalent use of linguistic means to enhance the modes of expression of Eugene and Tatiana. The mechanism for expressing the emotional state and attitude of the characters lies in linguistic expression. Simultaneously, it plays a vital role in constructing linguistic clichés that communicate a sense of sincerity and experience.

Conclusions

The research revealed that Onegin's letter is characterized not only by the presence of violations of the etiquette of love writing and the conditions of normative communication but also by the extensive use of elements of love vocabulary as a means of accurate, rather than

conventional, nomination of the emotional states experienced. In addition, the letter of Eugene Onegin is marked by the features of illogism and inconsistency in the thematic organization of the text, which, in turn, serves as an additional source of expression. At the same time, all the preceding ways of deploying the text indicate that the set of etiquette turns into a precise means of nominating Onegin's love experiences. The analysed fragments combine almost all the types of expression that were characteristic of love letters, which are largely transformed under the influence of different ways of precise nomination. The apparent absence of letter etiquette was emphasized: the beginning and the end of texts belonging to the epistolary genre were usually characterized by standard formulas. However, for a love letter, the circle of such formulas was uncertain and depended on several reasons: the cultural status of the writer, the feeling felt now of writing, and the nature of the relationship connecting the addressee and the recipient before writing the letter.

Thus, the combination of these means with the traditional element of love creates the effect of the ironic attitude of the author to the character and serves as a contrasting expressive context and emotional background for the expression of the letter itself, in contrast to the relationship of the author's pre-text, which is connected by a single expression of seriousness and elevation. Semantic emphasis is put not so much on the quality of the letter as on such a psychological property of the addressee as his negative attitude to the letters and illogical behaviour. It has been determined that the traditional and cliched speech elements of the fiction text in A.S. Pushkin's novel "Eugene Onegin" prepare and serve as a background for the expressiveness of turns, relying on expressions formed by inter-style linguistic means. In turn, Tatyana's writing is permeated by a single expressive tone, while Onegin's writing is characterized by illogical thematic development and inconsistent emotive tones. As such, it can be concluded that the goal of the study has been achieved. However, the mechanisms and peculiarities of the ways of creating expressive love vocabulary in the letters of Eugene and Tatyana require further research and development in the field of literary studies.

References

- Akbembetova, A., Bekkozhanova, G., Shengelbayeva, N., Bekeyeva, N., Askarova, S. (2021). Speech interference generated by proverbs and phraseological units of the Russian and Chinese languages. *International Journal of Society, Culture and Language*, 9 (2), 1-9.
- Al-Hindawi, F.H., Saffah, M.D. (2019). Literary pragmatics. *Arab World English Journal*, 10 (2), 394-408. DOI: <https://doi.org/10.2139/ssrn.3418566>
- Auyoung, E. (2020). What we mean by reading. *New Literary History*, 51 (1), 93-114. DOI: <https://doi.org/10.1353/nlh.2020.0004>
- Awonuga, C., Chimuanal, L., Meshioye, C. (2018). Deviation-type foregrounding and literary interpretation: The example of James Kirkup's thunder and lightning. *International Journal of Language and Literature*, 6 (1), 69-79. DOI: <https://doi.org/10.15640/ijll.v6n1a10>
- Bekeyeva, N., Kucherbayeva, D., Orazbayeva, F., Suleimenova, Z. (2019). Sequence of telephone openings in the workplaces in a kazakh community. *Opcion*, 35 (19), 332-361.
- Berehova, O. (2022). Comparative poetics of composers' creativity in the formation of the European cultural paradigm. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, 1 (1), 13-19.
- Bishop-Magallanes, M.S. (2022). How epistolary novelists' literalizations of moral sense philosophy dramatize the long-eighteenth century's gender battles. *CGU Theses and Dissertations*, 382. Retrieved from https://scholarship.claremont.edu/cgu_etd/382
- Bruno, C. (2022). Politeness in early Ptolemaic papyri: A frame-based approach. *Veleia*, 39, 41-51. DOI: <https://doi.org/10.1387/veleia.22458>
- Chung, J.K. (1988). *Social Criticism of Uchimura Kanzo and Kim Kyo-shin*. Seoul: UBF Press.
- Dam-Jensen, H., Heine, C., Schrijver, I. (2019). The nature of text production – Similarities and differences between writing and translation. *Across Languages and Cultures*, 20 (2), 155-172. DOI: <https://doi.org/10.1556/084.2019.20.2.1>
- Danilova, V.A. (2020). Ways of conveying ethnocultural lexicon in translation of the novel Eugene Onegin by A.S. Pushkin into Portuguese (on the materials of Dario Moreira de Castro Alves' translation). *Litera*, 5, 100-108. DOI: <https://doi.org/10.25136/2409-8698.2020.5.32880>

Doszhan, R. (2023). Multi-vector cultural connection in the conditions of modern globalisation. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, 2 (1), 27-32. DOI: <https://doi.org/10.59214/2786-7110-2023-2-1-27-32>

Fakhrieva, L.K., Kirillova, Z.N., Sahin, L. (2017). Expressive means in Tatar translation of Alexander Sergeevich Pushkin's novel "Eugene Onegin". *Journal of History Culture and Art Research*, 6 (5), 61-67. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v6i5.1307>

Fitzmaurice, S., Williams, G.T. (2020). Sincerity and epistolarity: Multilingual historical pragmatic perspectives. *Multilingua*, 39 (1), 1-9. DOI: <https://doi.org/10.1515/multi-2019-0092>

Holmuradova, Z.S. (2021). The linguistic and extra-linguistic factors of using French elements in the Russian literature. *Journal NX*, 7 (3), 396-398.

Irbutayeva, N.D., Irbutaeva, P.X. (2022). The rarity of the use of medical phraseological units in the works of writers and poets of different eras. *International Journal of Scientific Trends*, 1 (3), 24-26.

Khaybullina, A.A., Nagumanova, E.F., Nurgali, K.R. (2020). Genre strategy of modern Russian-language poetry in Kazakhstan. *International Journal of Criminology and Sociology*, 9, 2609-2615. DOI: <https://doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.321>

Kim, K.H. (2021). *A Study on the Correlation Between the Movement of Bible Reading and the Growth of Church*. Gwangju City: Kwangshin University.

Kuvarova, O. (2022). Types and functions of vocative structures in epistolary text (on the material of Russian-language letters of the 18-20th centuries). *Journal Ukrainian Sense*, 1 (2), 113-123.

Lachmann, R., Pettus, M. (2011). Alexander Pushkin's novel in verse, Eugene Onegin, and its legacy in the work of Vladimir Nabokov. *Pushkin Review*, 14 (2011), 1-33. DOI: <https://doi.org/10.1353/pnr.2011.0006>

Mitchell, S. (2010). On translating Eugene Onegin. *Poetry in Translation*. Retrieved from <https://poetryintranslation.wordpress.com/2010/06/28/on-translating-eugene-onegin-by-stanley-mitchell/>

Nurgazina, A.B., Rakhimzhanov, K.H., Akosheva, M.K., Ibraeva, Z.B., Shaikova, G.K., Zhupupov, N.K., Baratova, M.N., Sakenov, J.Z. (2016). About the poetic text and a concept as ways of representation of author's subjectivity and modality. *International Journal of Environmental and Science Education*, 11 (18), 11757-11770.

Parente, F., Conklin, K., Guy, J.M., Scott, R. (2020). The role of empirical methods in investigating readers' constructions of authorial creativity in literary reading. *Language and Literature*, 30 (1), 21-36. DOI: <https://doi.org/10.1177/0963947020952200>

Pettersson, A. (2022). On literary meaning. *Neohelicon*, 49, 167-181. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11059-022-00629-x>

Pushkin, A. (2018). *Eugene Onegin: A novel in verse*. Trans. By V. Nabokov. Princeton: Princeton University Press.

Pushkin, A.S. (1986). *Eugene Onegin. Russian-English parallel text*. Trans. By James E. Falen. Retrieved from <https://epdf.tips/eugene-onegin-penguin-classics.html>

Qodirova, M. (2022). Conceptual metaphor in the literary text. *European Multidisciplinary Journal of Modern Science*, 5, 557-560.

Rahman, F., Weda, S. (2019). Linguistic deviation and the rhetoric figures in Shakespeare's selected plays. *XLinguae*, 12 (1), 37-52. DOI: <https://doi.org/10.18355/XL.2019.12.01.03>

Redzioch-Korkuz, A. (2021). Canonical texts in the audiovisual context: surtitling Eugene Onegin for Polish audiences. *Perspectives*, 29 (6), 849-864. DOI: <https://doi.org/10.1080/0907676X.2020.1825500>

Scordia, A.M. (2018). Surtitling and the audience: A love-hate relationship. *The Journal of Specialised Translation*, 30, 181-202.

Sinha, K.K. (2021). The role of pragmatics in literary analysis: Approaching literary meaning from a linguistic perspective. *International Journal of English and Comparative Literary Studies*, 2 (2), 29-40. DOI: <https://doi.org/10.47631/ijecls.v2i2.211>

Stewart, A. (2018). History and identity: Pushkin and the time of troubles. *History Theses and Dissertations*, 5. Retrieved from https://scholar.smu.edu/hum_sci_history_etds/5

Tazhitova, G., Kurmanayeva, D., Kalkeeva, K., Sagimbayeva, J., Kassymbekova, N. (2022). Local Materials as a Means of Improving Motivation to EFL Learning in Kazakhstan Universities. *Education Sciences*, 12 (9), 604. DOI: <https://doi.org/10.3390/educsci12090604>

Zhorabekova, A., Toibekova, B., Torybaeva, Z. (2013). Application of innovative technologies forming the foreign language future teacher's professional competences. *World Applied Sciences Journal*, 22 (6), 779-782.

EXPRESSIVE LOVE VOCABULARY IN THE LETTERS OF TATIANA AND ONEGIN

Ranusha Ataeva, University of Public Safety of the Republic of Uzbekistan

e-mail: ranusha.ataeva@gmail.com

Guzal Egamberdieva, University of Public Safety of the Republic of Uzbekistan

e-mail: guzal.egamberdieva@outlook.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-14

Key words: *artistic text, epistolary text, language clichés, semantics, expressive vocabulary.*

The crucial aspect of constructing a fictional text lies in identifying linguistic clichés and speech patterns that reflect the speaker's thinking, behaviour, and cultural background. This is particularly important when exploring the love theme description in A.S. Pushkin's novel "Eugene Onegin" and examining expressive and semantic speech mechanisms. The research *aims* to consider the techniques of using expressive language units of love context in the letters of the novel "Eugene Onegin". The research offers novel insights into the extensive use of love vocabulary and illogical thematic organization in Onegin's letter, providing a contrasting expressive context and character portrayal. It highlights the absence of letter etiquette and explores the significance of love letters in fiction. To achieve the research objectives, various *methods*, such as descriptive, content analysis, and comparative approaches, were employed. The research findings highlighted that comprehending linguistic clichés and speech standards, specifically their semantics and expressive nature, is essential for readers to grasp and fully immerse themselves in the depicted reality within the text. The love lexicon of the textual letters of the characters in A.S. Pushkin's novel "Eugene Onegin" is no longer one of the elements reproduced and quoted in the text, but has become an important structural tool for describing the theme of love in the fiction text. The significance of the linguistic organization of the fragments representing the letters of Tatiana and Onegin is noted by Pushkin already at the level of the way they are included in the overall text. These ways include the introduction of the letters by a separate title, provided that neither chapters nor stanzas of the novel have titles, as well as the presence of special segments of text in the lyrical digressions, indicating a certain singularity of the letters. In addition, it has been determined that in the novel the synthesis of love vocabulary and expression has been developed in a linguistic-genre context of a higher level: the novel is permeated with the properties of lyrical poetry. In the composition of the text, such properties have found a clear form in the two most representative speech genres: in the love letter and the author's multi-thematic and multidimensional reflections on love in the lyrical digressions. The practical significance lies in the use of the research results by scholars, as well as specialists in the field of linguistics and literary studies.

Одержано 16.11.2022.

УДК 811.161.1

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-15

ОЛЕНА КАРДАШОВА

*кандидат філологічних наук, старший викладач,
кафедра слов'янської філології,
Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна*

ТЕТЯНА ФІЛЬЧУК

*кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра слов'янської філології,
Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна*

МЕТАФОРА ЯК ЧИННИК ДИСКУРСИВНОГО ТВОРЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ ЛЕКСЕМИ *ВКУСНЫЙ*)

У статті здійснено спробу комплексного дискурсивного аналізу метафори на прикладі лексики *вкусный*. Метафора досліджується як дискурсивний агент, що імплікує інформацію про основні параметри дискурсивних інстанцій: метасуб'єкт, метаоб'єкт, метаадресат. У якості завдань дискурсивного аналізу метафори висуваються: послідовна експлікація метафорично обумовлених компонентів змісту; реконструкція на їх основі конститутивних параметрів дискурсивних інстанцій суб'єкта, об'єкта й адресата; відтворення світоглядних і артикуляційних можливостей мовця, який займає позицію дискурсивного суб'єкта. Дослідження було проведено на матеріалі Національного корпусу російської мови з використанням описового, контекстуального, інтерпретативного методів, методу компонентного аналізу.

Дискурсивний аналіз мовного матеріалу дозволяє здійснити реконструкцію двох можливих типів дискурсивного суб'єкта. Перший з них (ДС1) репрезентує суб'єкта як підготовленого слухача, глядача, поціновувача, знавця. Його дискурсивна настанова реалізує такі інтенції: визнання складності та самоцінності об'єктів навколишнього світу; готовність витратити власний ресурс для взаємодії з ними; екзистенційні потреби виступати в якості суб'єкта любові, турботи, пізнання; перенесення ціннісного центру з власного «я» у навколишній світ. За такої спрямованості джерелом «задоволення» стає сам дискурсивний суб'єкт, котрий характеризується сплятивістю валоризувати об'єкти й наділяти їх змістом. Ці конститутивні параметри дискурсивного суб'єкту ДС1 імпліковано в таких метафоричних конструкціях, як «*вкусная музыка*», «*вкусная картинка*», «*вкусное пространство*», «*вкусное дизайнерское решение*», «*вкусное кино*», «*вкусная цель*», «*вкусный соперник*» тощо.

Другий тип дискурсивного суб'єкту (ДС2) може бути реконструйований на основі метафор типу «*вкусный актив*», «*вкусные цены*», «*вкусные скидки*», «*вкусное предложение*», «*вкусный текст*», «*вкусное место*», «*вкусная опция*», «*вкусная жизнь*». На відміну від ДС1, його ставлення до речей, явищ і подій навколишнього світу визначається співвідношенням «витрачений ресурс – одержане задоволення», що характеризує суб'єкта цього типу як споживача. Основними інтенційними характеристиками ДС2 є: першочергове прагнення до задоволення власних потреб і бажань (отримання позитивних емоцій, матеріальної вигоди, досягнення привабливого соціального статусу); невизнання суверенної цінності об'єктів і небажання витратити зусилля для взаємодії з ними; девальвування всіх притаманних об'єкту якостей та властивостей, крім власне споживацьких (здатних принести задоволення мовцеві); принципова неготовність витратити власний ресурс, уникнення новизни, прагнення до збереження незмінності власного внутрішнього й зовнішнього простору.

Дві означені конфігурації дискурсивного суб'єкта дозволяють мовцеві артикулювати майже діаметрально протилежні ставлення до навколишнього світу, які відповідають двом світоглядним парадигмам: модерністській і постмодерністській.

Ключові слова: дискурсивний аналіз, метафора, лексема *вкусный*, дискурсивні інстанції, дискурсивні параметри, дискурсивний суб'єкт.

Для цитування: Кардашова, О., Фільчук, Т. (2023). Метафора як чинник дискурсивного творення (на прикладі лексеми *вкусный*). *Alfred Nobel University Journal of Philology*, № 2 (26/1), pp. 204-219, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-15

For citation: Kardashova, O., Filchuk, T. (2023). Metaphor as a Factor of Discursive Creation (Using the Example of the Lexeme *Вкусный – Tasty*). *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 204-219, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-15

Вступ

У сучасному вітчизняному й зарубіжному мовознавстві дедалі більше уваги приділяється дискурсивному виміру мовних феноменів. Доступними дискурсаналітичним студіям мовними об'єктами виявляються текст як когерентна й цілісна багаторівнева структура; комунікація, взята у подієвому аспекті, та її проєктивні інстанції: дискурсивна особистість мовця та адресата, їхні цілі, реалізовані ними комунікативні стратегії й тактики; концепт із погляду його дискурсивної актуалізації; насамкінець, дискурсивно обумовлене вживання окремих лексем. Зокрема, предметом практик дискурсаналізу стає метафора.

Найвні дослідження дискурсивності метафори орієнтовані головним чином на виявлення та опис метафоричних моделей, що є характерними для дискурсу певного формату: художнього, публіцистичного, політичного, медичного, військового тощо (наприклад, останні розвідки [Волонюк, 2020; Городецька, 2020; Єлісеєва, 2019; Ільченко, 2022; Ключко, Ісаєва, 2020; Мельничук, Гриців, 2022; Семида, Ахмад, 2020; Тичініна, 2020; Топчий, 2019; Шутак, Навчук, 2016] та інші). Так, аналіз метафоричних перенесень у художньому дискурсі дозволяє [Волонюк, 2020; Тичініна, 2020] не лише визначати особливості авторського ідіюстилю, але й стверджувати, що метафора здатна організовувати текстуальну цілісність твору. У поезіях Івана Гнатюка, досліджених І. Волонюк [Волонюк, 2020], метафора виконує інтегративну функцію, поєднуючи логічний, емоційно-образний та конотаційний рівні тексту. Як зауважує А. Тичініна [Тичініна, 2020], у романі У. Еко «Острів напередодні» метафора організує нарацію, спроектовану в бароковий та постмодерністський епістемологічні простори. Аналізуючи концептуальну метафору в сучасному воєнному дискурсі, С. Єлісеєва [Єлісеєва, 2019] визначає провідну модель «війна – полювання», для якої релевантними є ознаки «швидкість (пересування або реакції)», «точність (дій)», а також опозиція «свій – чужий». Дослідження метафор медичного дискурсу в роботі Т. Ключко та В. Ісаєвої [Ключко, Ісаєва, 2020] будується навколо бази метафоризації (виокремлюються побутові, геоморфні метафори, метафори-соматизми, метафори-біосемізми, концептуальні метафори), тоді як у статті Л. Шутак і Г. Навчук [Шутак, Навчук, 2016] увагу зосереджено на структурі та морфологічному вияві головного компонента метафори.

Численними є дослідження політичного дискурсу (наприклад, [Набока, 2021; Кравченко, Петрушова, 2020; Пірог, Ізотова, 2018; Польова, 2022; Стрюк, 2019; Ткач, Алексенко, 2022] та інші), здебільшого також присвячені визначенню найпродуктивніших моделей метафоризації. Наприклад, аналіз осмислення євроінтеграційних процесів у політичному дискурсі дозволяє [Кравченко, Петрушова, 2020] назвати такі провідні моделі: «побудова», «виробництво», «транспорт / транспортний засіб». У статті І. Пірог та Л. Ізотової [Пірог, Ізотова, 2018] метафори, що використовуються як засоби творення політичного іміджу, узагальнені за конвенціональними метафоричними доменами: антропоморфним, артефактним, органічним, соціальних явищ.

Проте дискурсивний вимір метафори відкриває перед дослідником інші можливості. У межах цього підходу метафора розглядається як мовна репрезентація структур, відповідальних за конструювання соціальної реальності. Зазначимо, що образи дійсності варіюють залежно від дискурсивної конфігурації, а відносини дискурсів різних типів описуються в термінах вибору, конкуренції, опозиції. І якщо дискурс постає як таке «використання мови», яке, за висловом Ю. Степанова, «створює особливий «ментальний світ» [Степанов, 1998, с. 671–672], свого роду «мова альтернативного світу» [Степанов, 1998, с. 739], що надає мовцеві певні можливості для смислопородження, самовираження,

самоідентифікації, тоді метафори з'являються як продукти дискурсу, своєрідні дискурсивні агенти, що містять імпліцитну, «згорнуту» інформацію про основні параметри дискурсивних інстанцій: метасуб'єкт, метаоб'єкт, метаадресат.

Реконструкція поданих інстанцій є одним із завдань дискурсивного аналізу. Позиція суб'єкта дозволяє мовцеві відповісти на питання «хто я?» і містить також відповіді на питання про цілепокладання суб'єкта, його ставлення до світу й позначення самого себе в ньому. Реальний мовець виявляє збіг / розбіжність власних особистісних інтенцій з дискурсивною роллю як готовність / неготовність привласнювати мову певного типу та здійснювати (ре)трансляцію дискурсивних смислів. Інстанція метаадресата визначає, якою мірою в дискурсі присутня інша, чужа свідомість, чи може бути представлена в ньому інша точка зору й чи здатна вона впливати на настанови дискурсивного суб'єкта. Інстанція метаоб'єкта відповідає за організовану дискурсом «картину світу», яка встановлює ціннісну ієрархію об'єктів, що взаємодіють із суб'єктом, визначає відносини між ними й ініціює процедури, необхідні для того, щоб об'єкти дійсності стали предметами мови в дискурсі.

Слід зазначити, що дискурсивний аналіз метафори не передбачає відмови від когнітивного підходу – навпаки, за принципом доповнюваності когнітивні та дискурсивні репрезентації метафори розглядаються як аспекти складного, багатовимірного явища. Когнітивне розуміння метафори як універсального, з одного боку, і культурно специфічного, з іншого, засобу структурування особистісного сприйняття й осягнення світу дозволяє здійснити вихід у дискурсивний континуум: метафора вказує на здатність детермінувати стиль та спосіб мислення про той чи інший предмет [Арутюнова, 1990, с. 14]. Це корелює з визначеннями дискурсу як «особливого способу спілкування й розуміння навколишнього світу (або якогось аспекту світу)» [Йоргенсен, Филлипс, 2008, с. 18], а також як однієї з можливих процедур присвоєння значень явищам дійсності – дефініціями, що дозволяють пов'язати певний тип дискурсу і з типом свідомості, і з деякою «галуззю» життя, і з модусом буття.

Як завдання дискурсивного аналізу метафори може бути сформульована експлікація метафорично породжуваних смислів з подальшою реконструкцією на їх основі конститутивних параметрів дискурсивних інстанцій суб'єкта, об'єкта й адресата, а також визначенням можливостей самоідентифікації, що надаються дискурсом мовцеві.

Актуальність дослідження полягає в необхідності розробки алгоритму комплексного дискурсивного аналізу метафори. У пропонованій статті здійснено спробу такого аналізу на прикладі лексеми *вкусний*, що вживається у функції вторинної номінації.

Оскільки завданням дискурс-аналізу постає реконструкція дискурсивних інстанцій, відбір мовного матеріалу зорієнтовано не на дискурсивні формати, які виділяються традиційно (художній, публіцистичний, політичний, науковий тощо), а на відтворювані практики соціальної комунікації. Це міркування зумовлює звернення до лінгвістичного корпусу як такому, що найбільш повно репрезентує сучасний комунікативний простір.

Дослідження ґрунтується на таких методах: описовий, метод компонентного аналізу, контекстуальний, інтерпретативний. Описовий метод дозволив упорядкувати, класифікувати, систематизувати мовний матеріал, конкретизувати значущі одиниці дослідження; компонентний аналіз – виявити нові значення, що утворюються в результаті метафоричного уживання, та експлікувати окремі семантичні ознаки відповідних значень; контекстуальний метод – увиразнити другорядні компоненти значень, конотаційні та асоціативні семи; інтерпретативний метод – узагальнити виявлені змістові компоненти та реконструювати інстанції дискурсивного суб'єкта.

Результати та дискусії

Лексема *вкусний* виявляє широкі можливості породження художніх метафор. Вони засновані, як правило, на схожості форми, звуку, кольору описуваного предмета з чимось істивним або тим, що нагадує про їжу: «*вкусные, как просфоры, церкви*», «*вкусное шипенье волн*», «*леденечный вкусный хруст печати*» тощо (див. приклади 1–5).

Такі метафори висувують на перший план сенс задоволення, що отримується від сприйняття форми, кольору або звуку, при цьому власне сенсорні враження ускладнюються, доповнюються емоційними та естетичними оціночними смислами. Завдяки накладенню цих планів художній образ стає об'ємним, осяганим на різних рівнях сприйняття.

1. «<...> с бокастыми приземистыми, вкусными – как просфоры, пятиглавыми церквами»; 2. «Но то ли из-за вкусного шипенья ультракоротких волн, в которых и самое стертое <...> слово поворачивается бочком поджаренным и ароматным...»; 3. «Сургучная печать подалась с леденечным вкусным хрустом, <...>»; 4. «Возможно, потому что оба цвета были такие вкусные и подходили к платью»; 5. «<...> слышались их легкие, сосредоточенные дуновения на чай и вкусные, обжигающиеся прихлебывания»¹.

Так, наприклад, звук сургучної печатки, що ламається, викликає з пам'яті образ льодяника, прозорого, ламкого, який хочеться спробувати на смак – і сама печатка теж може здатися солодкою, і слухати, як вона ламається, якимось особливо приємно. «Вкусные цвета» – яскраві, насичені, «соковиті», швидше за все, це кольори стиглих ягід або фруктів. «Вкусные прихлебывания» – це про звуки, що видаються людиною, яка п'є чай і отримує від нього задоволення, що передається слухачеві або спостерігачеві.

Зазначимо, що в останньому прикладі (5) метафора дозволяє поєднати кілька позицій: 1) того, хто безпосередньо відчуває задоволення; 2) учасника ситуації, якому це задоволення передається; 3) стороннього спостерігача (читача), який знаходиться поза межами ситуації, але здатний завдяки метафорі відчуті той самий емоційний стан. Перелічені точки зору поєднуються в перспективі художнього простору, що створюється автором, який творчо осягає й перетворює предмет опису, прагнучи за допомогою метафори розкрити його сутність.

Дещо по-іншому ця дискурсивна настанова реалізується в контекстах, де джерелом задоволення, вираженого лексемою вкусный, є улюблена істота (дитина, тварина) та спілкування з нею (6, 7). Експресія метафори проєктується в царину вищих емоцій і почуттів; образ мовця розкривається в екзистенціалах турботи, ніжності й любові.

6. «Посмотрел на лошадей: стоят в своих денниках такие милые, чистые. Дышат на меня своим вкусным животным духом»; 7. «И вот эта любовь требовала исхода, объекта, хотелось тепла, прижаться к кому-то родному, понюхать такой вкусный детский затылок <...>».

Важливою особливістю описуваної дискурсивної позиції є уявлення про природу пережитого задоволення: воно не міститься в самому об'єкті, не є іманентним йому, а народжується у взаємодії з ним. Таким чином, саме мовець є джерелом позитивних емоцій, котрі наділяє навколишні предмети здатністю приносити радість. Його спосіб взаємодії зі світом по суті аналогічний позиції люблячого суб'єкта, причина любові якого полягає насамперед у ньому самому. Ця інтенція поєднує аналізовані метафоричні вживання досліджуваного слова вкусный: цінність об'єкта розкривається під час його осягання суб'єктом (уважним і чуйним спостерігачем, художником, люблячою людиною).

Варіації цього суб'єкт-об'єктного відношення простежуються в контекстах «вкусная музыка», «вкусный саундтрек», «вкусный альбом», «вкусный диск», «вкусная подборка», «вкусный интерьер», «вкусная картинка», «вкусное пространство», «вкусное дизайнерское решение», «вкусное кино» тощо (8–17). Особливостями таких метафор є, по-перше, ускладнення семантики лексеми та, по-друге, перенесення оціночної домінанти з власне чуттєвої сфери в область естетичних уявлень.

8. «Немоляев – это «вкусная» музыка, она мне напоминает мясо с сочащейся кровью»; 9. «... захотелось заполучить несколько вкусных саундтреков из фильма»; 10. «Альбом вкусный до ужаса. Давно не слышал такой аппетитной жести. <...> Вкусный, говорю, диск»; 11. «Также впечатлила ранее не встреченная редакторская рубрика «Вкус классики», составленная из фрагментов произведений <...> классиков, посвященных еде. <...> очень качественная и по-настоящему вкусная подборка»; 12. «Самый любимый жанр Жана-Мишеля – «фьюжн»: это и наиболее интересная современная музыка, и наиболее «вкусный» интерьер»; 13. «При подсветке картинка и на видеопленке получается гораздо вкуснее»; 14. «Пространство получилось небольшим, но <...> удивительно радостным и вкусным для глаз: прямо-таки перенасыщенным взбитыми сливками густого света»; 15. «...такого изобилия «вкусных» дизайнерских решений по использованию рас-

¹ Тут і далі пронумеровані приклади взяті з Національного корпусу російської мови [Савчук, 2023].

тений, материалов и садовых аксессуаров в самых разнообразных сочетаниях не встретишь, пожалуй, больше нигде»; 16. «А ночное кино, в котором она играла роль слона, было такое же вкусное, как «Мечты Аризоны» Кустурицы»; 17. «Вопрос к уже посмотревшим: После титров есть, что-нибудь вкусное?».

Як бачимо, «*что-нибудь вкусное после титров*» (мається на увазі невеликий фрагмент фільму – продовження або епізод з альтернативним кінцем, 17) означає щось цікаве та, можливо, неочікуване, не завбачене основним перебігом сюжету, непередбачуване. Сполучення «*вкусная подборка*» (11), окрім обігрування значень (означення *вкусный* стосується і їжі, і тексту), реалізує разом з ознакою цікавий значення 'різноманітний', 'новий' (невідомий раніше), а також містить естетичну оцінку. «*Вкусный интерьер*» (12) відображає новизну та нешаблонний характер творчих рішень. Зауважимо також, що сенс задоволення зберігається у семантиці лексеми *вкусный*, але якість і джерело цього задоволення принципово відрізняються. «*Вкусная музыка*» (*саундтрек, альбом, диск, 8–10*) зовсім не означає 'приємна для слуху мелодія' (імовірноше, навпаки – нескладне, мелодійне поєднання звуків не можна назвати смачним, йому підходить визначення 'солодкий': солодка музика, солодка мелодія – також у функції вторинної номінації). Під *вкусным* тут мається на увазі задоволення від розуміння складності музичної композиції, від усвідомлення багатства та різноманітності звукового ряду, технічної та професійної реалізації («*вкусный альбом*»). Якщо говорити про візуальні враження, то задоволення від споглядання приємного для очей поєднання кольорів або гри світла (13, 14) доповнюється розумінням незвичайності та різноманітності «*дизайнерських рішень*» (15), оцінити які може тільки людина з професійними знаннями й художнім смаком. Якщо говорити про «*вкусное кино*» (16), то комплекс параметрів, які забезпечують естетичний досвід, настільки складний, що спроба його експлікації буде явно неповною: тут, крім власне задоволення, можливі такі сенси, як 'цікаве, незвичайне, нестандартне, різноманітне, багате нюансами і деталями'.

Слід зазначити, що наявність наведених смислових компонентів, безсумнівно, зумовлена впливом одного зі значень слова *вкус* – «здатність людини до естетичного сприйняття й оцінки; розвинене почуття прекрасного» [Кузнецов, 2000, с. 135]. Відбувається свого роду осциляція смислів, завдяки чому семантика слова *вкусный* поширюється на зону естетичної оцінки. Тут не йдеться про повний збіг значень, навпаки: зіткнення смислів більшою мірою підкреслює їхню відмінність, ніж схожість. Якщо в наведених вище контекстах слово *вкусный* замінити на «зроблений чи виконаний зі смаком», то ми побачимо, що висловлювання «зі смаком зроблене кіно (інтер'єр, саундтрек)» відображає дещо відсторонену, власне естетичну оцінку об'єкта й не передає яскравого емоційного переживання, що міститься у визначенні *вкусный*. Смилова атракція дозволяє слову *вкусный* задіяти водночас два рівні сприйняття: сенсорна інформація ускладнюється враженнями вищого порядку.

Отже, можна зробити висновок, що одне зі значень лексеми *вкусный* відображає багаторівневий комплекс подій: задоволення, зокрема чуттєве, що виникає в процесі створення об'єкта або його споживання; естетичну оцінку об'єкта, котрий сприймається як витвір мистецтва (навіть якщо об'єкт не є артефактом); необхідність інтелектуального зусилля, пов'язаного з розумінням складності багаторівневої структури об'єкта; емоційний досвід, пов'язаний з причетністю до об'єкта чи взаємодією з ним.

Ці міркування дозволяють реконструювати позицію дискурсивного суб'єкта, котру представлено у вищенаведених прикладах, як позицію підготовленого слухача, глядача, поціновувача, знавця. Його цільова спрямованість передбачає визнання складної організації та самоцінності об'єкта, а також необхідності докладати зусилля для його осмислення. Відповіддю на ці зусилля мають стати позитивні емоції, джерелом яких є не тільки й не стільки іманентні властивості об'єкта, скільки взаємодія з ним.

Таким чином, можна відзначити ще один важливий параметр розглянутої дискурсивної настанови: готовність суб'єкта витратити власний ресурс для пізнання навколишнього світу. Задоволення в цьому випадку постає своєрідною «винагородою», «компенсацією». Це положення може бути проілюстровано контекстами, у яких актуалізується ціннісна складова значення лексеми *вкусный* (18–20). У наведених прикладах здійснюється цікаве метафоричне перенесення: у російській мові існує низка виразів, що описують ситуацію, коли найсмачнішу їжу залишають наостанок (пор. «на десерт», «на солодке» тощо). У перенос-

ному значенні ці висловлювання характеризують особливу, довгоочікувану подію (пор. також значення слова *предвкушать* – ‘заздалегідь відчувати приємне почуття від чого-небудь, із задоволенням очікувати чого-небудь’) [Кузнецов, 2000, с. 957]. У такий спосіб, у наведених контекстах вирази «самое вкусное», «самая вкусная часть» характеризують найцікавіший, найзмістовніший і, отже, найбільш значущий і цінний елемент подієвого ряду.

18. «Однако самое *«вкусное»* приберегли напоследок. <...> Microsoft преподнесла сюрприз – футуристические очки дополненной реальности HoloLens»; 19. «Начинается самая *вкусная* часть презентации. <...> – Уверю, автографы получают все! – обнадеживает толпу диктор»; 20. «Впереди самая *«вкусная»* часть сезона – плей-офф».

Уявлення про цінність виводять семантику *вкусного* в аксіологічну площину. *Вкусний* об’єкт представлений як такий, що виправдовує своєю вагомістю зусилля, амбіції, прагнення суб’єкта. У прикладі (21) «*вкусная тема*» є складною та перспективною з погляду результату. «*Вкусная цель*» (22) завдяки своїй важливості здатна «надихати й підтримувати» людей. У прикладах (23, 24) *вкусное* пов’язане з суперництвом, духом змагання, іноді навіть небезпекою, ризиком і азартом:

21. «Тему зависти вы, кстати, правильно подняли, <...>: это *вкусная* тема и это предельно энергетичный мотивчик»; 22. «Способность формулировать *«вкусные»* цели, вдохновляют и поддерживать других в их достижениях»; 23. «Новый асфальт, ровные повороты, свежая разметка и отбойники, *вкусные* крутые шпильки и азартные извилистые подъемы»; 24. «Разве что на острие не привычный таран-терминатор, а проныра Суарес. Такой вот *вкусный* соперник».

Зауважимо, що об’єкт, який вимагає зусиль, не гарантує подальшого задоволення, вигоди або скільки-небудь істотної компенсації – для суб’єкта існує певна частка невизначеності, і саме ця невизначеність обумовлює і зростання цінності об’єкта, і задоволення (котре сприймається в цій ситуації як випадкове, несподіване, «бонус» або «подарунок»). З цього випливає, що превалюючою інтенцією суб’єкта є саме прагнення витратити ресурс, своєрідна спрямованість «зовні», зміщення ціннісного центру з власного «я» в навколишній світ.

Варіація аналізованої дискурсивної позиції передбачає також асоціацію *вкусного* із реальним, життєвим. Ймовірно, смак здається таким органом чуття, що найбільше заслуговує на довіру: зір і слух нерідко можуть нас ввести в оману. Смак є джерелом і достовірної інформації про об’єкти навколишнього світу, і чуттєвого задоволення, вираженого набагато більшою мірою, ніж задоволення від слухових або зорових відчуттів. Це міркування підтверджується контекстами, у яких слово *вкусный* виступає в значенні ‘правдоподібний, правдивий’ (25, 26).

25. «Эти ленты – отличные комедии со *вкусными* персонажами, умными историями, мягкой сатирой и качественной анимацией...»; 26. «А также вполне себе человеческой историей, в которой нашлось место не только погоням и перестрелкам, но и хорошо прописанной интриге, убедительным характерам, *вкусным* актерским работам и поистинным отсылкам к ранним бондовским фильмам...».

Описану вище дискурсивну настанову найбільш повно реалізують висловлювання, що містять сполучення «*вкусное повествование*», «*вкусное чтиво*», «*вкусный текст*».

27. «...невероятно *вкусное*, плотное повествование, способное убедить любого...»; 28. «Там столько *«вкусного»*, написанного как сегодня – вот Париж обстреливали, вот Бисмарку прислали фаршированных фазанов и т. д.»; 29. «<...> больше нравится динамическое, активное, *вкусное* чтиво... чтобы и образы, и сюжет и идея!»; 30. «В пьесе настолько *«вкусный»* текст <...>, что постановщику и артистам даже напрягаться особо не приходится».

Наведені приклади дозволяють визначити *вкусный текст* як насичений різноманітними деталями («*плотное повествование*»), складноорганізований («*и образы, и сюжет и идея*»), динамічний і непередбачуваний. Крім того, *вкусный текст* повинен представляти предмет свого опису так, щоб у реципієнта, читача або слухача виникав ефект реальності, що безпосередньо досягається органами почуттів («*вкусного, написанного как сегодня*»). Важливу роль тут відіграватиме деталь, подобиця (31–33), завдяки якій створюється уявлення про ціле в його неповторності:

31. «Мало вытащено из эпопеи вкусных деталей...»; 32. «В газдановской прозе прежде всего значимы не пластично нарисованная картина или «вкусная» деталь, а расплывающийся, как на старой фотографии, контур, ускользающая интонация повествования, тот самый звук»; 33. «Пестрят вкусными подробностями танцы кукол, живущих в сказочном мире Машинных сновидений...».

«Обертони», нюанси, «моменти» і «дрібниці», які є другорядними, немагістральними проявами життя, змушують, тим не менш, відчувати його в усій повноті. Характерна, ємна, точно помічена деталь дозволяє здійснити перехід з простору оповіді в пульсуючий простір буття. Тоді *вкусний текст* виявляється таким же складним і непередбачуваним, як і саме життя. Осмислення такого тексту вимагає від читача максимальної залученості, напруженої екзистенційної присутності. На межі такого ставлення суб'єкт буквально проживає й переживає текст (об'єкт, артефакт) мов власне буття. При цьому він сам, уся його емоційна та інтелектуальна «присутність» виступає в якості витратного ресурсу. Суб'єктно-об'єктна нерівність нейтралізується, виникають по-справжньому рівноправні, діалогічні відносини, що декларують суверенну цінність іншого.

Проте слід зазначити, що таке вживання слова *вкусний* неоднозначно сприймається носіями мови. Цю неоднозначність відзначає, зокрема, І. Левонтина: «... Тепер знову можна знайти сполучення *смачний текст* або ті самі смачні вірші, які, до речі, багатьох людей страшенно дратують. Однак *смачний текст* в цьому новому модному смислі вказує зовсім не на те, що автор має тонкий смак, а на те, що від читання цього твору відчуваєш майже фізіологічне задоволення» [Левонтина, 2016]. Наведемо контекст, що безпосередньо відображає негативну реакцію на такого роду метафоричне перенесення (34):

34. «*Вообще-то выражение “вкусная книга” у критиков под запретом из-за своей нечеловеческой пошлости, но в данном случае его использование будет оправданным*».

У чому може полягати «вульгарність» такого виразу? Задоволення від тексту мислиться максимально віддаленим від фізіологічного; чуттєвість тексту принципово інша – він вимагає усвідомлення, співпереживання, інтелектуальної роботи. Але, як показав наведений вище аналіз, власне означення *вкусний* не суперечить такому ставленню, оскільки, по-перше, читання – це процес, що потребує певних ресурсних витрат; по-друге, *вкусний текст* не завжди означає 'комфортний, що не передбачає зусиль і не викликає емоцій'.

Вкусний текст залучає реципієнта, читається «запоєм», можливо, навіть в певному смислі підпорядковує читача собі; *вкусний текст* хочеться «смакувати», постійно повертаючись до нього. І тут задоволення читача постає як свого роду компенсація його залучення до смислового простору тексту. Проте нерідко вибір слова *вкусний* не стосовно до їжі оцінюється як неприйнятний та відкидається у досить різкій формі:

35. «*Иногда я задаюсь вопросом, что курил человек, придумавший назвать текст «вкусным»? И какой смысл он вкладывал в это определение? Как вообще текст может быть вкусным?»*; 36. «*Пишу вкусные тексты. Дорого*». «*Она произнесла такую вкусную речь на вчерашней конференции, что слушали все*». «*Сделаю для вашего сайта вкусный дизайн*». *В комплекте к таким фразам должны идти две таблетки: Лоперамид для автора и Церукал для читателя*»; 37. «*Я не люблю, когда говорят: “вкусно написано”, “вкусный текст” и т. д. Просто содрогание это у меня вызывает, и я знаю, что не я одна этого не переносу*».

Це протиріччя можна вирішити, апелюючи до дискурсивного виміру метафори. Припустімо, що спостережувана варіація оцінок пояснюється тим, що комуніканти по-різному уявляють собі образ мовця (тобто по-різному реконструюють інстанцію дискурсивного суб'єкта), наділяючи його розрізненими або протилежними настановами стосовно об'єктів навколишнього світу. Одна з них, пов'язана з готовністю людини визнавати складність і самоцінність речей, явищ, артефактів, що його оточують, докладати зусиль для взаємодії з ними й знаходити й у цій складності, і в цих зусиллях джерело позитивних емоцій, була докладно розглянута вище. Щоб описати іншу, ми знову звернемося до міркувань І. Левонтиної про *вкусний текст*: «...це мовна гра, і смисл її зрозумілий: <автор> хоче підкреслити органічність прагнення людини до простих і ясних приємних відчуттів. Іншими словами, автор протиставляє болісну жагу до істини та непереборний потяг людини до комфорту й задоволення» [Левонтина, 2016].

«Непереборна тяга до комфорту й задоволення» стає ключовою інтенцією дискурсивного суб'єкта. Її реалізацію, розвиток та варіації послідовно простежимо нижче.

Так, до основного значення 'приємний' лексеми *вкусный* можуть приєднуватися додаткові асоціативні смисли, пов'язані з відсутністю новизни, наприклад:

38. «...неприкрытый символизм для внутреннего пользования <...> и *вкусная новостная кашка для непритязательного <...> зрителя»; 39. «Вкусный концепт арт. Множество разнообразных скетчей и концепт арта. ... все вторичное и банальное и *вкусное*».*

У першому випадку (38) необхідно враховувати метафоричне значення виразу «новостная кашка» 'інформація, подана в навмисно спрощеному та спотвореному вигляді, таким чином, щоб не викликати відторгнення в глядача'. Тоді *вкусный* у цьому контексті матиме значення 'такий, що не викликає заперечень, відповідає очікуванням, не створює дискомфорту'. У другому прикладі (39) лексема *вкусный* входить у синонімічний ряд *вторинний, банальный*; тут актуалізується уявлення про відсутність новизни та оригінальності: *вкусный* – звичний – очікуваний – вторинний.

Відзначимо, що вище ми продемонстрували реалізацію в семантиці слова *вкусный* сем 'новий', 'оригінальний', 'незвичайний'. Наявність цих полярних смислів в одному семантичному просторі пояснюється диференціацією настанов мовця по відношенню до ідеї новизни. Якщо описана в першій частині статті цільова спрямованість мовця виявляла позитивну емоційну реакцію на нове й затвердження його як цінності, що було обумовлене відкритістю суб'єкта світові, то ставлення до нового, реалізоване в (38, 39), виявляється принципово іншим. Воно характеризується настороженим ставленням до всього невідомого, нестандартного, не відповідного шаблону, а також певним бажанням уникнути інтелектуальних та емоційних витрат, необхідних для сприйняття новизни. У той час знайоме, впізнаване вже через свою буденність, легко сприймане виявляється особливо привабливим для суб'єкта такого типу. Саме в цьому, можливо, полягає задоволення, отримуване від *вкусного* як очікуваного, заздалегідь (с)прийнятого, «засвоюваного» і такого, що не вимагає від людини особливого інтелектуального або душевного напруження. Крім того, у подібних контекстах експлікується глибинний зв'язок між прийнятним і приємним.

Таким чином, однією з характеристик дискурсивного суб'єкта другого типу є взаємодія зі знайомим, звичним, буденним, з тим, що не викликає дискомфорту й не вимагає ресурсу. Зауважимо, що в цьому випадку джерелом позитивних емоцій є безпосередньо якості об'єкта, причому лише такі, які відповідають очікуванням мовця. Дискурсивний суб'єкт не є ані поціновувачем, ані професіоналом, він не прагне докласти зусиль, ризикувати або демонструвати амбіції – він виступає винятково як споживач. У свою чергу, об'єкт також не висуває жодних вимог, його цінність пов'язана лише зі здатністю приносити задоволення.

Ставлення такого роду реалізується в (40–45), де означення *вкусный* характеризує об'єкт, безумовно привабливий і бажаний, на який спрямовано інтерес і зусилля суб'єкта, котрий очікує на отримання задоволення:

40. «*Даже такая вкусная штука, как писательские заграничные поездки, Виктора Викторовича соблазнила слабо...*»; 41. «*Марку было сказано: наше статусное стало не очень вкусно. И было велено изготовить женскую линию одежды pret-a-porter*»; 42. «*Самой же "вкусной" опцией Volvo можно назвать "умные" адаптивные фары*»; 43. «*Уже в базовой комплектации новинка имеет несколько "вкусных" мелочей, на которые стоит обратить внимание*»; 44. «*В самом "вкусном" для городского режима езды диапазоне оборотов*»; 45. «*8 сентября синоптик прогнозирует "вкусные" +20+22 градуса, без осадков*».

У контекстах (40, 41) *вкусный* уживається в значенні 'привабливий, бажаний, такий, що викликає інтерес'; при цьому привабливість зумовлена, крім іншого, важкодоступністю та високим статусом об'єкта (звідси особливе задоволення від володіння ним). Цікавими є також сполучення «*вкусная опция*», «*вкусная мелочь*»; їхні контексти (42, 43) розкривають асоціативний ряд *вкусный* – *приємний* (порівн. *приятная мелочь*) – *цікавий*, до того ж важливу роль тут відіграють слова, до яких належить означення. «*Вкусная мелочь, опция*» – це щось необов'язкове, додаткове, що не є невід'ємною частиною цілого, але водночас викликає приємні емоції саме своєю необов'язковістю. Задоволення, імпліковане в лексемі *вкусный*, спричинене володін-

ням якимось «надлишком», «бонусом», який не вимагає особливих витрат (у цьому разі матеріальних), сприймається як «подарунок» і тому є приємним.

Контексти (44, 45) дають змогу говорити про зв'язок *вкусного* і *зручного, комфортного* («*вкусный режим*» – комфортний, найбільш придатний для поїздки у межах міста, а «*вкусные +20+22 градуса*» – про погоду, також комфортну, таку, що робить приємним перебування на відкритому повітрі). Наведені приклади дозволяють визначити особливий характер задоволення, яке відчуває мовець: воно полягає насамперед у відсутності необхідності витрачати ресурс на взаємодію з об'єктом. У цьому сенсі смачним є все, що дістається суб'єкту легко, задарма, не порушуючи комфортного – рівноважного, стабільного – існування.

Аналогічна настанова простежується в контекстах, що містять вирази «*вкусный кусок*», «*вкусная часть*», «*вкусный куш*», «*вкусный актив*», «*вкусные земли*», «*вкусный год*», «*вкусный Налоговый кодекс*», «*вкусное место*». Розглянемо їх детальніше. Приклади (46–49) містять сполучення «*вкусный кусок*», «*вкусная часть*», «*вкусный куш*», що розкривають зв'язок *вкусного* та *вигідного*. Можливо, тут свою роль зіграла контамінація з виразами *урвать кусок* 'захопити частину якогось багатства, майна, зірвати куш'; *жирный кусок*; *жирный пирог* 'про щось вигідне, привабливе. Відхопити від жирного пирога. Залишився ж. шматок. Мріяти про жирний шматок прибутку'; *лакомый кусок* (*кусочек*) 'про когось, щось привабливе, спокусливе' [Кузнецов, 2000, с. 483], а також, можливо, співзвуччя лексем *кусок*, *вкусный*, *куш* ('розм. Велика сума грошей' [Кузнецов, 2000, с. 484]).

46. «*Правительство предлагает продать в этом году ряд самых вкусных производственных и финансовых “кусков Родины” частным инвесторам*»; 47. «*Дело в том, что с точки зрения <...> “пильщиков” и приватизаторов, ядерная отрасль делится на вкусную и невкусную части*»; 48. «*В наши дни региональный “кусочек пирога” – самый “вкусный” для любой мебельной компании, <...>*»; 49. «*Миллиард с лишним евро – это большой, вкусный куш*».

Отже, одне зі значень слова *вкусный* можна описати через такі складові: 'такий, що обіцяє велику вигоду', 'перспективний із погляду швидкого отримання значного прибутку', 'такий, що є з цієї причини привабливим, спокусливим'. Численні приклади демонструють активне використання лексеми *вкусный* у цьому значенні (50–54).

50. «*Дело в том, что после отрезания <...> самых вкусных активов в государственной собственности остались наиболее проблемные, <...> убыточные энергосистемы*»; 51. «*Общественники опасаются, что в случае сдачи в аренду самых “вкусных” земель <...> там начнется застройка*»; 52. «*...в 2012 году будет побит рекорд продаж 2008 года – самого “вкусного” для всех автопроизводителей*»; 53. «*Налоговый кодекс относительно нефтедобычи и так один из самых “вкусных”...*»; 54. «*Планировалось, что, если <...> не даст <...> достаточно вкусного места, обе дамы выйдут на выборы...*».

У прикладах (50, 51) слово *вкусный* уживається для характеристики активів, власності, майна, отримання або придбання яких є вигідним вкладенням коштів, що дають змогу власникові швидко та без особливих зусиль (тут можливий також зв'язок із семами 'комфорт' і 'приємний') одержати прибуток та/або отримувати дохід упродовж тривалого часу. У контекстах (52, 53) словом *вкусный* характеризується не джерело прибутку, а період, протягом якого його було отримано («*вкусный год*») або умову, завдяки якій вигода стала можливою («*вкусный Налоговый кодекс*»). Цікавим є також визначення «*вкусного места*» (54), що поєднує в собі одразу кілька параметрів: поважна посада, яка є не тільки й не стільки джерелом значного доходу, але й забезпечує високий соціальний статус претендента завдяки владним повноваженням.

Аналіз контекстів вказує на те, що ставлення дискурсивного суб'єкта до навколишнього світу характеризується як споживацьке, навіть хижацьке. Об'єкт розглядається суто з погляду того, чи здатний він принести вигоду за найменших можливих витрат ресурсу. При цьому об'єкт позбавлений будь-якої самостійної цінності; такі його можливі параметри, як складна організація, новизна, унікальність, краса, виявляються нерелевантними для мовця.

Говорячи про орієнтацію мовця-суб'єкта на отримання прибутку, знову звернемося до сполучення «*вкусный текст*». Очевидно, що в наведених контекстах ідеться не про насичену подробицями оповідь, не про ємні метафори й навіть не про задоволення читача. *Вкусный текст* тут – це «текст, що продає», який створений для маркетингових цілей; його завдання – залучити, зацікавити потенційного покупця, збільшити продажі товару й принести вигоду авторові та замовнику:

55. «*Что такое вкусный текст, или мой опыт в имиджевой рекламе*»; 56. «*Как написать вкусный текст. <...> профессионал-копирайтер пишет текст, опираясь на маркетинговые приемы, словарный запас и опыт*»; 57. «*Создаю уникальные и вкусные тексты <...>. Качественно написанный текст способен улучшить репутацию сайта и повысить его конверсию*».

Орієнтацію дискурсивного суб'єкта на прибуток (з акцентом на задоволення, що доставляється усвідомленням власної вигоди) активно експлуатує рекламний дискурс: поєднання на кшталт «*вкусные скидки*», «*вкусные цены*», «*вкусное предложение*» стали популярними (і навіть модними) серед маркетологів:

58. «*Вкусные скидки от DemirBank*»; 59. «*Вкусные скидки на уход за телом*»; 60. «*Очень ВКУСНЫЕ цены*» (реклама інтернет-магазину електроніки – О.К., Т.Ф.); 61. «*Вкусное предложение от Макро! Чаепитие с родными станет еще приятнее с кондитерскими изделиями Mavis*»; 62. «*Вкусное предложение!!! Отдых в отеле Grand Park Lara 5* от 699 \$ все включено!*»; 63. «*Вкусные цены в лучшие отели Кипра 3**».

Можна назвати одразу кілька причин такої поширеності подібних сполучень. Найочевидніша – апеляція до царини чуттєво сприйманого: у свідомості реципієнта рекламне повідомлення пов'язується із насолодою від уживання смачної їжі та залучає зону чуттєвих задоволень у цілому.

Крім того, значення слів *скидки*, *цена*, *предложение* актуалізують асоціації з матеріальною вигодою, отриманням додаткового доходу й також продукують зацікавленість адресата рекламного тексту. Нарешті, зв'язок *вкусного* з чимось особливим, цікавим, довгоочікуваним, описаний вище, змушує реципієнта відповідним чином реагувати на рекламну пропозицію. Деякі з наведених прикладів (61) обіграють багатозначність аналізованої лексики: вираз «*вкусное предложение*» можна прочитати як буквально (рекламуються продукти або виробники їжі), так і метафорично (вигідна, цікава, приваблива пропозиція).

Значна частина подібних рекламних текстів орієнтована на просування товарів та послуг, не пов'язаних із харчуванням: косметики, техніки, послуг банку, туристичного агентства тощо. Однак, якщо ми звернемося до їхнього візуального супроводу, то побачимо, що в більшості випадків він містить елементи, які відсилають до їжі; це можуть бути зображення солодощів, фруктів, овочів, столових приладів та елементів сервірування. Незважаючи на те, що рекламовані товари не є харчовими продуктами, вони немов «прикидаються» ними: наприклад, автомобільні шини зображено в одному ряду з нарізаними кружальцями овочами, автівка – поруч із десертом, а мікросхеми сервіровано на тарілці. Рекламний текст, що містить сполучення «*вкусные цены*», в свою чергу підтримує цю симуляцію. Ми спостерігаємо своєрідну смислову редукацію: потенційно будь-яка позитивна емоція, досвід, пов'язаний з володінням тим чи іншим товаром, розумінням вигоди від його придбання, можуть проєктуватися на сферу власне смакових відчуттів і викликаного ними фізіологічного задоволення.

Таким чином, ставлення дискурсивного суб'єкта до навколишнього світу визначається співвідношенням витрачених ресурсів – одержане задоволення. При цьому ігноруються всі притаманні об'єкту якості та властивості, крім тих, що здатні принести задоволення мовцеві. Об'єкт описується в категоріях вигоди, прибутку, бонусу, комфорту. Основною інтенцією суб'єкта є прагнення до задоволення (приємних переживань, позитивних емоцій), до того ж таких, що не порушують його внутрішньої рівноваги, не є надто інтенсивними, не загрожують його душевному спокою. Мета такого суб'єкта – набуття й водночас збереження гомогенності власного зовнішнього та внутрішнього простору. Це ставлення дискурсивного суб'єкта абсолютизовано у виразі «*вкусная жизнь*», що вербалізує уявлення про «різноманіття вражень», «цікаве, насичене подіями й емоціями життя», «благополучне, комфортне існування, яке не завдає страж-

дань і не потребує значних зусиль', 'життя, що приносить задоволення' (63–65) – мов дус існування, що передбачає отримання всіляких благ без будь-яких витрат власного ресурсу:

64. «...и никому из учеников, <...>, прожить такую вкусную жизнь не удалось – “шекспирская стерлядь золотая”, “на бархатном диване лёжа, молодой девицы чувства нежа” – и так всю жизнь, равное жизнелюбие без порывов и надломов, равновесие с окружающей средой»; 65. «...он олицетворяет сказочный идеал – вкусную жизнь без труда...»; 66. «...единственный способ улучшить нашу жизнь – выявить ограничивающие убеждения и заменить их на такие, которые делают жизнь полнее, легче, увлекательней и “вкусней”!».

Проведений дискурсивний аналіз метафоричного використання лексеми *вкусный* дозволив реконструювати конститутивні параметри двох конфігурацій дискурсивної інстанції суб'єкта, які узагальнено й подано нижче в таблиці.

Таблиця.

Параметри конфігурацій дискурсивної інстанції суб'єкта ДС 1 та ДС 2

Параметри	Дискурсивний суб'єкт 1 (ДС 1)	Дискурсивний суб'єкт 2 (ДС 2)
Загальна значимість властивостей об'єкта	значущі, важливі	незначущі, ігноруються (крім тих, які здатні принести задоволення)
Релевантні ознаки об'єкта	новизна, складна, багаторівнева організація, оригінальність, непередбачуваність, невідоме	відсутність новизни, передбачуваність, прогнозоване, очікуване, відоме
Річ у світі	річ як результат творення, (само)створення (предмет мистецтва, артефакт)	річ як предмет споживання
Ціннісне ставлення суб'єкта до об'єкта	визнання суверенності й самоцінності об'єкта	знецінення, заперечення суверенності об'єкта
Джерело цінності об'єкта	іманентні властивості об'єкта (релевантні ознаки)	здатність приносити задоволення
Взаємодія з об'єктом	осягнення, залучення, спілкування	споживання
Інтенційні параметри дискурсивного суб'єкту	інтерес, ризик, азарт, амбіції, витрата ресурсу	набуття, збереження, забезпечення гомеостазу
Джерело задоволення	міститься в самому суб'єкті	міститься в об'єкті
Ресурс	готовність суб'єкта витратити ресурс	неготовність до витрат ресурсу
«Просторова» спрямованість	назовні, на навколишній світ	всередину, «егоцентрична»

Наведені набори параметрів є свого роду різними «полюсами», що визначають дискурсивні характеристики суб'єкта. У просторі, заданому цими полюсами, розгортається дискурсивна семантика аналізованої метафори. Суперечливе ставлення носіїв мови до метафоричного вживання слова *вкусный* обумовлене, зокрема, різницею реконструйованих образів світу та людини в ньому.

Так, дискурсивна позиція ДС 1 репрезентує суб'єкта як підготовленого слухача, глядача, оцінювача, знавця. Визначальними для нього виявляються: настанова на визнання складності та самоцінності об'єктів навколишнього світу; готовність витратити власний ресурс для взаємодії з ними; екзистенційні потреби бути суб'єктом любові, турботи, пізнання; перенесення ціннісного центру з власного «я» у навколишній світ. За такої спрямованості джерелом «задоволення» стає сам дискурсивний суб'єкт, котрий характеризується властивістю валоризувати об'єкти й наділяти їх змістом, демонструючи не стільки рецепцію певних речей, скільки співтворчість стосовно світу.

На відміну від ДС 1, ставлення суб'єкта другого типу (ДС 2) до речей, явищ і подій навколишнього світу визначається співвідношенням «витрачений ресурс – одержане задоволення», що характеризує його як споживача. Основними інтенційними характеристиками ДС 2 є: прагнення до задоволення власних потреб і бажань (отримання позитивних емоцій, матеріальної вигоди, досягнення привабливого соціального статусу); невизнання суверенної цінності об'єктів і небажання витрачати зусилля для взаємодії з ними; девальвування всіх притаманних об'єкту якостей та властивостей, крім власне споживацьких (здатних принести задоволення мовцеві); принципова неготовність витрачати власний ресурс, уникнення новизни, прагнення до збереження незмінності свого внутрішнього й зовнішнього простору.

Взаємовідношення двох репрезентованих суб'єктних позицій доцільно кваліфікувати як конкуренцію – у парадигмі уявлень Е. Лакло і Ш. Муфф про конкурентну боротьбу дискурсів [Йоргенсен, Филлипс, 2008, с. 57–60], які сперечаються за право означувати ідентичність, речі та зв'язки, що виникають між ними, прагнучи досягти гегемонії в конструюванні певного модусу соціальної реальності та певного способу її артикуляції. Питання щодо причин виникнення конкурентних означувальних структур у суспільній та індивідуальній свідомості наразі є відкритим. Можна припустити, наприклад, існування корелятив суб'єктних конфігурацій ДС 1 та ДС 2 у вигляді типів свідомості (відповідно креативної та буденної) або їх відповідність деяким специфічним властивостям мовної особистості, які визначають комунікативну поведінку. На нашу думку, описані конфігурації дискурсивного суб'єкта відповідають двом світоглядним парадигмам: модерністській і постмодерністській.

Одним із найважливіших концептів модернізму є ідея новизни. Модерністська свідомість орієнтована на пошук нових (нетрадиційних, нестандартних) форм відображення й перетворення дійсності; вона прагне до розмаїття й принципової непередбачуваності таких форм; наділяє цінністю унікальність, неповторність об'єкта (твору, артефакту). Для модернізму надзвичайно важливими виявляються ідеї мети й задуму, що зумовили, з одного боку, настанову на пошук і досягнення мети та, з іншого боку, інтерес до засобів здійснення задуму, що привернуло увагу до майстерності й розуміння її «техніки». Безумовною значущістю наділяються творчість, артистизм, натхнення, талант. Концептуальна сфера модернізму моделює світ, видимий і осяжний як результат креації. Настави модернізму визначають елітарний характер його культури та вимагають мислездатного, освіченого читача або слухача.

Перелічені складові модерністської картини світу можуть бути співвіднесені з конфігураційними параметрами дискурсивного суб'єкта першого типу, модусом існування якого є взаємодія. Його світ – це світ творіння і творення; він наповнений сутностями й речами, що перебувають у фокусі докладання творчої енергії, думки, любові. Цей світ динамічний, непередбачуваний, у ньому діють складні, неочевидні закономірності, він потребує пізнання, спілкування, діалогу, поза якими існування дискурсивного суб'єкта є неможливим.

Формування постмодерністського світогляду пов'язане зі становленням споживацького суспільства й утвердженням ідеології споживання, що представляє будь-яке явище товаром на ринку. Комодифікація і принцип серійності, тиражованість вироблених у суспільстві масового споживання товарів модифікують ставлення суб'єкта до речей, які оточують його. Об'єкт знецінюється, тому що не тільки не є унікальним, але стає принципово відтворюваним або легко замінним. Світ у постмодерністській свідомості постає як світ безлічі надлишкових речей, копій, жодна з яких не варта зусиль. Це зумовлює зі свого боку трансформацію ставлення до нового – при декларованому прагненні до оновлення постмодерністська реальність лише симулює новизну, орієнтуючись на принципову вторинність, упізнаваність, передбачуваність. Постмодернізму притаманна настанова на «демократичність», доступність, не-елітарність; значущими виявляються сенсорна інформація (як доступна кожному) і чуттєве задоволення. Завдяки цьому, такі параметри об'єкта, як унікальність, новизна, незвичність, майстерність виконання – стають незначними. Знецінюються потенційно всі ознаки об'єкта, релевантними виявляються лише ті, що здатні відповідати споживчому попиту й принести задоволення суб'єкту.

Постмодерністському способу освоєння світу в його ключових категоріях відповідає дискурсивний суб'єкт другого типу (ДС2), єдиним доступним способом існування якого є

споживання. Його світ – це своєрідний «супермаркет», де всі речі прості, однорозмірні, позбавлені надмірних характеристик і визначені лише задоволенням потреб суб'єкта. Такий суб'єкт не вимагає ані спілкування, ані пізнання чогось, відмінного від нього самого. Його мета – отримання задоволення при збереженні себе в максимально незмінному, гомеостатичному стані.

Висновки

Дискурсивний аналіз метафори ґрунтується на розумінні її як мовного репрезентанта структур, що відповідають за творення певного модусу соціальної реальності. Алгоритми дослідження потребують звертання до семантичного, когнітивного і власне дискурсивного вимірів мови та передбачають виявлення метафорично продукованих смислів з подальшою реконструкцією на їхній основі конститутивних параметрів дискурсивних інстанцій. Експлікація метафоричних значень лексеми *вкусный* демонструє неоднорідність та навіть парадоксальність семантики розглянутої метафори. Крім семантичних ознак 'цікавий', 'складний', 'оригінальний', 'той, що потребує емоційного, чуттєвого, інтелектуального напруження', є смисли 'звичайний', 'простий', 'знайомий', 'комфортний', 'легкий'. Вирішення цього протиріччя полягає в дистрибуції семантичних ознак відповідно до двох різних конфігурацій дискурсивного суб'єкта.

Змістовні структури дискурсивного суб'єкта першого типу (ДС 1) імпліковано в метафоричних конструкціях «*вкусная музыка*», «*вкусная картинка*», «*вкусное пространство*», «*вкусное дизайнерское решение*», «*вкусное кино*», «*вкусная цель*», «*вкусный соперник*» тощо, які дозволяють виокремити релевантні ознаки новизни, складності, оригінальності, непрогнозованого характеру взаємодії. Дискурсивний аналіз дозволяє відтворити такі конститутивні параметри суб'єкта, як завідоме визнання суверенної цінності об'єкта у світі, що постає результатом креативного акту; потреба докласти емоційні, інтелектуальні, творчі зусилля для взаємодії з навколишнім світом (до того ж характер цієї взаємодії може бути кваліфікований як осягнення, залучення, спілкування). Світовідчуття, генералізоване в суб'єкті цього типу, пов'язується зі свідомістю людини в ідеологічній парадигмі модерну з його неусувною гегемонією особистості, орієнтацією на пізнання та перетворення реальності, принциповою настановою на унікальність людини та світу – простору (спів)творчості.

Другий тип дискурсивного суб'єкта (ДС 2) може бути реконструйований на основі сполучень типу «*вкусный актив*», «*вкусные цены*», «*вкусные скидки*», «*вкусное предложение*», «*вкусный текст*», «*вкусное место*», «*вкусная опция*», «*вкусная жизнь*». Серед семантичних ознак, які продукуються наведеними метафорами, слід виокремити відсутність нового, вторинність, передбачуваність, привабливість (у тому числі як відповідність очікуванням мовця), вигоду. Визначальними параметрами дискурсивного суб'єкта виявляються: настанова на споживання, набуття та збереження, продовження власного якнайбільш комфортного існування з максимально можливою економією зусиль; знецінення всіх потенційних якостей об'єкта, крім тих, що здатні справити позитивне враження на мовця. Перелічені конституенти корелюють з уявленнями про людину постмодерністського суспільства споживання, яке декларує принципову вторинність та повторюваність будь-якого феномену (речі, тексту, події), тотальну комодифікацію, покликану девальвувати іманентні властивості об'єктів світу за винятком таких, що задовольняють споживача.

Здатність продукувати дискурсивно обумовлені образи реальності робить метафору одним із ключових об'єктів дискурс-аналізу. Особливо перспективними з цього погляду видаються дослідження стратегій мовленнєвої стереотипізації, впливу, маніпуляції, що реалізуються завдяки метафорі та наявні в «розсіяному» вигляді в усьому просторі соціальної комунікації, відтворюючись у повсякденних дискурсивних практиках.

Список використаної літератури

- Волонюк, І. (2020). Мовна метафора та її функції у поетичних творах Івана Гнатюка. *Філологічний дискурс*, 10, 204-212. DOI: <https://doi.org/10.31475/fil.dys.2020.10.20>
- Городецька, В. (2020). Домінантні метафори ідіостилю Юрія Клена. *Філологіка*, 21, 147-158.

Єлісеєва, С.В. (2019). Концептуальна метафора у воєнному дискурсі та її переклад. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Філологія*, 38 (1), 138-140.

Льченко, О.А. (2022). Оцінна імплікатура медіаметафори (на україномовному медіа-матеріалі 2000–2022 рр.). А. Pieńkowski, J. Miziołek (Eds.), *Innovative pathway for the development of modern philological sciences in Ukraine and EU countries* (pp. 139-162). Riga: Baltija Publishing. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-196-1-28>

Йоргенсен, М.В., Филлипс, Л.Дж. (2008). *Дискурс-анализ. Теория и метод = Discourse Analysis. As Theory and Method*. Харьков: Гуманитарный центр.

Клочко, Т.В., Ісаєва, В.І. (2020). Метафоризація в медичній термінології. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Філологія. Соціальні комунікації*, 31 (70), 1/2, 84-88. DOI: <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.1-2/17>

Кравченко, В., Петрушова, Н. (2020). Метафорика політичного дискурсу: семантичний та лінгвопрагматичний аспекти. *Філологічні науки*, 32, 81-86. DOI: <https://doi.org/10.33989/2524-2490.2020.32.202456>

Кузнецов, С. (Ред.). (2000). *Большой толковый словарь русского языка*. Санкт-Петербург: Норинт.

Мельничук, О.Д., Гриців, Н.М. (2022). Способи утворення метафор у художньому тексті як реалізація змісту номінацій жестів (на матеріалі твору «Спокута» І. Мак'юєна). *Лінгвістика*, 1 (45), 101-110. DOI: <https://doi.org/10.12958/2227-2631-2021-1-45-101-110>

Набока, О.М. (2021). Феномен політичної метафори в англomовних текстах політичного дискурсу. *Львівський філологічний часопис*, 9. 148-153. DOI: <https://doi.org/10.32447/2663-340X-2021-9.22>

Пірог, І.І., Ізотова, Л.І. (2018). Метафора як засіб створення іміджу політичного лідера. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія "Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов"*, 88, 35-42.

Польова, О.С. (2022). *Метафора у промовах сучасних турецьких політиків: типологія і функції*. (Дис. доктора філософії з філології). Київський національний лінгвістичний університет, Київ.

Семида, О.В., Ахмад, І.М. (2020). Метафоричне зображення образу України в сучасному англomовному медійному дискурсі. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Філологічні науки (мовознавство)*, 14, 157-161. DOI: <https://doi.org/10.24919/2663-6042.14.2020.223462>

Савчук, С.О. (Ред.). (2023). *Национальный корпус русского языка*. Відновлено з <https://ruscorpora.ru>

Stepanov, Yu.S. (1998). *Language and Method: Modern Philosophy of Language*. Відновлено з <https://interesnoe.me/view/1/content/upd/34863392>

Стрюк, Т.В. (2019). Потенціал когнітивної метафори в політичному телеінтерв'ю Петра Порошенка. *Молодий вчений*, 7 (71), 81-85. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-7-71-18>

Тичініна, А.Р. (2020). У пошуках сенсу наративної метафори Умберто Еко: «впіймати голубку жовтогарячого кольору». *Питання літературознавства*, 101, 256-277.

Ткач, В.О., Алексенко, В.Ф. (2022). Метафора у сучасних англomовних текстах політичних промов. *Закарпатські філологічні студії*, 24 (1), 94-97. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.24.2.19>

Топчий, Л.М. (2020). Персоніфікація як метафорична одиниця в новелістиці У. Самчука. *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Філологічні науки (мовознавство)*, 13, 183-187. DOI: <https://doi.org/10.24919/2663-6042.13.2020.214389>

Шутак, Л.Б., Навчук, Г.В. (2016). Когнітивна метафора як один із засобів творення вторинних номінацій медичного дискурсу. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*, 1 (9), 64-68.

Arutyunova, N.D. (1990). *Theory of metaphor*. Відновлено з <https://djvu.online/file/ZbqOCbEfnOTwq?ysclid=ln9yfqe858546357815>

Stepanov, Yu.S. (1998). *Language and Method: Modern Philosophy of Language*. Відновлено з <https://interesnoe.me/view/1/content/upd/34863392>

METAPHOR AS A FACTOR OF DISCURSIVE CREATION (USING THE EXAMPLE OF THE LEXEME *ВКУСНЫЙ* – TASTY)

Olena V. Kardashova, V.N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

e-mail: murzila@ukr.net

Tetiana F. Filchuk, V.N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

e-mail: tanyafilchuk2@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-15

Key words: *discourse analysis, metaphor, lexeme “вкусный” (tasty), discourse instances, discourse parameters, discourse subject.*

This article attempts a comprehensive discourse analysis of the metaphor using the lexeme “вкусный” (tasty) as an example.

Considering that metaphor can be viewed from the perspective of its ability to create social reality, and that reality images are discursively conditioned, the authors explore metaphor as a discursive agent that implies information about the basic parameters of discursive instances: metasubject, metaobject, and meta-addressee. *The tasks* of discourse analysis of metaphor in the article include: 1) consecutive explication of metaphorically conditioned components of meaning; 2) reconstruction of the constitutive parameters of discursive instances of subject, object, and addressee, based on these components; 3) reconstruction of the worldview and articulatory possibilities of the speaker who occupies the position of discursive subject. The study was conducted on the material of the National Corpus of the Russian Language using descriptive, contextual, interpretative *methods*, and the method of component analysis.

Discourse analysis of linguistic material allows for the reconstruction of two possible types of discursive subject. The first one (nominally designated as DS1) represents the subject as a prepared listener, viewer, appreciator, or expert. Its discursive orientation realizes such intentions as: recognition of the complexity and intrinsic value of objects in the surrounding world; readiness to expend one’s own resources to interact with them; existential needs to act as a subject of love, care, and knowledge; and transfer of the value center from one’s own “self” to the surrounding world. With such a focus, the source of positive emotions (“satisfaction”) becomes the discursive subject itself, which is characterized by the ability to valorize objects and endow them with meaning.

These constitutive parameters of discursive subject DS1 are implicated in such metaphorical constructions as “tasty music”, “tasty picture”, “tasty space”, “tasty design solution”, “tasty movie”, “tasty goal”, “tasty opponent”, and so on.

The second type of discursive subject (DS2) can be reconstructed based on metaphors like “tasty assets”, “tasty prices”, “tasty discounts”, “tasty offer”, “tasty text”, “tasty position”, “tasty option”, “tasty life”. Unlike DS1, its attitude towards things, phenomena, and events in the surrounding world is determined by the ratio of “resources spent – satisfaction received”, which characterizes the subject of this type as a consumer. The main intentional characteristics of DS2 are: a primary desire for satisfaction of their own needs and desires (receiving positive emotions, material benefits, achieving an attractive social status); the devaluation of the sovereign value of objects and the unwillingness to make an effort to interact with them; the devaluation of all qualities and properties inherent in an object, except for the consumer ones (capable of bringing satisfaction to the speaker); a fundamental unwillingness to expend their own resources, avoidance of novelty, and a desire to maintain the stability of their own internal and external space.

These two configurations of discursive subject allow the speaker to articulate almost diametrically opposed attitudes towards the surrounding world. In general terms, they correspond to two worldviews: modernist and postmodernist.

References

- Arutyunova, N.D. (1990). *Theory of methaphor*. Available at: <https://djvu.online/file/ZbqOCbEfnOTwq?ysclid=ln9yfqe858546357815> (Accessed 02 November 2023).
- Horodetska, V. (2020) *Dominantni metafori idiosyliu Yurii Klenu* [The dominant metaphors of Yuri Klen’s idiom]. *Filologika* [Philologica], vol. 21. pp. 147-158.
- Ilchenko, O.A. (2022). *Otsinna implikatura mediametafory (na ukrainomovnomu mediamateriali 2000–2022 rr.)* [Evaluative implication of media metaphor (on Ukrainian-language media materials of 2000-2022)]. In A. Pieńkowski, J. Miziołek (eds.). *Innovative pathway for the development of modern philological sciences in Ukraine and EU countries*. Riga, Baltija Publishing, pp. 139-162. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-196-1-28>.
- Jorgensen, M.V., Fillips, L.Dzh. (2008). *Diskurs-analiz. Teorija i metod* [Discourse Analysis. As Theory and Method]. Kharkiv, Gumanitarnyj centr Publ., 352 p.

Klochko, T.V., Isaieva, V.I. (2020). *Metaforyzatsiia v medychnij terminolohii* [Metaphorisation in medical terminology]. *Vcheni zapysky Tavrijs'koho natsional'ho universytetu imeni V.I. Vernads'koho. Filologiya, Socialni komunikacii* [Scientific notes of V.I. Vernadsky Taurida National University. Philology. Journalism], vol. 31, issue 70, no. 1, part 2, pp. 84-88.

Kravchenko, V., Petrushova, N. (2020). *Metaforyka politychnoho dyskursu: semantychnyj ta linhvoprahmatychnyj aspekty* [The Metaphor of Political Discourse: Semantic and Linguopragmatic Aspects]. *Filolohichni nauky* [Philological Sciences], vol. 32, pp. 81-86.

Kuznetsov, S.A. (ed.). (2000). *Bol'shoj talkovyj slovar' russkogo jazyka* [The Greater Dictionary of the Russian Language]. Saint Petersburg, Norinth Publ., 1536 p.

Melnychuk, O.D., Hrytsiv, N.M. (2022). *Sposoby utvorennia metafor u khudozhn'omu teksti iak realizatsiia zmistu nominatsij zhestiv (na materialii tvorcu «Spokuta» I. Mak'iuena)* [Ways of Forming Metaphors in a Literary Text as a Realisation of the Content of Gesture Nominations (on the Basis of I. McEwan's "Atonement")]. *Linhvistyka* [Linguistics], vol. 1, issue 45, pp. 101-110. DOI: <https://doi.org/10.12958/2227-2631-2021-1-45-101-110>.

Naboka, O.M. (2021). *Fenomen politychnoi metafory v anhlo movnykh tekstakh politychnoho dyskursu* [The Phenomenon of Political Metaphor in English Political Discourse Texts]. *L'viv's'kyj filolohichnyj chasopys* [Lviv Philological Journal], vol. 9. pp. 148-153.

Piroh, I.I., Izotova, L.I. (2018). *Metafora iak zasib stvorennia imidzhu politychnoho lidera* [Metaphor as a Means of Creating an Image of a Political Leader]. *Visnyk Kharkivs'koho natsional'noho universytetu imeni V.N. Karazina. Inozemna filolohiia. Metodyka vykladannia inozemnykh mov* [The Journal of V.N. Karazin Kharkiv national university. Foreign Philology. Methods of Foreign Language Teaching], vol. 88, pp. 35-42.

Polyova, O.S. (2022). *Metafora u promovakh suchasnykh turets'kykh politykiv: typolohiia i funktsii*. Dys. kand. filol. nauk [Metaphor in the Speeches of Contemporary Turkish Politicians: Typology and Functions. Cand. philol. sci. diss.], Kyiv, 261 p.

Savchuk, S.O. (Ed.). (2023). *Национальный корпус русского языка* [National Corpus of the Russian Language]. Available at: <https://ruscorp.ru> (Accessed 02 November 2023).

Semyda, O.V., Akhmad, I.M. (2020). *Metaforychne zobrazhennia obrazu Ukrainy v suchasnomu anhlo movnomu medijnomu dyskursi* [Metaphorical Portrayal of Ukraine's Image in Contemporary English-Language Media Discourse]. *Naukovyj visnyk Drohobys'koho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Filolohichni nauky (movoznavstvo)* [Research Journal of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University. Philology (Linguistics)], vol. 14, pp. 157-161. DOI: <https://doi.org/10.24919/2663-6042.14.2020.223462>

Shutak, L.B., Navchuk, H.V. (2016). *Kohnityvna metafora iak odyz zasobiv tvorennia vtorynykh nominatsij medychnoho dyskursu* [Cognitive Metaphor as a Means of Creating Secondary Nominations of Medical Discourse]. *Aktualni pytannia suspilnykh nauk ta istorii medytsyny* [Current Issues of Social Studies and History of Medicine], vol. 1, issue 9, pp. 64-68.

Stepanov, Yu.S. (1998). *Language and Method: Modern Philosophy of Language*. Available at: <https://interesnoe.me/view/1/content/upd/34863392> (Accessed 02 November 2023).

Striuk, T.V. (2019). *Potentsial kohnityvnoi metafory v politychnomu teleinterv'iu Petra Poroshenka* [The Potential of Cognitive Metaphor in Petro Poroshenko's Political TV Interview]. *Molodyi vchenyi* [Young Scientist], vol. 7, issue 71, pp. 81-85.

Tkach, V.O., Aleksenko, V.F. (2022). *Metafora u suchasnykh anhlo movnykh tekstakh politychnykh promov* [Metaphor in Modern English-Language Texts of Political Speeches]. *Zakarpats'ki filolohichni studii* [Transcarpathian Philological Studies], vol. 24, issue 1, pp.94-97.

Topchyi, L.M. (2020). *Personifikatsiia iak metaforychna odyntsia v novelistytsi U. Samchuka* [Personification as a Metaphorical Unit in U. Samchuk's Short Stories]. *Naukovyj visnyk Drohobys'koho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Filolohichni nauky (movoznavstvo)* [Research Journal of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University. Philology (Linguistics)], vol. 13, pp. 183-187. DOI: <https://doi.org/10.24919/2663-6042.13.2020.214389>.

Tychinina, A. R. (2020). *U poshukakh sensu naratyvnoi metafory Umberto Eko: "vpjimaty holubku zhovtohariachoho kol'oru"* [In Search of the Meaning of Umberto Eco's Narrative Metaphor: "To Catch an Orange Dove"]. *Pytannia literaturoznavstva* [Issues of Literary Criticism], vol. 101, pp. 256-277.

Voloniuk, I. (2020). *Movna metafora ta ii funktsii u poetychnykh tvorakh Ivana Hnatiuka* [Language Metaphor and Its Functions in Ivan Hnatiuk's Poetry]. *Filolohichni dyskurs* [Philological Discourse], vol. 10, pp. 204-212. DOI: <https://doi.org/10.31475/fil.dys.2020.10.20>.

Yelisieieva, S.V. (2019). *Kontseptual'na metafora u voienomu dyskursi ta ii pereklad* [Conceptual Metaphor in Military Discourse and Its Translation]. *Naukovyj visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu* [International Humanitarian University Herald. Philology], vol. 38, issue 1, pp. 138-140.

Одержано 11.12.2022.

УДК 811.111

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-16

POLINA KHABOTNIAKOVA

*PhD in Philology, Associate Professor,
Department of Romance and Germanic Languages,
National Academy of Security Service of Ukraine (Kyiv)*

VIRA NIKONOVA

*Doctor of Science in Philology, Full Professor,
Head of the Department of Romance and Germanic Languages,
National Academy of Security Service of Ukraine (Kyiv)*

BIBLICAL IMAGES-SYMBOLS IN FRANK PERETTI'S MYSTICAL THRILLERS: LINGUAL REPRESENTATION AND PRAGMATIC VALUE

Метою статті є дослідження основних біблійних образів-символів у містичних трилерах Френка Перетті — їх лінгвальної репрезентації та прагматичного значення. Завдання детального аналізу лінгвальної репрезентації та прагматичного значення основних біблійних образів-символів вирішується у статті шляхом застосування комплексу *методів* лінгвопоетики, когнітивної лінгвістики, стилістики та методологічного інструментарію дискурс-аналізу. Біблійні образи-символи, реалізовані в американських містичних трилерах протестантського автора Френка Перетті, розглядаються як біблійні інтертексти, що відображають не лише біблійні знання, а й авторські інтенції та переконання у передачі найглибших ідей і принципів художніх текстів. Репрезентовані в художніх творах лексичними засобами, біблійні образи-символи стають ядром біблійно-маркованих контекстів, які диференціюються за адресатною спрямованістю на авторські та персональні біблеїстично марковані контексти, а за обсягом — на пропозиціональні, композитні та комплексні біблійно марковані контексти. Мовні репрезентанти біблійних образів-символів диференційовано за структурою на однокомпонентні (антропоніми, топоніми, артефакти, анімалістичні, антропоморфні) та багатоконпонентні (двокомпонентні, трикомпонентні та чотирикомпонентні). Тип семантичної транспозиції у значенні мовних репрезентантів біблійних образів-символів зумовив виокремлення метафоричних та метонімічних мовних репрезентантів біблійних образів-символів. Метафоричні класифіковано за структурою (однокомпонентні та багатоконпонентні), стилістичними характеристиками (мовні та мовленнєві метафоричні мовні репрезентанти біблійних образів-символів) та денотативним значенням (антропоморфні, натуроморфні, зооморфні та фітоморфні). Метонімії диференційовано за типами метонімічного перенесення значення на чотири групи: метонімія належності, метонімія місця, метонімія ознаки та метонімія явища.

Ключові слова: біблійний образ-символ, лінгвальна репрезентація біблійних образів-символів, прагматичне значення біблійних образів-символів, Френк Перетті, містичний трилер, когнітивно-лінгвістичний аналіз, дискурс-аналіз.

For citation: Khabotniakova, P.S., Nikonova, V.G. (2023). Biblical Images-Symbols in Frank Peretti's Mystical Thrillers: Lingual Representation and Pragmatic Value. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 220-230, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-16

The notion of “image-symbol”, which is the result of a combination of symbolic and figurative features, becomes the object of study in philosophy [Davis, 1985; Jung, 1964], literature [Geertz, 1970; Llera, 2014], and linguistics [Bloomfield, 2009; Popko, 2018] in the 20–21st centuries. The problem of imagery and symbolism of fictional texts occupies

an important place in the study of mystical thrillers – one of the most popular and confusing genres of postmodern literature, which, dealing with the mysterious, supernatural, and mystical, attracts many scholars' attention [Patterson, 2006; Pribbenow, 2017; Riddlebarger, 1992; Rychter 2017]. Combining mysticism and tension in mystical thrillers, writers often turn to biblical stories [Kurian 2010; Llera, 2014; Corbett, 2019].

Thriller discourse is considered as a genre of Postmodern literature. The genre of thriller includes a number of subgenres like crime thriller, legal thriller, action thriller, psychological thriller, political thriller, spy thriller, and mystical thriller.

The genre of mystical thriller is represented by the works of modern American novelist Frank Peretti who is characterized by the New York Times and Charisma Magazine as follows: "The Phenomenon of Publishing", "The Hottest American Christian Novelist", "Over 15 Million Printed Books".

Based on the experience of researchers in the field of philosophy, psychology, linguistic culturology, literary studies, and linguistics, the ontological essence of the notion of "image-symbol" has been revealed in the humanitarian paradigm in the chain of related notions of "image" and "symbol". Combining symbolic and figurative principles, the image-symbol is characterized by complexity in terms of content: in the image-symbol, the symbol contains an image, but it is not reduced to it; the symbol indicates the presence of a figurative meaning, which is inseparably fused with the image, but not identical to it. Biblical image-symbols (hereafter BIS) are fixed in world culture; they are well-known cognitive-semantic structures that are elements of the text of the Bible, or the Holy Scriptures. A biblical image-symbol is a word in the literal meaning that denotes an object that symbolizes something and refers to a certain intertext.

In the Christian religious picture of the world, biblical image-symbols realize biblical plots, each of them being manifested by a certain set of biblical image-symbols verbalized in the text of the Bible. For example, the plot 'Crucifixion and Resurrection' is represented by such biblical image-symbols as: 'cross', 'blood', 'thirty pieces of silver', 'Calvary', etc.

The study of the linguistic embodiment of biblical image-symbols is based on five mystical thrillers written by Frank Peretti *This Present Darkness*, 1986, *Piercing the Darkness*, 1988, *Prophet*, 1992, *The Oath*, 1995, *The Visitation*, 1999.

The study of linguistic embodiment of biblical image-symbol in mystical thrillers written by Frank Peretti presupposes a complex multiparadigmatic approach based on methods, techniques, and procedures used in discourse analysis, linguistic poetics, cognitive linguistics, and stylistics. The implementation of this multiparadigmatic approach involves four logical stages of research.

In the *first stage*, general scientific methods of induction and deduction, empirical-theoretical methods of analysis and synthesis, as well as discourse analysis of texts of the Holy Bible, encyclopedic dictionaries, reference books of religious symbols and theological papers were used to clarify the foundations of Christianity. The Old and New Testaments (Hebrew: תּוֹרָה 'agreement, covenant'), into which the Bible is divided, reflect the covenant between God and mankind. The Old Testament tells the story of the world's creation, the fall, and God's covenant with the people of Israel; "Paradise Lost" in Genesis becomes "Paradise Returned" in the Book of Revelation. If access to the Tree of Life in the Book of Genesis is closed, then in the Book of Revelation a human returns to it. Systematization of the main biblical plots made it possible to identify biblical image-symbols conceived in the novels by Peretti and to reveal their cognitive basis, which contributed to the understanding of their symbolic meaning in fictional texts.

In the *second stage*, the methods of linguistic poetics were used including philological, cultural-historical, comparative, and biographical analysis, as well as general scientific methods of observation, description, systematization, and comparison to analyze the genre of mystical thriller in general and the creative style of the American novelist in particular. Thrillers by Peretti are seemingly entertaining but with complex intricate plots [Gribben, 2009; Howard 1994; O'Neil 1989; Saliba, 2004]. These novels can be attributed to the genre of horror literature [Christian, 2018; Hexham, 1992; Zipes 1993]; they are a good example of the use of the technique of increasing tension in the plot, which unfolds on two levels: real (relationship between characters) and mystical (interaction between angels and demons). Frank Peretti's ideas about the spiritual battle between good and evil are partly related to his belonging to the Church of the Assembly of God (the largest Pentecostal community in the United States) and the modern Pentecostal

doctrine of demonology. His conception of the territorial spirits that dominate each city is consistent with the theological teachings of many Pentecostal theologians and missionaries [Anderson, 2000; Anderson, Warner, 2016; Murphy, 2003; Wagner, 2012].

In the *third stage*, applying the methodology of linguistic poetics, notably text interpretation and contextual analysis of mystical thrillers by Frank Peretti, we identified biblically-marked contexts (hereinafter BMCs) – text fragments in which BISs are linguistically represented by direct or indirect nominations involved in the disclosure of one topic. The analysis of such text fragments provided an opportunity to determine how BISs contributed to the realization of the writer's creative idea, aesthetically influencing participants of communication in the literary text.

The nature of the contextual embodiment of BISs determines the typology of BMCs, which differ in addressee-addressee orientation and scope: 1) author's BMC – the context in which BIS is used in the author's speech e.g.: *they made it exciting whenever he brought up the cross of Christ and the message of salvation* [Peretti, 1986, p. 23]; 2) character's BMC – the context in which BIS is used in the characters' speech, e.g.: *"Redemption. It will never cease to thrill me"* [Peretti, 1989, p. 441].

The scope of BMCs, which is sufficient to disclose the content of BISs, determines the following types of BMCs: 1) propositional BMC, which is equal to one sentence, e.g.: *God was testing me just as he tested Abraham, to see if I would obey* [Peretti, 2003, p. 167]; 2) composite BMC, which covers several sentences that create one paragraph, e.g.: *Mrs. Kenyon continued, <...> Drink of my Spirit, and I shall grant you a mighty increase on this island*" [Peretti, 2003, p. 103]; 3) complex BMC, scope of which goes beyond one paragraph to implement the communicative orientation of BIS, e.g.: *There is nothing hidden from the eyes of Him with whom we have to do!* [Peretti, 1986, p. 10].

The *fourth stage* involved general scientific methods of induction and deduction, empirical-theoretical methods of analysis and synthesis, and special methods of linguistics, in particular semantic, component, descriptive, and semantic and stylistic analysis. We differentiated lingual representatives of biblical image-symbols (hereafter LRBISs) according to their structural and semantic component composition and by semantic and stylistic features depending on the type of semantic transposition of their meaning. For example, the two-component metaphorical LRBIS *encounter the Cross* represents the BIS "cross", which symbolizes the suffering and death of Jesus on the cross for the salvation of mankind, in the character's propositional BMC: *Before she encountered the Cross, she saw no reason to live but feared death* [Peretti, 1989, p. 322]. The LRBIS *encounter the Cross* signifies repentance, the decision to dedicate life to Jesus Christ.

We attempted to suggest the classification of the linguistic embodiment of biblical image-symbols according to their componential structure and the degree of figurativeness.

Structural classification of LRBIS took into account their componential parameters, which determined the appropriate categorization. Taking into consideration the number of word components in the composition of LRBISs, one-component (e.g.: *coat, dove, heart*) and multicomponent (e.g.: *crying voices, sin is crouching at the door*) LRBISs were determined.

According to linguistic features of one-component LRBISs, we distinguish proper names and common nouns. Proper names are represented by **anthroponyms**, e.g.: *Messiah, Moses, Pilate, Antichrist, Nebuchadnezzar* and others, and **toponyms**, e.g.: *Antioch, Jerusalem*, etc.

For example, in the character's propositional BMC, the BIS "Nebuchadnezzar" is used: *Like Nebuchadnezzar of old, you have set up an image of yourself for all men to follow, a towering image, a mighty image, an image far greater than yourself* [Peretti, 1986, p. 10]. The anthroponym *Nebuchadnezzar*, one-component LRBIS, is associated with pride, grandeur, and wealth. *Nebuchadnezzar* is the name of the ruler of ancient Babylon, who was known for his military campaigns, greatness, and arrogance at the same time. The Bible says he rebuilt the temple, strengthened the city walls and built a palace, on the roof of which he smashed the hanging gardens of Semiramis. For the pride of Nebuchadnezzar, God's Judgment befell him and he lost his mind for a while, but God showed him his mercy and the mind returned to him. The governor, one of the characters of "Prophet", has the same qualities as Nebuchadnezzar. Thus, the anthroponym *Nebuchadnezzar* is artistically embodied in the novel by Peretti to create the image of a haughty and powerful man who will inevitably be punished if he does not repent before the Almighty.

BIS “Abraham”, expressed by the anthroponym *Abraham*, is associated with trusting God and following His will. *Abraham* (‘father of many’) is the name of the ancestor of many nations, whose faith the Lord tested by ordering him to sacrifice his son Isaac. The murder of the son was not mentioned, because there was a ram at the place of sacrifice: the question was to trust God and follow His will. The author’s propositional BMC: *God was testing me just as he tested Abraham, to see if I would obey* [Peretti, 2003, p. 167] describes that the hero survived the test of his faith, as Abraham did. Thus, the BIS “Abraham”, expressed by the anthroponym *Abraham*, is artistically embodied by Peretti to create the image of a man who trusts God and follows His will in all circumstances.

Anthroponyms also include the names of demons, e.g.: *Destroyer, Prince of Omega, Strongman* and others. For example, Sally Rose, the main character in the novel *Piercing the Darkness*, received Salvation and got rid of her demon tormentors, which is described in the author’s composite BMC: *As for her old friends, her tormentors... Outside that hedge, thrown there like garbage into a dumpster, Despair, Death, Insanity, Suicide and Fear sulked in the bushes, unable to return* [Peretti, 1989, p. 323]. The BIS “snake” is linguistically represented by the names of the demons who embody their essence *Despair, Death, Insanity, Suicide, and Fear*.

Anthroponym *the Strongman* is used in the author’s propositional BMC: *The Strongman straightened, and his fists thundered down on the hearthstones* [Peretti, 1989, p. 35] to linguistically represent BIS “snake”. The anthropomorphic LRBIS *the Strongman* creates the image of a strong demon.

The BIS “Antioch”, expressed by the toponym *Antioch* in the author’s propositional BMC, is associated with the beginning of something new: *<...> most everyone growing up in Antioch heard a call from elsewhere – anywhere – sooner or later* [Peretti, 2003, p. 2]. Antioch (Greek: Ἀντίοχος ‘one who opposes’) is the city where Jesus’ followers first came to be called Christians, as well as the city from which the Apostle Paul began his missionary journeys. In the thriller by Peretti, Antioch is the town where the false messiah Brandon Nichols appeared, but the locals managed to resist him and win. Thus, BIS “Antioch”, expressed by the toponym *Antioch* symbolizes confrontation in the artistic embodiment.

Common nouns are divided according to their denotative meanings into three thematic groups: **artefactual**, e.g.: *crucifix, coat, etc.*, **animalistic**, e.g.: *dragon, snake, dove, lamb, etc.* and **anthropomorphic**, e.g.: *heart, hand, etc.*

BIS “mantle” is presented by the artifact noun *coat*. From ancient times the outer garments were passed from father to son as a sign of maturity and courage. Scripture tells how Elisha inherited the mantle of Elijah and passed on to him the anointing of the prophet [KJV]¹. In the artistic embodiment, the symbol of succession is *Dad’s old overcoat*, i.e. the father passes on his blessing and the prophet’s vocation to his son, which is expressed in the author’s composite BMC from the novel “The Prophet” written by F. Peretti: *John looked a second time at his son and at the fit of Dad’s old overcoat. <...> “Don’t worry about the coat, son. You’ll grow into it”* [Peretti, 1986, p. 45].

BIS “snake”, expressed by the animalistic noun *lizard*, belongs to the class of reptiles and is associated with everything unclean (KJV): *“Levi shook his head”. “That old lizard’s got nothing on me”* [Peretti, 1995, pp. 158–159]. LRBS *the old lizard* represents BIS “snake” and is related to sin and devil himself.

In the author’s propositional BMC from the novel “Piercing the Darkness” written by F. Peretti, BIS “Jesus Christ” is represented by the anthropomorphic noun *friend*: *Now she had a Friend closer than any other* [Peretti, 1989, p. 323]. Friendship means close and warm relations between people. To befriend God, you must believe in Him. In the Scriptures, Jesus calls his disciples friends. When a person believes in Jesus Christ, he automatically becomes friends with Him [KJV]. In the thriller’s context, the main character Sally Rose receives salvation and gains the best friend – Jesus Christ. Thus, LRBIS represented with the anthropomorphic noun *Friend* artistically embodies BIS “Jesus Christ”.

The BIS “fire” is embodied through the anthropomorphic noun *warrior* and is associated with a spiritually strong Christian who fights the devil and demons through prayer and the Word

¹ KJV – King James Version Bible, edited by D. Cogliano [Cogliano, 2004].

of God (the Bible): “*The little warrior*”, said the dark-haired one. They stood over the kneeling warrior, on either side [Peretti, 1986, pp. 11–13]. Thus, the anthropomorphic noun *warrior* is used to create the image of a Christian who has spiritual power and wages a spiritual battle with evil forces on his knees praying to God.

One-component LRBISs are implemented not only in propositional and composite BMCs, as in the examples above, but also in complex BMCs, the scope of which goes beyond one paragraph in disclosing the meaning of BIS, its communicative orientation.

For example, the biblical plot of King David’s sin describes the nature of sin, succumbing to it and results of committing the sin. One evening, while everyone was at the war campaign, David was walking on the roof of his palace and saw a beautiful woman having a bath. He found out her name was Bathsheba and she was the wife of a warrior. But this did not stop King David in his desire to have an intimate relationship with her. He spent time with her after which the woman became pregnant. David contributed to the death of Bathsheba’s husband and took her to his home as his wife. She gave birth to their son, but he soon died. David committed several sins before God, which affected not only him but also his descendants and the whole country of Israel [KJV]. This plot is artistically embodied in the author’s complex BMC: “*Then he saw Tracy <...> swimming in the lake <...> Around her, the water sparkled like diamonds in the sun, <...> He quickly scanned the shore and spotted her clothes, hung on the dead branches of the fallen snag <...> For an instant, he thought she looked his way, that their eyes met as she paused to push back the wet hair from her face <...> He was pleased to find that his initial guess had been less than correct. He’d figured she would be nearly perfect. Now he knew she was quite perfect*” [Peretti, 1995, pp. 246–247]. The main character finds Tracy, another character from the thriller, attractive and wants her despite the fact she is a married lady. The theme of temptation in this context evokes associations with the biblical story of King David’s sin. The idea of sin in “The Oath” is represented via the animalistic noun *the dragon*, which everyone must overcome.

In the same novel, the biblical story of the crucifixion of Jesus Christ on the cross is artistically embodied in the author’s complex BMC: *The hammer rank against the nail, piercing skin, cutting vessels. It ranks against the nail, piercing muscle, chipping bone. <...> He could not shift his weight, flex his knees, or even turn his head without feeling the fire of the nails. <...>* [Peretti, 1995, pp. V–VI]. The theme of suffering in this complex BMC evokes associations with the biblical plot of crucifixion, represented by the BIS “cross”, which is expressed by the artifact noun *cross*. However, in the individual author’s interpretation, these sufferings were not for the salvation of mankind. Here is the story of how a father, a religious fanatic with sadistic tendencies, tortured his son because of his superstitions. The boy, suffering under the hot sun, begged for help, and at that moment he signed a contract with demonic forces. Later, as the plot progresses, it becomes clear that this guy will turn into a fake messiah of Brandon Nicholas.

Thus, one-component LRBISs expressed by proper names and common nouns in American mystical thrillers by Frank Peretti, create a tense atmosphere of spiritual battle between good and evil as in the battle between angels and demons in the biblical picture of the world.

Multicomponent LRBISs, which are expressed by phrases with two or more component words, are formed according to 8 structural patterns, including:

Two-component LRBIS: N + N (noun + noun), e.g.: *Mary Magdalene*; V + N (verb + noun), e.g.: *encounter the Cross*; Adj + N (adjective + noun), e.g.: *cardinal sin*. The two-component LRBIS *God’s judgment* expresses the BIS “throne”, associated with power and judgment. In the artistic embodiment of the character’s compositional BMC, God’s judgment characterizes God’s punishment of mankind, e.g.: “*The Oath*” – *Okay, “said Steve”, so you’re saying the dragon is God’s judgment on a sinful town?*” [Peretti, 1995, p. 405].

Three-component LRBIS: Prep + N + N (preposition + noun + noun), e.g.: *in God’s hands*; V + Prep + N (verb + preposition + noun), e.g.: *preach on repentance*; N + N + N (noun + noun + noun), e.g.: *Indians’ snake god*.

The three-component animalistic LRBIS *Indians’ snake god*, in the character’s BMC, represents the BIS “idol”: *You never heard about the Indians’ snake god, or this being sacred ground and all that?* [Peretti, 1995, p. 216]. The serpent, the most cunning of all beasts, seduced Eve in the Garden of Eden [KJV]. Thus, the biblical plot of paganism is artistically embodied in

the thriller by Peretti by the three-component LRBIS *Indian's snake god*, formed according to the pattern N + N + N, symbolizes the idol worshiped by people.

Four-component LRBIS: N + Prep + Prn + N (noun + conjunction + pronoun + noun), e.g.: *blood on someone's hands*; V + N + Prep. + N (verb + noun + conjunction + noun), e.g.: *to reclaim the power of the Cross*.

The four-component LRBIS *blood on someone's hands* in the character's propositional BMC, formed according to the pattern N + Prep + Prn + N, is associated with breaking the rule and represents the BIS "blood": "*How can we claim to be good when there's blood on our hands? We need to do some real cleanup*" [Peretti, 1986, p. 148].

Thus, the multicomponent lingual representation of biblical image-symbols is realized in two-component, three-component and four-component patterns.

The semantic and stylistic characteristics of LRBISs made it possible to determine their metaphoric and metonymic classification.

Means of metaphoric nomination of BIS are classified according to their structural features, stylistic characteristics, and thematic principle.

Table 1

Typology of the means of metaphoric embodiment of biblical image-symbols

Metaphoric embodiment			Biblical image-symbols (BISs)		Biblically-marked contexts (BMCs)	
Classification of metaphoric LRBISs	Linguistic representation (LRBIS)		Quantity of BISs	Percentage (%)	Quantity of BISs	Percentage (%)
	Quantity of LRBISs	Percentage (%)				
Structural Classification of Metaphoric LRBISs						
One-component metaphoric LRBISs	255	26,17	34	59,42	250	35,46
Multicomponent metaphoric LRBISs	720	73,83	23	40,58	455	64,54
Total	975	100	57	100	705	100
Stylistic Classification of Metaphoric LRBISs						
Linguistic images (Biblicisms)	30	3,08	19	33,3	24	3,4
Speech images	945	69,17	38	66,7	681	96,6
Total	975	100	57	100	705	100
Thematic Classification of metaphoric LRBISs						
Anthropomorphic	376	38,6	36	63,15	206	29,25
Naturalomorphic	232	23,83	7	14,04	0231	32,76
Zoomorphic	198	20,34	7	12,28	165	23,41
Phytomorphic	169	17,23	6	10,53	103	14,58
Total	975	100	57	100	705	100

One-component and multicomponent metaphoric LRBISs were determined by structural features, among which multicomponent ones formed according to patterns: V + N + Prep + N, N + V + Prep + V. For example, the motif of sin associated with the biblical story of Cain and Abel, when Cain killed his younger brother Abel because of envy, is artistically embodied by the multicomponent metaphoric LRBIS *Sin is crouching at the door* (N + V + Prep + N pattern), in the character's propositional BMC: *Sin is crouching at the door, wanting to devour you* [Peretti, 1995, p. 407].

According to the stylistic characteristics, taking into account the stability degree of figurativeness, metaphoric LRBISs create linguistic images expressed by biblical phraseology and

speech images expressed by free phrases. For example, Biblicism *be a wolf in sheep's clothing*, representing the BIS "wolf", creates the image of a false prophet who called himself the Messiah in the character's composite BMC: *He pointed his finger in my face and spoke like a preacher. "He's a wolf in sheep's clothing and he's snatching my sheep! I'm not going to stand aside and let him do that"* [Peretti, 2003, p. 225]. This Biblical LRBIS *to be a wolf in sheep's clothing* expresses a hypocritical man who hides evil intentions under the guise of benevolence. For predation, the wild howl of the wolf was considered a particularly vile animal in Palestine. The sheep by nature is extremely submissive and gentle. Preaching the Kingdom of Heaven on earth, Jesus warned against false prophets who were among the followers of His teaching: "*Beware of false prophets that come to you in sheep's clothing, but inwardly they are ravening wolves*" [KJV, Matthew 7:15]. False prophets preached God's Word only in words, not obeying them in deeds, thus bringing division of the community.

The Biblicism "*Ten Commandments*" expresses the rules of life that God has given to people. Moses received the stone tablets of the Ten Commandments on Mount Sinai [KJV]. Artistically embodied in the character's composite BMC: *I'm willing to accept Your existence and the rightness of Your commandments, Your truth, the Ten Commandments, and whatever else there is* [Peretti, 1995, pp. 512–517], BIS "scroll", expressed by the Biblicism *the Ten Commandments*, symbolizes the moral and ethical code of humankind.

The Biblicism *Voice Crying in the Wilderness* expresses vain calls that go unanswered, e.g.: *And saying, Repent ye:<...> spoken of by the prophet Esaias, saying, The voice of one crying in the wilderness, Prepare ye the way of the Lord, make his paths straight* [KJV, Matthew 3:2]. The one Isaiah speaks of as a cryer in the wilderness preparing the way for Jesus was John the Baptist. He was to preach and prepare the people for the Kingdom of God, which was approaching with the coming of Christ [KJV]. In the author's propositional BMC: <...> *Voice in the Wilderness, now wearing a fluorescent orange vest and waving orange traffic batons* [Peretti, 2003, p. 179], the Biblicism *Voice in the Wilderness* 'the voice of one crying in the desert' is associated with John the Baptist.

According to the thematic characteristics, metaphoric LIBSs are divided into four groups: anthropomorphic, naturalmorphic, zoomorphic, and phytomorphic LRBISs.

Anthropomorphic LRBISs. For example, in the character's propositional BMC *Harrison Bly, having married into the Hyde family, has followed them in contracting with the devil himself* [Peretti, 1995, p. 381], the motif of the Fall is artistically embodied with the multicomponent anthropomorphic metaphoric LRBIS *contracting with the devil*, formed according to the V + Prep + N pattern. One of the main negative characters, adjusting his life to the town of Hyde River, joined the agreement of the locals with the devil, that is, began to sin.

BIS "water", associated with repentance, symbolizes purification; it is expressed by such LRBISs as: *confess sin to the Lord* [Peretti, 1986, p. 323], [Peretti, 1986, p. 233]; *to become a child of God* [Peretti, 1989, p. 323]. In the character's composite BMC: *He would not remember <...>, that he had made a covenant with the Creator when only a young boy – "Jesus, come into my heart and take away my sins. God, I give You my life. Use me, Lord. I'm Yours"* [Peretti, 1986, p. 9], the anthropomorphic metaphoric LRBIS of a religious nature *to make a covenant with the Creator* represents BIS "water", which symbolizes repentance and the beginning of a new life with Jesus.

Naturalmorphic LRBISs. For example, LRBIS *to open someone's Red Sea* expresses overcoming obstacles. It is associated with the story of Exodus from Egypt and symbolizes God's help, e.g.: *Of course, it was not unlike God to test our faith, <...> before he opened our Red Sea and saw us through safe* [Peretti, 1986, p. 9].

The natural morphological metaphoric LRBIS *the prayers reached to Heaven*, artistically embodied in the author's propositional BMC: *The prayers reached to Heaven from Ashton, from Bacon's Corner, and everywhere in between, <...> just this particular cry from His people* [Peretti, 1989, p. 317], expresses BIS "incense" and symbolizes that God heard the prayers of people.

Zoomorphic LRBISs. For example, Biblicism *the Lamb of God* expresses Jesus, which is associated with humility and sacrifice. The lamb was the main sacrificial animal. The book of Isaiah portrays the Messiah, the Savior sent by God to destroy evil on earth and establish the Kingdom of Heaven, as the Lamb to be sacrificed, e.g.: *He was oppressed and humbled, but he did*

not open his mouth. As *a lamb* was led to the slaughter, so as a lamb is silent before its shearing, so He did not open His mouth [KJV, Isaiah 53:7]. John the Baptist calls Jesus *the Lamb of God* as immaculate, pure sacrifice, e.g.: *This is the Lamb of God who takes away the sin of the world* [KJV, John 1:29]. In the author’s propositional BMC: *The Lamb of God, like Pastor Thompson said. It was so real then, so long ago. It was a moment that truly stirred his soul* [Peretti, 1986, p. 9], Biblicism “the Lamb of God” linguistically represents BIS “Jesus Christ”, associated with Jesus Christ, who became a sacrifice for sin instead of people to bring them salvation from sin and death. In the author’s composite BMC: *John was ready to receive the Lamb, he was ready to find Jesus, and as he called on the name of the Lord* [Peretti, 1986, p. 1], the zoomorphic metaphoric LRBIS *to receive the Lamb* is associated with the invitation for Jesus to “enter the heart” symbolizing repentance of the main positive character.

Phytomorphic LRBISs. The BIS “tree” is associated with righteous people, e.g.: *Blessed is the man that <...> is in the law of the Lord; and in his law doth he meditate day and night. And he shall be like a tree planted by the rivers of water, that bringeth forth his fruit in his season; his leaf also shall not wither; and whatsoever he doeth shall prosper* [KJV, Psalm 1:1–3]. In the Holy Scriptures, righteous people are compared to a blossoming green tree, and wicked sinners are compared to a dry tree, with fallen leaves that turn to ashes. In the character’s propositional BMC: *“Broken Birch he” he continued to muse...* [Peretti, 1986, p. 33], the phytomorphic metaphoric LRBIS *broken birch* denotes the name of one of the New Age groups engaged in occult practices and is a symbol of wicked sinners. In the artistic embodiment of the character’s composite BMC, the phytomorphic metaphoric LIBS *branch cut from a tree* is associated with apostasy and symbolizes a person who has departed from God: *You’ve cut yourself off from life, John. You’re like a branch cut from a tree, and you’re going to wither up and die if you don’t get reconnected* [Peretti, 1986, p. 156].

The phytomorphic metaphoric LRBIS *set out a fleece* is associated with Hedon when he was seeking the answer from God and symbolizes the trial of God (KJV). In an artistic embodiment of the character’s propositional BMC: *Perhaps we should set out a fleece as Gideon did in the Book of Judges, a way for God to indicate his will in a tangible way* [Peretti, 2003, p. 162], phytomorphic metaphoric LRBIS *set out a fleece* symbolizes receiving an answer from God.

Means of metonymic nomination of BIS are classified into four groups according to the type of metonymic transfer.

Table 2

Typology of the means of metonymic embodiment of biblical image-symbols

Metonymic embodiment (LRBIS)			Biblical image-symbols (BISs)		Biblically-marked contexts (BMCs)	
Classification of metonymic LRBISs	Lingual representation (LRBIS)		Quantity of BISs	Percentage (%)	Quantity of BISs	Percentage (%)
	Quantity of LRBISs	Percentage (%)				
Metonymy of belonging	68	35,76	4	33,33	66	35,29
Metonymy of place	53	27,81	3	25	53	28,34
Metonymy of sign	43	22,52	3	25	42	22,46
Metonymy of phenomenon	27	13,81	2	25	26	13,9
Total	191	100	12	100	187	100

Metonymy of belonging. In the artistic embodiment of the character’s propositional BMC, the metonymy of belonging ‘*the blood of the Lamb*’ is related to such BISs as ‘cross’, ‘blood’ and ‘lamb’. It is associated with the sacrifice of Jesus Christ on the cross of Calvary and symbolizes

redemption, i.e. the Lamb shed His blood on the cross to redeem humankind from the bondage of sin. When the main character, Sally Rose, reconciled to God, the angels quoted a passage from Scripture: "*The word of her testimony, the blood of the Lamb, and she does not love her life so much as to shrink from death*", said Nathan. "*That's three*", said Armoth [Peretti, 1989, p. 349].

The metonymy of belonging *mandate from the throne of God*, in the character's composite BMC, expresses the BIS "throne", which is associated with the spiritual power that God gives to believers: "*Now I did stand up, too upset to hold still. You come cruising into this town throwing that big, glorious claim around as if it were some kind of mandate from the throne of God, but who's going to do all the work in the real world?*" [Peretti, 2003, p. 38].

Metonymy of place. The metonymy of place *the carpenter from Nazareth* serves as LRBIS, symbolizing the earthly life of Jesus, who was a carpenter and lived in the city of Nazareth (KJV). In the character's propositional BMC, it is associated with Jesus Christ and creates the image of a hard-working man: "*To some, I am not. To some, I am. The same was true for the carpenter from Nazareth*" [Peretti, 2003, p. 207].

Metonymy of sign. The metonymy of sign *remnant of saints*, which is associated with the faithfulness of the Christians, is artistically realized in the personal composite BMC from the thriller "This Present Darkness": "*There's still a Remnant of saints somewhere in this town. There's always a Remnant*" [Peretti, 1986, pp. 46–47].

Metonymy of phenomenon. The metonymy of phenomenon *Evil* represents BIS "snake", because everything that violates God's order and hinders His plans is evil [KJV]. In the artistic embodiment of the author's composite BMC, the metonymic LRBIS *evil* symbolizes demons and the devil: "*Evil was a catch-all created for anything the majority did not like. Well, if he couldn't nail down what Evil was, why fight it? Whatever was evil today could be voted, legislated, or judged good tomorrow*" [Peretti, 1986, pp. 146–147].

Thus, Biblical image-symbols are well-known complex cognitive-linguistic constructs of human consciousness. Linguistically represented in the mystical thrillers written by the American Christian novelist Frank Peretti, biblical image-symbols embody biblical ideas and at the same time express author's individual associations with the most significant ideas.

The linguistic representation of biblical image-symbols in mystical thrillers by Frank Peretti can be considered a vivid example of postmodern literature and demonstrates the uniqueness of the writer's individual style.

The semantic analysis of biblical images-symbols realized in biblically marked contexts made it possible to describe and group them according to structural features (by the number of component words in their structure) and according to semantic features (by the type of figurative meaning). The means of one-component lexical classification of biblical image-symbols are divided into two groups: proper names and common nouns, with common nouns having a higher frequency of representation than proper names. Proper names are divided into two groups according to their subject matter: anthroponyms (proper names of people) and toponyms (names of geographical objects). Common nouns are divided into three thematic groups according to their denotative meanings: artifactual, animalistic, and anthropomorphic. The means of multicomponent lexical and semantic nomination, which are expressed by word combinations with two or more component words, are grouped into two-component, three-component, and four-component lingual representatives of biblical images-symbols.

The metaphorical representation of biblical images-symbols is classified according to structural features, stylistic characteristics, and thematic principle. The analysis by structural features made it possible to divide them into two groups: one-component and multicomponent metaphorical lingual representatives of biblical images-symbols. The stylistic characterization led to the distinction of two types: linguistic (expressed by established phraseological phrases, namely biblical phraseologisms) and speech (expressed by free phrases in figurative, metaphorical, meanings). The means of metonymic representation of biblical images-symbols are classified according to the type of metonymic transfer into four groups: metonymy of belonging, metonymy of place, metonymy of feature, and metonymy of phenomenon. Figurativeness, which is predominantly metaphoric nomination (anthropomorphic, naturalmorphic, zoomorphic and phytomorphic metaphors), not only conveys denotative, factual information, but also objectifies an additional, implicit meaning that embodies certain thoughts, ideas, and experiences of the author.

Bibliography

- Anderson, N.T. (2000). *Victory Over Darkness*. Ventura, CA: Regal Press.
- Anderson, N.T., Warner, T.M. (2016). *The Essential Guide to Spiritual Warfare*. Minnesota: Baker Books.
- Bloomfield, L. (2009). *Introduction to the Study of Language*. Charleston: BiblioBazaar.
- Christian, M.Dr. (2018). "The dragon is sin': Spenser's Book One as Evangelical Fantasy." *Spenser Studies: A Renaissance Poetry Annual*, XXXI/XXXII, 349-368. DOI: <https://doi.org/10.1086/695582>
- Cogliano, D. (Ed.). (2004). *King James Version Bible (KJV)*. Retrieved from <https://www.av-1611.com/KJBIBLE.pdf>
- Corbett, D. (2019). *The Differences between a Crime Novel, Mystery Novel and Thriller Novel*. Retrieved from <http://www.writersdigest.com/online-editor/differences-crime-novel-mystery-novel-thriller-novel>
- Davis, J. (1985). Image, Symbol, and Archetype: Definitions and Uses. *Interpretations*, 16 (1), 26-30.
- Geertz, Cl. (1970). Ethos, World-View and the Analysis of Sacred Symbols. E.A. Hamme, W.S. Simmons (Eds.), *Man Makes Sense: A Reader in Modern Cultural Anthropology* (pp. 320-336). Boston: Little, Brown and Company.
- Gribben, C. (2009). *Writing the Rapture: Prophecy Fiction in Evangelical America*. Oxford: Oxford University Press.
- Hexham, I. (1992). *The Evangelical Response to the New Age*. J.R. Lewis, J.G. Melton (Eds.), *Perspectives on the New Age* (pp.152-164). Albany: State University of New York Press.
- Howard, J.R. (1994). Vilifying the Enemy – the Christian-Right and the Novels of Peretti, Frank. *Journal of Popular Culture*, 3 (23), 193-206. DOI: https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1994.2803_193.x
- Jung, C.G. (1964). *Man and his symbols*. New York: Dell Pub.
- Kurian, G.Th. (2010). *The Encyclopedia of Christian Literature*. Maryland: Scarecrow Press.
- Llera, J.A. (2014). Mourning, (Post) Expressionist Image and Biblical Intertext: an Interaction of "Iglesia Abandonada (Balada de la Gran Gerra)", by Frederico Garcia Lorca. *Signa-Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 24, 43-64. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol24.2015.14729>
- Murphy, E. (2003). *The Handbook for Spiritual Warfare*. Nashville: Thomas Nelson Publishers.
- O'Neill, D. (1989). The Supernatural World of Frank Peretti. *Charisma and Christian Life*, 14 (5), 48-50.
- Patterson, J. (2006). *Thriller: Stories To Keep You Up All Night*. Ontario: MIR Books.
- Peretti, E.F. (1986). *Prophet*. Wheaton: Crossway books.
- Peretti, E.F. (1986). *This Present Darkness*. Westchester. Illinois: Crossway Books.
- Peretti, E.F. (1989). *Piercing the Darkness*. Westchester: Crossway books.
- Peretti, E.F. (1995). *The Oath*. Dallas: Word Publishing.
- Peretti, E.F. (2003). *The Visitation*. Nashvill: WestBow Press.
- Pribbenow, M.L. (2017). *A Brief History of The Thriller Genre*. Retrieved from <https://blog.bookstellyouwhy.com/a-brief-history-of-the-thriller-genre>
- Riddlebarger, K. (1992). This Present Paranoia. M. Horton (Ed.), *Power Religion. The Selling Out of the Evangelical Church?* (pp. 268-282). Chicago: Moody press.
- Rychter, E. (2017). Some Recent Biblical Re-Writings in English and the Contemporary "Canonical" Images of the Bible. *American and British Studies Annual*, 10, 117-135.
- Saliba, J.A. (2004). *A Christian Response To The New Age*. James R. Lewis (Ed.), *The Encyclopedic Sourcebook of New Age Religions* (222-232). New York: Prometheus Books.
- Silvoso, E. (2000). *Prayer Evangelism: How to Change the Spiritual Climate Over Your Home, Neighborhood and City*. Ventura: Regal Press.
- Wagner, C.P. (2012). *Supernatural Forces in Spiritual Warfare: Wrestling with Dark Angels*. Shippensburg: Destiny Image Incorporated.
- Zipes, J. (1993). *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. New York: Routledge.

BIBLICAL IMAGES-SYMBOLS IN FRANK PERETTI'S MYSTICAL THRILLERS: LINGUAL REPRESENTATION AND PRAGMATIC VALUE

Polina S. Khabotniakova, National Academy of Security Service of Ukraine (Ukraine)
e-mail: pkhabotniakova@gmail.com

Vira H. Nikonova, National Academy of Security Service of Ukraine (Ukraine)
e-mail: nikonovavg@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-16

Key words: *biblical image-symbol, ingredients of biblical images-symbols, Frank Peretti, mystical thriller, cognitive and linguistic analysis, discourse analysis.*

The paper *aims* to clarify the biblical image-symbols in Frank Peretti's mystical thrillers. The problem of the detailed analysis of the lingual representation of the biblical image-symbols and their pragmatic value is solved in the article by applying a complex of *methods* of linguistic poetics, cognitive linguistics, stylistics and methodological tools of discourse analysis. The paper considers the biblical images-symbols, used in American mystical thrillers written by the protestant author Frank Peretti, as biblical intertexts depicting not only biblical knowledge but also author's intentions and beliefs in conveying the most profound ideas and principles of the literary texts. Executed in the written works by lexical means, biblical image-symbols become the heart of biblically-marked contexts, which are differentiated according to their addressee orientation into author's and character's biblically-marked contexts and their scope – into propositional, composite, and complex biblically-marked contexts.

The lingual representation of the biblical image-symbols is differentiated according to their structure into one-component (anthroponyms, toponyms, artifact, animalistic, anthropomorphic) and multi-component, (two-component, three-component and four-component).

The type of semantic transposition in the meaning of the lingual representation and pragmatic value of the biblical image-symbols determined the distinguishing of metaphoric and metonymic linguistic classification of the biblical image-symbols. Metaphoric are classified according to their structure (one-component and multi-component), their stylistic characteristics (language and speech metaphoric linguistic representants of the biblical image-symbols), and their denotative meaning (anthropomorphic, naturalmorphic, zoomorphic, and phytomorphic). Metonymic are differentiated according to the kinds of the metonymic transference of meaning into four groups: metonymy of belonging, metonymy of place, metonymy of signs, and metonymy of phenomenon.

Одержано 26.01.2023.

УДК 811.161.2'37

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-17

РУСЛАН СЕРДЕГА

*кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра української мови,
Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна,
докторант кафедри українознавства і лінгводидактики,
Харківський національний університет імені Г.С. Сковороди*

**МЕТОДОЛОГІЙНІ ЗАСАДИ РОЗРОБКИ СТРУКТУРИ
СЛОВНИКОВОЇ СТАТТІ ДЛЯ «СЛОВНИКА МОВИ
УСНОЇ НАРОДНОЇ СЛОВЕСНОСТІ»
(СТАЛІ ТА ТЕКСТОВО-ОБРАЗНІ ОДИНИЦІ)**

В українському мовознавстві вже давно назріла необхідність розроблення методологічних засад та принципів лексикографування різних мовних фактів, наявних у мові усної народної творчості. Фольклор завжди відігравав важливу роль у справі збереження самобутності певного народу. Він містить у своїх творах життєвий досвід певного етносу, накопичений протягом життя багатьох поколінь. Велике значення для загальнонародного поступу, розвитку національної мови завжди мали і матимуть словники, а «Словник мови усної народної словесності» тим більше сприятиме справі збереження традиційних культурних цінностей певного народу, їх популяризації.

Мета пропонованої розвідки полягає у представленні певних методологічних засад, пов'язаних із лексикографуванням сталих висловів, як власне фразеологізмів (ідіом), так і фразеологічних виразів (паремій – переважно приказок і прислів'їв, подекуди загадок, і навіть образних конструкцій, наявних у текстах усної народної творчості). У статті подамо лише загальну схему словникової статті, придатну, на нашу думку, для більш-менш повного словникового опису всього мовного багатства фольклору, і зупинимось на проблемі параметризації сталих і текстово-образних одиниць, які плануємо виносити або в «заромбову» зону (власне фразеологізми), або подавати у вигляді окремого структурного елемента за її межами (текстово-образні одиниці). Поставлені нами завдання передбачають також окреслення поняття «фразеологія фольклору» та з'ясування його відмінностей від близької за значенням терміносполуки «фольклорна фразеологія».

Мета передбачає використання лексикографічного *методу*, який дозволяє найбільш повно презентувати увесь арсенал ідіоматичних та інших текстово-образних засобів, наявних у творах фольклору, а також дає змогу отримати відносно вичерпне уявлення про фразеологію фольклору, мову усної народної творчості загалом. Слід зауважити, що це доволі надійний і результативний метод, планомірний і більш-менш повна реалізація якого призводить до помітних досягнень – виготовлення матеріалів до словника, а то й до постановки повноцінної лексикографічної праці. Також для розкриття значень досліджуваних одиниць мови усної народної творчості нами було використано описовий метод, а для підтвердження достовірності наведених реалізацій семантики стійких сполук ми послуговувалися ще й методом контекстуального аналізу.

Пропонуємо включити до реєстру «Словника мови усної народної словесності» різноаспектний матеріал – не тільки семантично неподільні фразеологізми (ідіоми), а й інші фразеологічні звороти (фразеологічні єдності та сполучення, прислів'я, приказки, компаративні сполуки, деякі терміноподібні та вільні сполуки, що виявляють тенденцію до певної усталеності й регулярної відтворюваності), а також текстово-образні елементи (розгорнуті метонімії та синекдохи, тавтологічні та плеонастичні конструкції, евфемізми, перифрази, метафоричні вирази й сполуки, епітети). Таким чином, пропонований словник, відбиватиме певною мірою сполучувальні

можливості реєстрового слова. Текстово-образні елементи можуть відображатись і в окремому словникові, присвяченому різним художньо-образним словесним засобам усної народної творчості або лише одному із них.

Ключові слова: фразеологія фольклору, стійкі сполуки та вислови, текстово-образні елементи (одиниці), Словник мови усної народної словесності, лексикографія, мова фольклору, словникова стаття.

Для цитування: Сердега, Р.Л. (2023). Методологічні засади розробки структури словникової статті для «Словника мови усної народної словесності» (сталі та текстово-образні одиниці). *Alfred Nobel University Journal of Philology*, № 2 (26/1), pp. 231-246, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-17

For citation: Serdeha, R.L. (2023). Methodological Principles of Developing the Structure of a Dictionary Entry for a "Dictionary of the Language of Oral Folklore" (Stable, Textual and Figurative Units). *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 231-246, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-17

Актуальність дослідження зумовлюється необхідністю розроблення методичних засад лексикографічного опису мовних засобів фольклору. Словники завжди відіграють значну роль у збереженні національної ідентичності. Дуже велика вага в справі збереження традиційних культурних цінностей певного етносу належить також усній народній творчості, бо вона зберігає його життєві набутки, накопичені протягом життя багатьох поколінь. Тому розроблення загальних принципів і конкретних методологічних засад укладання лексикографічних праць, присвячених описові мові фольклору, є надзвичайно актуальним завданням сучасної української лінгвістики.

Метою статті є аналіз низки фольклорних джерел, тексти, яких містять у своїй структурі стійкі сполуки, а також наведенні прикладів лексикографування ідіоматично-образних структур, наявних у мові усної народної словесності. Для досягнення мети необхідно виконати такі завдання: окреслити поняття «уснонароднословесної фразеології», виявити відповідні стійкі одиниці в текстах фольклору, з'ясувати їх семантику та розробити схему можливої словникової статті, що відбиватиме специфіку мови фольклору.

Методи дослідження. Одним із найважливіших методів лінгвістичного аналізу є лексикографічний метод, який дозволить отримати відносно вичерпне уявлення про мову фольклору як системи загалом, так і про певні її фрагменти, складові частини, мікроелементи системи тощо. Він є основним для нашого дослідження. Також нами було залучено описовий метод для розкриття значення фразеологізмів та інших стійких сполук, наявних в аналізованих текстах фольклору, і метод контекстуального аналізу, який дозволяє наочно продемонструвати реалізацію семантики.

Об'єктом статті є усталені синтаксичні конструкції, наявні у мові усної народної творчості.

Мова фольклору становить одну з найважливіших складових національної мови. Зрозуміло, що певні її елементи так чи інакше фіксувалися українськими лексикографами в традиційних словниках, зокрема тлумачних і діалектних. Однак та незначна кількість стійких зворотів та слів, властивих мові фольклору, що зафіксована в лексикографічних працях вищезазначеного типу не здатна, зрозуміло, більш-менш повно відобразити особливості мови усної народної словесності. У діалектних словниках подекуди фіксують словесні утворення, що загалом становлять специфіку фольклорної мови, проте укладачі залучають до реєстру таких лексикографічних праць лише ті мовні елементи, що відбивають особливості описуваного говору. Наприклад, Є.Д. Турчин у словнику, що відбиває особливості говірки одного з населених пунктів Лемківщини, фіксує з позначкою *нар.-поет.* один із виразних елементів мови фольклору – складний іменник, утворений шляхом поєднання двох словесних одиниць у єдине ціле, юкстапозит **отец-матір** зі значенням «батьки» [Турчин, 2011, с. 223]. Наведена лексема віддзеркалює типову тенденцію, що загалом властива для фольклорного слова, – максимальну узагальненість семантики. Разом із тим вона відбиває одну з основних фонетичних особливостей лемківських

говірок – ствердіння давнього м'якого приголосного звука **ц**. Однак поза увагою цього словника й загалом лексикографічних праць подібного типу залишається передусім такий нормативний відповідник вищезазначеного складного слова, як **батько-мати**, що зумовлено диференційним принципом, закладеним в основу діалектних словників. Вони фіксують лише ті елементи, що або загалом відсутні в літературній мові, або мають певні відмінності від неї (акцентуаційні, морфологічні, семантичні, словотвірні). Тлумачні словники навпаки мають насамперед відбити літературну лексему, бо саме вони реалізують найповніше, на ряду з описом, одну з основних функцій лексикографії як наукового напрямку – нормалізацію словникового складу мови. Академічний тлумачний словник за редакцією І. К. Білодіда якраз і фіксує літературну лексему [Білодід, 1970, т. 1, с. 113], а крім того, відповідно до другої основної функції, опису, подає ще й найтипівші її діалектні відповідники: **отець-мати**, **отець-ненька** [Білодід, 1974, т. 5, с. 804]. При останніх використано ремарку *діал.* (діалектне) і *нар.-поет.* (народнопоетичне). Однак у зазначеному словнику та інших розробках подібного плану не внесені до реєстру говіркові слова, що становлять вузьколокальні фонетичні та інші варіанти, які фіксуються діалектними словниками й можуть бути наявними в мові фольклору. У «Словнику мови усної народної словесності» слід відбивати й широкоживані слова, й ті локальні, що мають місце у творах фольклору.

Не відзначаються існуючі словники й послідовністю у використанні тих стилістичних ремарок, що безпосередньо стосуються мови фольклору. Вони здебільшого не уніфіковані. Так, наприклад, ремарка *нар.-поет.* (народнопоетичне) може мати неоднакове наповнення в різних лексикографічних працях. З одного боку, це те, що стосується народної поезії, тобто ті одиниці, що властиві поетичним творам фольклору (пісням календарно-обрядовим, родинно-побутовим і соціально-побутовим). До народнопоетичних можуть зараховуватися й ті елементи, що наявні в ліро-епічних творах (баладах, історичних піснях, думах). Але народнопоетичне – це й те, в основі якого лежить народна поезія. Так, наприклад, у 20-ти томному «Словнику української мови» ця ремарка використовується лише для того, щоб позначати ті, реєстрові одиниці, які «зберігають своє фольклорне усно-поетичне забарвлення у складі літературної (звичайно поетичної) лексики, але не зливаються з нею, використовуючись як засіб стилізації...» [Русанівський, 2010, т. 1, с. 33]. Таким чином, термінологічне сполучення «народнопоетичне слово» набуває двозначності, що загалом призводить до порушення однієї з основних і принципових вимог до термінів – бути однозначними принаймні в межах однієї термінологічної галузі. Крім того, використання зазначеної ремарки породжує ще одну проблему. У згадуваному діалектному словнику Є.Д. Турчин стилістична позначка *нар.-поет.* подається при складному слові, що було вилучено з приказки (Не свухаш в'іц':а-матере, посвухаш пс'ой скоры) [Турчин, 2011, с. 223]. Літературний відповідник цього виразу *Не слухаєш батька-матері, послухаєш псячої шкури*. Приказка вважається жанром фольклорної прози [Дмитренко, 2001]. Отже, народнопоетичний – це елемент, властивий лише віршованим жанрам усної творчості, чи елемент фольклорний, тобто такий, що загалом характерний для мови фольклору? Елемент, який використовується і в народній прозі, і поезії, є явищем загальнофольклорного порядку й потребуватиме іншої позначки, наприклад, *фольк.* (фольклорне), бо ремарка народнопоетичний має вузький значеннєвий діапазон – пов'язаний із народною поезією. Ці та інші моменти наштовхують на думку про необхідність розроблення моделі словникової статті для спеціального словника мови фольклору, в якому було б усунуто наявні недоліки та неточності, що допускаються при побіжній фіксації фольклорного матеріалу в існуючих словниках. Такий матеріал потребує, безперечно, окремої спеціальної лексикографічної фіксації. У статті ми не будемо подавати конкретні моделі, які можуть бути використані для лексикографічного опису різних словесних утворень, наявних у мові фольклору, залишимо їх для подальшого висвітлення, а в цій розвідці подамо лише загальну схему словникової статті, додатну, на нашу думку, для більш-менш повного опису всього мовного багатства фольклору, і зупинимось в розвідці на проблемі параметризації сталих і текстово-образних одиниць, які плануємо виносити або в «заромбову» зону (власне фразеологізми), або подавати у вигляді окремого структурного елемента

за її межами (текстово-образні одиниці). До зазначених одиниць будемо зараховувати фразеологізми з неподільною семантикою, зміст яких не мотивується компонентами-складниками, фразеологічні одиниці з неподільною семантикою, цілісність значення яких зумовлюється компонентами, що входять до їх складу, стійкі словосполучення, до складу яких уходять компоненти із вільним і фразеологічно зв'язаним значенням, компаративні фразеологізми, прислів'я, приказки, а також текстово-образні утворення (евфемізми, перифрази, плеоназми, тавтологічні сполуки). Слова з переносними (синекдохічними, метонімічними, метафоричними, символічними) значеннями подаватимуться в інтерпретаційній частині словникової статті в зоні тлумачення.

Відомий польський лексикограф П. Жмігродський до основних складників мікроструктури словника зараховує такі її компоненти: 1) заголовне слово; 2) граматичну інформацію; 3) ремарку; 4) дефініцію; 5) ілюстрацію; 6) фразеологізм. До складу словникової статті, на думку цього вченого може також входити інформація про вимову слова та, за необхідності, про його походження, а також наявність заголовкового слова в інших лексикографічних працях [Żmigrodzki, 2009, с. 63]. Шість вищенаведених цим ученим компонентів, а також інформацію про наголошування, вважаємо основними елементами типової словникової статті.

Загалом традиційна словникова стаття, що містить у своєму складі фразеологічні одиниці (беремо за основу типові тлумачні словники), має здебільшого таку структуру: реєстрова частина (вокабула, або лема) та інтерпретаційна частина. Лема включає в себе зазвичай реєстрове слово в початковій його формі, орфоепічну інформацію (наголос), граматичні відомості, які стосуються переважно закінчення родового відмінка іменників, особових форм дієслова, родових закінчень прикметників, дієприкметників, займенників та числівників прикметникового типу, в міру необхідності вказівку на належність слова до певної частини мови, категорію числа (зазвичай множинних іменників), категорію виду, перехідності / неперехідності дієслів та інші граматичні показники за необхідності (нерегулярні або зумовлені завданнями словника). Ми не будемо докладно зупинятися на наших поглядах і пропозиціях щодо відображення граматичної інформації в пропонованому нами словнику, бо вони детально відбиті в попередніх наших працях [Сердега, 2021; Serdeha, 2022]. Також в реєстровій частині застосовуються й стилістичні ремарки, які в нашому випадку мають відбити особливості вживаного в текстах фольклору мовного матеріалу [Сердега, 2020]. Інтерпретаційна частина зазвичай містить у своєму складі такі зони словникової статті, як тлумачення, ілюстрації, джерело ілюстративних прикладів, ідіоматику. Однак у нашому випадку вона потребує розширення за рахунок створення спеціальної зони, що відбивала б ще й художньомовну специфіку фольклору. І.В. Мейзерська зазначає, що заслуговує на окрему увагу «такий параметр, як сполучувальна цінність лексики» [Мейзерська, 2007, с. 153]. Словник в ідеалі повинен надавати якомога ширшу інформацію про сполучуваність слова. Наприклад, фіксувати типові означення винесеного в заголовок іменника. Повнішому сприйняттю асоціацій, пов'язаних з описуваним словом сприятимуть й порівняння з ним, а також загадки про нього.

Отже, пропонована словникова стаття для «Словника мови усної народної словесності» матиме загалом у структурі в її найповнішому вигляді такі компоненти: 1) реєстрове слово; 2) граматичні показники слова з урахуванням специфіки фольклору (паралельні закінчення в родовому відмінку -а (-я) /-у (-ю) іменників II відміни чоловічого роду, варіанти флексії -а / -я після ц в іменниках чоловічого та середнього роду цієї ж відміни, паралельні закінчення -і / -и в родовому відмінку Ш відміни іменників жіночого роду, повні та короткі форми прикметників, а також закінчення нестягнених форм прикметників, порядкових числівників, займенників прикметникового типу, паралельні форми інфінітива на -ти і -ть, зрідка -чи; 3) стилістичні ремарки, що будуть розширені відповідно до особливостей фольклору (наприклад, буде додано позначку *симв.* – символічне, ремарки для відображення художніх словесних засобів фольклору, наприклад, *евф.*, *перифр.*, *плеон.*, *тавт.*), ті, що вказуватимуть на жанрову специфіку словесного засобу (*дум.*, *заг.*, *казк.* й подібні); 4) тлумачення (при переносних значеннях за необхідності вказуватимемо вид перенесення – *симв.*, *метаф.*, *метон.*, *синекд.*); 5) контексти, що демонстру-

ють можливість уживання слова в певному значенні; б) джерело (із зазначенням сторінки та інших вихідних даних збірки фольклорних текстів); б) ідіоматику, або ж за, П. Жмігородським, фразеологію, що фіксуватиме фразеологічні зрощення, фразеологічні єдності, фразеологічні сполучення, компаративні фразеологізми, фразеологічні вирази (приказки, прислів'я); 7) текстово-образні одиниці (евфемізми, перифрази, плеоназми, тавтології, порівняння); 8) інформацію про сполучуваність слова (наприклад, типові атрибутивні сполуки, інші сполуки, що претендують на певну усталеність, регулярність відтворювання); 9) асоціативні зв'язки, уявлення про описуване слово, реалізоване здебільшого в народних загадках.

Зосередимося далі детальніше на елементах «заромбової» частини. Відзначимо, що поки ще відсутні якісь суттєві типові словникові статті, які б вичерпно описували мову фольклору загалом і в царині стійких та текстово-образних одиниць зокрема. Однак певні напрацювання та зауваги щодо лексикографування мовних фактів фольклору містяться в працях Т.П. Беценко [Беценко, 2017b], Н.О. Данилюк [Данилюк, 2011], Н.С. Колесник [Колесник 2014]. Т.П. Беценко підготовлені перші невеликого розміру словникові розробки, переважно у вигляді покажчиків, що репрезентують словесно-образне багатство українських народних дум [Беценко, 2008, 2016]. Також цією дослідницею було видано словник «Естетика мови українських народних дум: текстово-образні одиниці», до якого вона включила: 1) епітетні словосполучення, як постійні, виразно фольклорні, так і загальноновживані, нейтральні; 2) складні слова, серед яких виділяє думові okazionalizmi (новотвори), позначувані нею ремаркою *дум.*, одиниці загальнофольклорного походження з позначкою *фольк.* і нейтральні (при кожному такому слові вміщує вказівку на частиномовну належність); 3) назви згадуваних у текстах дум географічних об'єктів; 4) тавтологічні та плеонастичні структури (як у формі словосполучень, так і речень); 5) релігійні поняття; 6) перифрази; 7) евфемістичні конструкції; 8) метонімічні та синекдохічні конструкції [Беценко, 2017а, с. 9]. Зазначений мовний матеріал Т.П. Беценко подає переважно у вигляді невеликих окремих лексикографічних розробок-покажчиків, у яких фіксуються відповідні текстово-образні одиниці [Беценко, 2017а]. Фразеологізми в якості окремого різновиду художньо-образних словесних засобів дослідниця не розглядає, проте окремі стійкі вирази фіксуються у «Словнику евфемізмів» (у цій розробці та деяких інших наводяться навіть короткі тлумачення внесених до реєстру виразів), наприклад: **Богу душу давати** – помирати, гинути, **голову покласти** – гинути [Беценко, 2017а, с. 105]), «Словнику релігійних понять» (**вічна пам'ять** – (сотвори їм, Господи, вічну пам'ять) побажання, щоб завжди пам'ятали померлого; **церк. заключні слова** [Беценко, 2017а, с. 114], **страшний суд** – за релігійними уявленнями, суд, що вершитиме Бог над усіма людьми, коли настане кінець світу [Беценко, 2017а, с. 122] та ін.), «Словнику перифраз» (**Божий дім** – церква [Беценко, 2017а, с. 102]), «Словнику метонімічних і синекдохічних конструкцій» (вирази подаються без тлумачення, наприклад, **рука не здійметься** [Беценко, 2017а, с. 99], **хліб заробляти** [Беценко, 2017а, с. 95]), «Словнику-покажчику тавтологічних і плеонастичних структур» – **брати в руки, брати у руки** [Беценко, 2017а, с. 84]; **до рук прибирати** [Беценко, 2017а, с. 85], «Словнику епітетів» – **білий світ** [Беценко, 2017а, с. 16] та ін. Однак зауважимо, що фразеологізми є органічною складовою як окремих фольклорних текстів, так і мови усної народної словесності загалом.

Фольклор становить важливий історико-лексичний ґрунт будь-якої мови, зокрема й української, а стійкі вирази є неодмінним компонентом мови усної народної творчості. На фразеологізми як складову українського фольклору звертала увагу Л.А. Мойсеєнко [Мойсеєнко, 2013]. Усталені одиниці, наявні в текстах українських народних пісень, були предметом розгляду Н.О. Данилюк [Данилюк, 2020]. Учені, зазначає дослідниця, давно визнають, що стійкі вислови різних рівнів є однією з виразних ознак усної народної словесності [Данилюк, 2020, с. 120]. Однак зауважимо, що в лінгвістичній науці немає однастайності щодо того, які саме стійкі складові мають розглядатися в руслі уснонароднословесної фразеології. Відсутнє, до речі, в українському мовознавстві також і якесь одне загальноприйняте трактування обсягу фразеології загалом. У науковій літературі зазвичай йдеться про два підходи щодо розуміння цього поняття – широкий та

вузький. Представники «вузького» розуміння обсягу фразеології «об'єктом дослідження вважають лише ті звороти, що виконують у мові функцію номінації, яка у семантичному відношенні рівнозначна слову» [Баран та ін., 2008, с. 28]. «Широка» позиція стосовно об'єкта дослідження фразеології передбачає вивчення всіх стійких сполук слів – прислів'їв, приказок, афоризмів, крилатих рядків із художніх творів, стійких формул та зворотів науково-термінологічного характеру, деяких канцелярських штампів, виробничо-технічних виразів і навіть окремих метафорично вжитих слів (**заєць** «пасажир без проїзного документа в транспорті або глядач без квитка в театрі чи кіно»; **павук** «експлуататор; той, хто відзначається жорстокістю, підступністю, скнарістю, хитрістю у ставленні до кого-небудь» та ін.). Фразеологія за такого розуміння фактично виділяється в окрему наукову мовознавчу галузь, що досліджує сполучувальні можливості лексем передусім у вільних сполуках слів, а стійкі словосполучення за такого підходу становлять лише один із різновидів сполучення лексичних одиниць. Зазначена галузь мовознавства, «таким чином, сягає рангу своєрідної універсальної науки про сполучуваність знаків різних рівнів мови» [Баран та ін., 2008, с. 33]. Загалом, як зазначають автори навчального посібника «Фразеологія: знакові величини» (2008), «широке розуміння фразеології має і свої переваги, і свої недоліки» [Баран та ін., 2008, с. 31]. Недолік полягає у використанні різних критеріїв щодо виділення фразеологічних одиниць [Баран та ін., 2008, с. 31], а такого роду неузгодженість не дозволяє провести більш-менш чітку межу між фразеологізмами і вільними сполуками слів. Однак є й суттєва перевага, яка полягає в тому, що за широкого розуміння фразеології ми уникаємо питання, пов'язаного з необхідністю розглядати стійкі сполуки нефразеологічного типу [Баран та ін., 2008, с. 31]. Ми вважаємо за доцільне дотримуватися широкого погляду, який дозволить залучити до інтерпретаційної частини словникової статті весь спектр стійких мовних утворень – фразеологічні зрощення, фразеологічні єдності, фразеологічні сполучення і словосполучення, фразеологічні вирази (паремії – прислів'я, приказки). Можливе, на нашу думку, й залучення до фразеологічного фонду усної народної словесності й деяких художньо-образних засобів, наявних у текстах фольклору (тавтологічних і плеонастичних конструкцій, перифраз, епітетів, метонімічних і синекдохічних конструкцій). Наше припущення підтверджує зокрема певною мірою матеріал згадуваних лексикографічних розробок Т.П. Беценко. Наведені вище приклади з її словників фіксуються в так званій «зарембовій» частині, тобто зоні, присвяченій фразеологізмам, в одинадцятитомному «Словнику української мови» (1970-1980) [Білодід, 1970, т. 1, с. 181, с. 208; 1971, т. 2, с. 110, с. 307; 1972, т. 3, с. 540; 1975, т. 6, с. 40; 1976, т. 7, с. 556; 1977, т. 8, с. 903; 1978, т. 9, с. 823; 1980, т. 11, с. 79]. Фразеологія, на нашу думку, має вивчати різні стійкі сполучення й фрази, що регулярно відтворюються у мові чи мовленні й мають певну сталість щодо уживання у відповідній сфері, ситуації, тексті, які тяжіють до регулярної синтаксичної сполучуваності з певними лексичними компонентами, що, загалом буди вільними утвореннями, із часом набувають ознак певної трафаретності, шаблонності, автоматичної відтворюваності.

Уснороднословесна фразеологія має виразні особливості якраз завдяки тим різним традиційним і сталим художньословесним образним засобам, наявним у мові фольклору, його текстах. До таких, наприклад, можна зарахувати постійні епітети. Однак, аналізуючи стійкі утворення в мові усної народної творчості, треба розмежовувати близькі поняття, які, проте, є визначальними для розбору відповідних фактів і важливими для чіткого окреслення та розуміння основних аспектів дослідження. Йдеться про такі терміносполуки, як «фольклорна фразеологія» і «фразеологія фольклору». Інакше кажучи, стосовно фразеологічних одиниць, наявних у текстах усної народної словесності, можна також застосувати вузький і широкий підходи. Якщо ми аналізуємо фольклорну фразеологію, то маємо обмежитися лише специфічними для фольклору засобами (постійними епітетами, тавтологічними та плеонастичними утвореннями, перифразами, усталеними виразами з характерними для народної творчості юкстапозитами, наприклад, **подякувати за хліб-сіль, просимо хліба-солі одвідати** та ін.). За такого підходу ми розглядаємо фразеологію лише як певний засіб художньо-мовної образотворчості. Щодо терміна «фразеологія фольклору», то він якраз включає в себе широке ро-

зуміння й потрактування стійких зворотів, наявних у мові усної народної словесності. За такого підходу ми маємо розглядати всі ті фразеологічні одиниці, що функціонують у різножанрових текстах фольклору. Зазначимо, що застосування широкого розуміння при дослідженні стійких утворень усної народної словесності дозволить отримати достовірні дані стосовно місця та ролі різних фразеологічних одиниць у складі творів фольклору. Ми отримуємо уявлення не тільки про суто специфічні стійкі вирази усної народної словесності, а й матимемо можливість досліджувати особливості вживання та використання, як діалектних фразеологічних одиниць, так і тих, що є цілком характерними для літературної мови, що загалом сприятиме об'єктивному відображенню фольклорно-мовної картини світу.

Лексема в складі фразеологізму набуває іншого значення, відмінного від семантики конкретної заголовної одиниці статті. Ідіоматика є вкрай важливим елементом інтерпретаційної частини словникової статті, необхідним для розуміння зав'язків слова з іншими одиницями мови, особливостей сполучуваності з ними. Вона включає в себе ті стійкі мовні звороти, до яких уходить реєстрове слово. Деякі з них, як показують наведені вище приклади з лексикографічних розробок Т.П. Беценко, водночас можуть бути не тільки стійкою сполукою, а й яскравим художньо-образним засобом, становити «текстову-образну одиницю» (евфемізм, перифразу, плеоназм, тавтологію та ін.). Та й самі по собі фразеологізми, навіть «класичні» (зрощення, або ідіоми, фразеологічні єдності та сполучення), а також прислів'я та приказки, які прийнято класифікувати як фразеологічні вирази, є засобом художнього увиразнення, завдяки тій емоційній наснаженості, метафоричності, образності, що міститься в них. Отже, в ідіоматичну зону інтерпретаційної частини словникової статті мають бути включені сталі сполуки та вислови, вільні загалом сполучення, що виявляють тенденцію до стійкості, певної термінологізації, а також текстово-образні одиниці, які можна за потреби винести в окрему спеціальну зону, що розташовуватиметься після традиційної «заромбової» області.

Зазвичай усталені сполуки позначають у лексикографічних працях ромбом. Наприклад, \diamond **обвесті навкрўг пáльця** – обхитрувати, спритно обдурити. Фразеологічний же зворот подається при слові, що становить його змістовий центр [Білодід, 1970, т. 1, с. 11]. Таким змістовим елементом у наведеній вище стійкій словосполучі, на думку укладачів «Словника української мови: в 11 томах», є слово «палець» [Білодід, 1970, т. 6, с. 25]. Цілком погоджуємося, що лексема «палець» у стійкому словосполученні **обвесті навкрўг пáльця** є центральним змістовим компонентом. Вона лишається незмінною, у той час, як засвідчує вищезгаданий словник, інші зазнають певної варіативності – **обвесті (обкрутіти, рідк. обмотáти); навкóло (круг, кругóм)**, [Білодід, 1970, т. 6, с. 25]. Тому до прислівникового компонента ще слід додати варіант **навкрўг**. Саме його фіксуємо в описуваній стійкій словосполучі, вилученої нами з української народної пісні «Пусти мене, моя мамко, та й на вечерниці» [Павличко, 1986, с. 71]. Якщо фразеологізмів із відповідним словом кілька, то варто застосовувати алфавітний порядок розташування.

Зауважимо також, що при наведенні різних стійких сполук, наявних у мові фольклору слід насамперед орієнтуватися на іменник, бо основна функція слова номінативна. Воно називає, позначає явища та предмети довколишньої дійсності, дає їм ім'я. Найкраще з цією функцією справляється саме іменник. Коли ж ця частина мови надто варіативна і не становить у змістовому відношенні визначального поняття в усталеній сполучі або зовсім відсутня в ній, слід тоді орієнтуватися на інші повнозначні слова.

Словникова стаття із іменником «палець» може набути приблизно такого вигляду (наведемо в ній й інші стійкі сполуки із вищезазначеною лексемою, наприклад, деякі приказки, прислів'я). **ПÁЛЕЦЬ**, -льця, ч. Одна з п'яти кінцевих рухомих частин кисті руки або ступні ноги. *Плете, плете [милий] рукавиці, палець доплітає: / «Відай, мою миленькую мамка не пускає»* [Павличко, 1986, с. 71]; \diamond *прик. Бреше, аж пáльці знáти* [Шумада, 1985, с. 93] – про того, хто відчутно, помітно, невправно говорить неправду; **в пáлець** – мірою, яка дорівнює товщині одного пальця. *Колгосп «Партизан» отакі, в палець, бджоли завів* [Коба, 1986, с. 251]; **диві́тися крізь пáльці** – ставитися легко-важно, несерйозно до когось або чогось; не звертати належної уваги на щось заборон-

нене, недозволене. *Охорона дивилася тоді на втечі крізь пальці* [Коба, 1986, с. 295]; *прик. Знаю, як своїх п'ять пальців* [Зубков, 1984] – кажуть у тому випадку, коли добре розуміються в чому-небудь, розбираються в чомусь; **і палець не покласти** – ні разу не вдарити, не завдати ніяких тілесних ушкоджень, шкоди кому-небудь. *Прийшов до газди один чоловік із сусіднього села та й каже: -Віддайте свою дівку за нашого сина. Він і палець на неї не покладе, а робити навчить* [Сенько, Лінтур, 1984, с. 281]; *прик. (Йому) палець в рот не кладі* [Шумада, 1985, с. 64] – про того, з ким слід себе вести обережно, хто може скористатися помилкою або промахом іншого; **кивати пальцем** – робити певний вказівний жест розпрямленим пальцем або закличний зігнути. *Я на тебе кивну пальцем, а ти здогадайся, / Перед своїм чоловіком за двері сховайся* [Сулима, 2001, с. 176]; **ламати (мізінного) палець (пальці)** – виявляти відповідним жестом страждання, хвилювання, сильне горе. *«Ой хоч ламай, хоч не ламай [дівчинонька] / Мізинного пальця, – / Як не було, то й не буде / Над мене коханця!»* [Хмілевська, 1967, с. 172]; **мізінний (діал. мизінний, малій) палець** – п'ятий найтонший або найменший палець на руці або нозі; мизинець. *Отоді ж то Хмельницький добре дбав, / Із правої руки, із мизинного пальця / щирозлотий перстень ізняв...* [Нудьга, 1969, с. 209]; *Ручки ломить [дівча], ручки ломить, ще й малою / пальця: / «Світ ізійду, / та не найду козака-коханця»* [Хмілевська, 1967, с. 174]; *Поламала білі руки [чорнявая] / До мизинного пальця, / Ой немає ще й не буде / Такого красавця* [Дей, 1976, с. 309]; **на одін (два, три, чотири і т. ін.) пальці** – мірою, що відповідає, дорівнює товщині певної кількості пальців. *Коваль від дверей не йде, проситься далі: – Та відчиніть, пане Петре, бодай на один палець, аби я увидів, як у царстві* [Сенько, Лінтур, 1984, с. 290]; *Процідила вранці / На чотири пальці* [Дей, 1967, с. 338]; **на пальці ставати (ставати на пальці)** – підніматися навшпиньки; зводитися, спираючись на передню частину ступні. *Упадала, прилякала, на пальцях ставала [попада], / Взяла попа за бороду і поцілувала!* [Дей, 1967, с. 429]; **на пальцях ходіти** – пересуватися безшумно, навшпиньках, побоюючись кого-небудь. *На двері воду лляла, на пальцях ходила, / Щоб мати не почула, / щоби не сварила* [Гайсенюк, 2019, с. 46]; **не було де й пальцем тикнуть (пальцем не було де ткнуть)** – про відсутність не зайнятого чимось або кимось вільного місця. *А сани такі були вимережані, що не було де й пальцем тикнуть: і все мережив сам* [Клим, цілу зиму, було мережить] [Коба, 1986, с. 49]; *Обидві хати були так же прехороше розмальовано когутиками та квіточками, виноградами й вазонами, так було розцяцьковано, що й пальцем не було де ткнуть* [Коба, 1986, с. 53]; **обвесті навкріг (круг) палець** – обхитрувати, спритно обдурити. *Цар Микола побачив, що Шевченко обвів його навкруг палець, і як дременув, як дременув, то аж закурило* [Юзвенко, 1989, с. 403]; *– Я в самому Римі навчався. Не знайдеться у світі такого, аби мене [попа] круг палець обвів* [Сенько, 1980, с. 220]; **одін (одна) як палець (одін, як палець; самітній, як палець)** – 1. Без нікого, самотою, наодинці, без близьких, рідних, сім'ї. *Як от я їхав в степу один як палець і слабій, без пам'яті, й гроші віз за пазухою, то хіба б я їх тепер довіз?* [Коба, 1986, с. 33]; *– Оце, було, летить із дому [змій], зверне палац, візьме в кишеню, а мене тут покине, і я сиджу одна, як палець, на дощі* [Яремійчук, 1992, с. 120]. 2. Одинок, самотня людина. *Уціліла тільки одна хата під лісом, де проживав один, як палець, столітній дід Остап* [Медведик, 1992, с. 45]; *– Я, прошу отця духовного, самітній, як палець, то мені багато і не треба* [Сенько, 1980, с. 221]; *присл. Однім пальцем і голки не вдэржиш* [Шумада, 1985, с. 133] – говорять у тому випадку, коли одна людина намагається щось зробити самотужки, але не в змоззі виконати цього; **палець-мизинець, палець-мизінця, ч. (див. мизінний палець)** ...*Олексія, поповича пирятинського, / на чердак виводили, / З правої руки палець-мизинця урубайте, / Християнської крові в Чорноє море / впускайте...* [Нудьга, 1969, с. 125]; *прик. Палець об палець не вдэрить* – про ліниву людину; про того, хто зовсім нічого не робить або не зробив що-небудь [Зубков, 1984, с. 315]; **пальцем не кивнути** – не зробити найменшого зусилля. *Замість того дам тобі, як хочеш, такі ножиці, що ти й пальцем не кивнеш – самі будуть кроїти* [Яремійчук, 1989, с. 253]; **пальцем нічого не тронуті** – не завдати шкоди, збитків; не застосувати сили для відбирання чого-небудь у населення. *Проїшли ми по селу, ніхто з нас ніде і пальцем нічого не тронув* [Коба, 1986, с. 239]; **пальцем**

показувати (тіцькати пальцем) – акцентувати увагу на комусь, думаючи або висловлюючись негативно про нього. *І показували всі на нього [злого чоловіка] пальцями, що, мовляв, за заздрість до інших життя жорстоко карає злих людей* [Медведик, 1992, с. 99]; *Владика аж поблід. Думає, що куратор на нього пальцем покаже* [Сенько, Лінтур, 1984, с. 265]; *Все панство в окрузі тицькало зневажливо пальцем на острівцяцького пана, прозвавши його «безвухим графом»* [Медведик, 1992, с. 226]; **покласти палець на уста** – закликати прикладенням до рота пальцем до мовчання. *Він [хлопець] – палець на уста, аби сестер не пробудила* [Сенько, Лінтур, 1984, с. 350]; *прик. Попів пальцем у небо, аж бомкнуло* [Шумада, 1985, с. 88] – про того, хто сказав невлад що-небудь, неправильно визначив, помилився в поясненні чи виконанні чого-небудь; **прикласти палець заст.** – поставити підпис (у давнину замість підпису неписьменні люди могли залишали слід на папері від пальця, вмоченого в чорнило). *І чоловік приклав палець і учинив хрестик* [Сенько, Лінтур, 1984, с. 478]; – *Підпишися. – Я неграмотний. – Приклади палець* [Сенько, Лінтур, 1984, с. 479]; **середній (середній) палець** – палець, розміщений посередині руки (між безіменним і вказівним пальцями). *От підставив він [Іван – мужичий син] середній палець – палиця вдарилась і на півтора аршина в землю вбилась* [Дунаєвська, 1988, с. 87]; *Другому [риболову] буде золот перстенець, / Золот перстенець на середній палець* [Рильський, 1965, с. 359]; **торкнути (не торкнути) пальцем** – завдати комусь-небудь шкоди, побити; не робити нікому ані найменшої шкоди, не завдати жодних тілесних ушкоджень. *Розшукав [Кармалюк] генеральшу і каже, що як вона хоч раз торкне Марію пальцем, то буде їй біда* [Медведик, 1992, с. 199]; *Тепер велет почав просити-молити: – Іване, пошкодуй мене! Ніколи тебе пальцем не торкну* [Сенько, Лінтур, 1984, с. 22].

Ремарками *прик., присл.* використовуємо для позначення фразеологічних виразів (*прик.* – приказка, *присл.* – прислів'я). Вважаємо, що ці поняття у багатьох випадках помітно різняться. Прислів'я, на нашу думку, завжди містить певну життєву настанову, повчання, формулює закономірність, втілює й передає життєвий досвід поколінням. Наприклад, **Не хвали день до вечора**. Не варто хвалитися тим, чого ще протягом дня не виконав до кінця, загалом справою, яку розпочав, але не завершив, бо невідомо що ще може трапитися до вечора або ж до остаточного завершення справи. Тут наявний виразний дидактичний елемент. Приказка – вираз, що вживається в певній життєвій ситуації, накладається на неї, становить певну емоційну оцінку цієї ситуації, наприклад, **Зайшла коса на камінь** – про гостру суперечку або загалом про тих людей, що не хочуть уступити один одному в чомусь. Тут немає ніякого повчання, лише констатація факту дійсності, без поради, настанови щодо того, як слід себе поводити.

Щоб продемонструвати більш-менш вичерпно здатність слова сполучатися з іншими словесними елементами слід, на нашу думку, вводити до реєстру й такі сполуки, що, по суті, становлять вільні утворення слів, але демонструють певну тенденцію до регулярної відтворюваності в усному народному мовленні та можуть із часом набути виразного фразеологічного значення. До наведеної вище статті можна зокрема додати такі вживані в текстах фольклору словосполучення, як **відні (відко) (п'яти і) пальці** – про старе діряве взуття. *На козаку, бідному нетязі, сап'янці – / Видні п'яти і пальці, / Де ступить – босої ноги слід пише..* [Нудьга, 1969, с. 201]; *В мене шапка островерха – / Ані спода, ані верха, / А чобітки софіянці, / Аж ми видко крізь них пальці* [Гайсенюк, 2019, с. 91]; **вказувати пальцем** – привертати до когось увагу жестом, рухом; показувати на кого-небудь чи що-небудь. *І казує пальцем [голова сільради] на Михея* [Коба, 1986, с. 255]; **їсти пальцями** – споживати їжу руками без спеціальних столових приборів (виделки, ложки та ін.). *Ота-ота-шальцями, мусів їсти пальцями, / Шай дурень, бай дурень, мусів їсти пальцями* [Дей, 1967, с. 166]; **позбивати пальці** – зранити, подряпати шкіру на пальцях унаслідок удару, падіння чи тертя об що-небудь. *Бодай тебе, парубоньку, з такою любовою, / Я си пальці позбивала, бігла за тобою* [Сулима, 2001, с. 180]. Фразеологізації може зазнавати вираз **тікати пальцем (пальцями)** – торкатися чого-небудь кінчиками пальців. *«Ой вже вірного чоловіка маєте, господине золота, – прихвалювала ворожка та тикала пальцем у карти...»* [Коба, 1986, с. 312]. *Стали в нього [броньовика] тикати пальцями та пристукувати [дітвора й дорослі], аж воно то-*

рохтить дикт, а не броне [Коба, 1986, с. 205]. У наведеному контексті цей вираз є вільним словосполученням, однак він здатний до фразеологізації, бо може набувати значення «звертати, висловлюючись негативно, увагу на когось або щось, вказувати прямо на чиїсь недоліки, вади, роблячи комусь зауваження в неделікатній формі» (див. зокрема вищенаведені стійкі конструкції **пальцем показувати (ту́цькати пальцем)**). Отже, фразеологічна сполука може мати первинне (пряме) значення, яке теж потрібно відбивати в словниковій статті.

Певну тенденцію до фразеологізації виявляє й синтаксична конструкція **підняти два пальці вгору**. *Дівчина вклякнула, / Два пальці підняла: «Присягаю тобі, миленький, / Що буду вірною»* [Гайсенюк, 2019, с. 26]. Припускаємо, що описуваний у наведеному контексті жест передбачав підняття вгору вказівного та середнього пальців долонею повернутою до співрозмовника й використовувався для запевнення у правдивості сказаного, вірності в коханні. Використання двох пальців у процесі складання присяги, принесенні клятви підтверджує зокрема й така ілюстрація: *У суді Миронець приймає присягу, кладе два пальці на євангеліє й клядеться, що як буде неправду говорити, то тяжка кара впаде на голову* [Коба, 1986, с. 174–175].

Прихильники ширшого погляду на фразеологію загалом тлумачать її як корпус будьяких стійких словосполучень, що не залежить від семантики складових компонентів такого утворення, їх значеннєвих трансформацій. Ми теж розділяємо таке розуміння. Саме широкий, усесторонній підхід дозволить, на нашу думку, залучити до інтерпретаційної частини словникової статті весь спектр стійких мовних утворень – фразеологічні зрощення, фразеологічні єдності, фразеологічні сполучення й словосполучення, фразеологічні вирази (паремії – прислів'я, приказки) та ін.

Не слід забувати також, що мова фольклору – це передусім художній тип народного мовлення, якому властивий свій специфічний набір художніх засобів чи «текстово-образних одиниць», як називає їх Т.П. Беценко. До таких одиниць дослідниця зараховує епітети (постійні і непостійні), складні слова, плеонастичні й тавтологічні структури, власні назви (топоніми), метонімічні та синекдохічні, евфемістичні, перифрастичні текстово-образні конструкції-універсалії [Беценко, 2017, с. 6]. Такі утворення теж необхідно відображати у «Словнику мови усної народності словесності». Певну практику відбиття деяких ідіоматико-образних засобів представлено в підготовленій викладачами Волинського національного університету імені Лесі Українки лінгвокраїнознавчій лексикографічній розробці «Україна в словах». У цьому словнику-довіднику після цитат-ілюстрацій та українознавчих відомостей подано типові означення, порівняння, загадки, народні прикмети, у складі яких функціонують опорні лексеми [Данилюк, 2004, с. 7]. Укладачі вищезазначеної мовокраїнознавчої лексикографічної праці через неоднозначне трактування терміна «фразеологізм» ним не послуговуються, зокрема «одиниці, переважно, предикативні, що виражають фразеологічне значення, яке утворюється здебільшого внаслідок метафоричного переосмислення», вони позначають умовною назвою «сталі вислови». Окремо у словнику-довіднику «Україна в словах» подано «сталі словосполучення, здебільшого, атрибутивного характеру, що позначають стійкі поняття, а також прислів'я». До прислів'їв укладачі зараховують і приказки, зазначаючи при цьому що їх розмежування досить умовне [Данилюк, 2004, с. 7–8]. Однак ми вважаємо за доцільне розмежовувати ці явища, оскільки прислів'я та приказки, на нашу думку, мають різну смислову наповненість і відмінну комунікативну спрямованість.

Отже, усна народна творчість має свій специфічний набір художніх засобів чи «текстово-образних одиниць», як називає їх Т.П. Беценко [Беценко, 2017, с. 6]. Одним із таких специфічних і регулярно відтворюваних засобів у текстах фольклору є постійні та непостійні епітети (означення). Мова усної народної словесності надзвичайно багата на них, тому, очевидно, їх якраз і варто подавати в інтерпретаційній частині словникової статті, зокрема в такій її частині, як ідіоматика. Або загалом можна виділити ці, а також деякі інші образотворчі засоби в окрему самостійну післяїдіоматичну зону із, наприклад, таким заголовком «Текстово-образні засоби» чи «Текстово-образні одиниці». Так зі словом «палець» фіксуємо, крім стійких поняттєвих атрибутивних утворень **мізунний** і **середній палець** (див. вище), ряд постійних і непостійних епітетів **білий** [Рильський, 1965, с. 368], **дрібний** (завзи-

чай у множині – **дрібні п'альці**) [Березовський, 1970, с. 46]; **єд́ний** [Павличко, 1986, с. 271], **жіно́чий** [Зубков, 1984, с. 182], **пора́нений** [Яремійчук, 1992, с. 244], **скалі́чений** [Безусенко, 2003, с. 172].

У казці «Як Бог чоловіка ліпив» натрапляємо на яскравий приклад міфологічного (метафоричного) мислення давніх українців, унаслідок якого постає оригінальна концептуальна метафора – **слід чортового п'альця** (пуп) [Сенько, 1980, с. 24]. *Бог виліпив із глини чоловіка, та припер його до плоту, аби висох, а сам ліг відпочити. У цей час повз проходить чорт: «А се що таке? – тицьнув пальцем у черево припертого до плоту чоловіка із глини. З того часу у кожної людини видно слід чортового п'альця – там, де пуп»* [Сенько, 1980, с. 24]. Слово «палець» може функціонувати в текстах усної народної словесності і в якості порівняння: **на́че п'альці в людській долоні**. *Влітку листя клена стає великим, наче п'альці в людській долоні, і кольору вже іншого – тепер темно-зеленого* [Медведик, 1992, с. 18].

Аналізована лексема може входити й до синекдохічних конструкцій, де вона починає позначати загалом людину. Наприклад: *Два пхає – це два п'альці пхають голку в тканину, два тримає – це два п'альці тканину тримають, а два заглядає – се двоє очий дивлютьсі* [Гайсенюк, 2019, с. 215].

В ідіоматично-образній зоні інтерпретаційної частини словникової статті можуть подаватися не тільки прислів'я та приказки, а й такі паремії, як загадки, у складі яких або безпосередньо в описовій складовій функціонують опорні лексеми, або вони виявляють себе в розгадці. Наведемо далі приклад загадки із аналізованим у цій статті словом «палець»: *У двох матерів по п'ять синів, і всім одне ім'я* [Гурин, 1963, с. 38].

Отже, словникову статтю загалом і ту її зону, що безпосередньо фіксуватиме ідіоматику мови фольклору у «Словнику мови усної народної словесності», її стійкі вислови та образні засоби, слід вибудовувати виходячи із широкого розуміння поняття «мова фольклору», хоча й не виключаємо застосування вузького трактування для створення спеціальних лексикографічних розробок, що відбиватимуть лише ті словесні елементи, зокрема й сталі та образні, що становитимуть специфіку усної народної творчості загалом, а також ті, що властиві лише окремим її жанрам. Широке розуміння передбачає увагу до мови фольклору як сукупності різних вербальних засобів, наявних у її текстах. Застосування саме такого підходу до так званої «заромбової» зони словникової статті передбачає залучення якомога більшої кількості різних словесних утворень, що хоча б певною мірою претендують на сталість, характеризуються певною регулярною відтворюваністю в усному мовленні. За потреби до цієї області словника можуть уводитися навіть вільні сполуки, що набувають певної усталеності. Наприклад, у словникову статтю з реєстровим словом **б́дяг** можуть бути введені деякі загалом вільні атрибутивні словосполучення, що функціонують у текстах фольклору й становлять певні самостійні поняття, але дають змогу повніше окреслити заголовну лексему: **без б́дягу** – оголений, голий; **вільний б́дяг** – приватне, неофіційне вбрання; таке, що не відповідає певним стандартам, поведінковим нормам; **діамантовий б́дяг** – вбрання, оздоблене діамантами; **дівочий б́дяг** – вбрання, призначене для дівчат; **жебра́чий б́дяг** – добутий жебранням; випрошений; **пара́дний б́дяг** – призначений для урочистої, святкової обстановки; нарядний; **поде́ртий б́дяг** – дірявий, драний; дуже старий; **попівський б́дяг** – вбрання, що належить попові або відповідає статусові служителя релігійного культу, який здійснює богослужіння; **рва́ний б́дяг** – з дірками, дірявий; драний; **селя́нський б́дяг** – 1) сукупність предметів і виробів із тканини, хутра, шкіри, якими послуговуються селяни для покривання тіла; 2) вбрання, виготовлене селянами безпосередньо; **сі́льський б́дяг** (див. **селя́нський б́дяг**); **ста́рий б́дяг** – такий, який довго був в ужитку або такий, що став подертим, ветхим, непридатним для подальшого користування); **ста́ре́нський б́дяг** – зменш. до **ста́рий**; **шлю́бний б́дяг** – вбрання, призначене або використовуване для здійснення обряду одруження; **ца́рський б́дяг** – 1) такий, що відповідає царському статусу, офіційний, належний цареві; 2) *перен.* розкішний, багатий.

Отже, зауважимо, що словесні засоби, наявні в мові фольклору, не були предметом системного лексикографічного опису. Традиційні словники української мови не можуть об'єктивно відобразити усю багатоплановість фольклорного слова ані в плані його граматичної своєрідності, ані семантичної наповненості, ані відображення його осно-

вних словесних зображально-виражальних засобів. Така ситуація переконує нас у необхідності створення спеціального словника мови фольклору. «Словник мови усної народної словесності», таким чином, відтворюватиме не тільки виразні стійкі утворення, а й ті, що, по суті, є вільними, однак системно й регулярно виявляють тенденцію до сполучення з тими або тими словесними компонентами, що відтворюються практично майже автоматично і є до певної міри усталеними. Пропонований словник у міру, звичайно, можливого, завдяки залученню конструкцій, що не фразеологізувалися, відбиватиме більш-менш вичерпно сполучувальні можливості реєстрового слова. Потребуватимуть лексикографічного опису й різні художньо-словесні засоби фольклору або ж текстово-образні одиниці. Деякі з таких засобів або одиниць цілком можна винести до так званої «заромбової» зони словникової статті, зокрема ті, що утворюють усталені сполуки (див. **мізунний палець, середній палець**). Ті художньо-словесні засоби, що функціонують у складі текстів фольклору, але не зазнали фразеологізації та не набули більш-менш відчутної мовної усталеності, можуть бути винесеними трохи далі за вищезазначений словниковий простір інтерпретаційної частини. Їх слід розмістити в окремій, спеціальній зоні, яку можна, наприклад, позначити таким заголовком, як *Текстово-образні одиниці*. Подібна рубрика словникової статті репрезентуватиме постійні епітети, перифрази, тавтології, плеоназми, евфемізми, метафори, метонімічні, синекдохічні та інші словесно-образні конструкції. Одночленні метафори слід подавати в зоні, що безпосередньо стосується тлумачення, бо вони формують переносні значення слова. У подальшому плануємо приділити більше уваги різним текстово-образним одиницям фольклору та подати більш-менш детальні зразки параметризації згаданих уснословесних засобів. Загалом відзначимо, що такі одиниці можуть відобразитись і в окремому словникові, присвяченому різноманітним художньо-образним словесним засобам усної народної творчості, який більш-менш вичерпно зможе репрезентувати та описати їх, або така праця може охоплювати лише один із засобів.

Список використаної літератури

- Баран, Я.А., Зимомря, М.І., Білоус, О.М., Зимомря, І.М. (2008). *Фразеологія: знакові величини*. Вінниця: Нова книга.
- Безусенко, Л.М. (Ред.). (2003). *Українські народні казки*. Донецьк: Сталкер.
- Березовський, І.П. (Ред.). (1970). *Історичні пісні*. Київ: Радянський письменник.
- Беценко, Т.П. (2008). *Мова думового епосу: Словник епітетів, складних слів, тавтологічних і плеонастичних структур, географічних найменувань і релігійних понять*. Суми: СДПУ ім. А.С.Макаренка.
- Беценко, Т.П. (2016). *Мова українських народних дум: Словник текстово-образних одиниць*. Суми: Мрія-1.
- Беценко, Т.П. (2017а). *Естетика мови українських народних дум: текстово-образні одиниці*. Суми: Мрія-1.
- Беценко, Т.П. (2017b). Мова українських народних дум в лексикографічному описі: з досвіду укладання словника. И.Л. Копылов (Ред.), *Слово и словарь = Vocabulum et vocabularium* (с. 514-518). Минск: Четыре четверти.
- Білодід, І.К. (Ред.). (1970-1980). *Словник української мови* (Т. 1-11). Київ: Наукова думка.
- Гайсенюк, В. (2019). *Моя бабуся приповідала... Фольклор села Летяче*. Біла Церква: Видавець Пшонківський О.В.
- Гурин, І. (Ред.). (1963). *Українські народні загадки*. Львів: Львівське книжково-журнальне видавництво.
- Данилюк, Н.О. (Ред.). (2004). *Україна в словах: мовокраїнознавчий словник-довідник*. Київ: Просвіта.
- Данилюк, Н.О. (2011). Принципи укладання словника мови української народної пісні. І.С. Гнатюк (Ред.), *Українська лексикографія в загальнослов'янському контексті: теорія, практика, типологія*. Ларисі Григорівні Скрипник (с. 250-259). Київ: Інститут української мови НАН України.

Данилюк, Н.О. (2020). Усталені одиниці в текстах українських народних пісень. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія Філологія*, 2 (44), 119-127. DOI: [https://doi.org/10.24144/2663-6840.2020.2.\(44\).119-127](https://doi.org/10.24144/2663-6840.2020.2.(44).119-127)

Дей, О.І. (Ред.). (1967). *Жартівливі пісні: родинно-побутові*. Київ: Наукова думка.

Дей, О.І. (Ред.). (1976). *Чумацькі пісні*. Київ: Наукова думка.

Дмитренко, М. (2001). *Українська фольклористика: історія, теорія, практика*. Київ: Редакція часопису «Народознавство».

Дунаєвська, Л.Ф. (Ред.). (1988). *Українські народні казки*. Київ: Веселка.

Зубков, С.Д. (Ред.). (1984). *Українські прислів'я та приказки*. Київ: Дніпро, 1984.

Коба, С.Л. (Ред.). (1986). *Народні оповідання*. Київ: Дніпро.

Колесник, Н. (2014). Структура статті в словнику фольклоронімів (на матеріалі бурлацьких та наймитських пісень). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Філологічні науки. Мовознавство»*, 2, 7-14.

Медведик, П. (Ред.). (1992). *Євшан-зілля*. Львів: Червона калина.

Мейзерська, І.В. (2007). Лексикографічна параметризація: структурний та функціональний аспекти (на прикладі Великого тлумачного словника сучасного української мови). *Вісник Сумського державного університету. Серія Філологія*, 1 (1), 151-155.

Мойсеєнко, Л.А. (2013). Фразеологізми як складова українського фольклору. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*, 21, 69-77.

Нудьга, Г.А. (Ред.). (1969). *Думи*. Київ: Радянський письменник.

Павличко, Д.В. (Ред.). (1986). *Пісні кохання*. Київ: Дніпро.

Рильський, М.Т. (Ред.). (1965). *Колядки та щедрівки: зимова обрядова поезія трудового циклу*. Київ: Наукова думка.

Русанівський, В.М. (Ред.). (2010). *Словник української мови* (Т. 1-20). Київ: Наукова думка.

Сенько, І.М. (Ред.). (1980). *Біля райських воріт: збірник атеїстичного фольклору українського населення Карпат*. Ужгород: Карпати.

Сенько, І.М., Лінтур, В.В. (Ред.). (1984). *Зачаровані казкою: українські народні казки Закарпаття в записах П.В. Лінтура*. Ужгород: Карпати.

Сердега, Р. (2020). Стилістичні параметри лексикографічного опису мови фольклору. *Волинь філологічна: текст і контекст. Українська мова в сучасному науковому вимірі*, 29, 129-140.

Сердега, Р.Л. (2021). Граматичні риси народнопоетичних лексем та проблема їх відбиття у Словнику мови фольклору. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія Філологія*, 24, 142-148. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-3055-2021-14-24-142-148>

Сердега, Р. (2022). Специфіка відображення граматичної інформації у «Словнику усної народної словесності». *Trajectoria Nauki*, 8 (10), 2008-2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.22178/ros.86-7>.

Сулима, М. (Ред.). (2001). *Бандурка: українські сороміцькі пісні*. Київ: Дніпро.

Турчин, Є.Д. (2011). *Словник села Тилич на Лемківщині*. Львів: Українська академія друкарства.

Хмілевська, О.М. (Ред.). (1967). *Українські народні пісні: пісні суспільно-побутові*. Київ: Музична Україна.

Шумада, Н.С. (Ред.). (1985). *Народ скаже – як зав'яже: українські народні прислів'я, приказки, загадки, скоромовки*. Київ: Веселка.

Юзвенко, В.А. (Ред.). (1989). *Українські народні казки, легенди, анекдоти*. Київ: Молодь.

Яремійчук, О.С. (Ред.). (1989). *Українські народні казки*. Київ: Веселка.

Яремійчук, О.С. (Ред.). (1992). *Українські народні казки*. Київ: Веселка.

Żmigrodzki, P. (2009). *Wprowadzenie do leksykografii polskiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF DEVELOPING THE STRUCTURE OF A DICTIONARY ENTRY FOR A "DICTIONARY OF THE LANGUAGE OF ORAL FOLKLORE" (STABLE AND TEXTUAL AND FIGURATIVE UNITS)

Ruslan L. Serdeha, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Ukraine);
V.N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

e-mail: ruslan.serdega@ukr.net

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-17

Key words: *phraseology of folklore, text-figurative elements (units), stable compounds and expressions, Dictionary of the language of oral folk literature, lexicography, language of folklore, dictionary entry.*

In Ukrainian linguistics, there is a need to develop methodological foundations and principles of lexicography of various linguistic facts present in the language of oral folk art. Folklore has always played an important role in preserving the identity of certain people. It contains the life experience of a certain ethnic group, accumulated during the life of many generations. Dictionaries have always been and will always be of great importance for the national progress and development of the national language, and the Dictionary of the Language Oral Folk Literature will contribute even more to both the preservation and popularization of the traditional cultural values of a particular nation. Thus, one of the urgent theoretical and practical tasks of national linguofolklore studies and Ukrainian linguistics in general, should be the problem of developing general principles and specific methodological foundations for lexicographic description of linguistic facts present in works of folklore, as well as the direct compilation of dictionaries of certain genres of oral folklore and the language of folklore in general. *The purpose* of the proposed study is to present certain methodological principles related to lexicography stable expressions, both phraseological expressions (idioms) and phraseological expressions (paremia – mainly sayings and proverbs, sometimes riddles, and even figurative constructions present in texts of oral folklore). In this article, we will present only a general scheme of a dictionary entry, suitable, in our opinion, for a more or less complete dictionary description of the entire linguistic richness of folklore, and will focus on the problem of parameterization of stable and textual-figurative units, which we plan to place either in the area outside the rhombus (phraseological units) or present as a separate structural element outside it (textual-figurative units). For this purpose, some stable and figurative expressions with the word "finger" from various collections of folklore have been identified. The attributive compounds present in folklore texts and claiming a certain, relatively speaking, stability are analyzed on the example of the lexeme "clothes". Our research goal also involves outlining the concept of "phraseology of folklore" and clarifying its differences from the term "folklore phraseology" which is similar in meaning. We propose to approach the first concept as broadly as possible and not ignore the specific figurative constructions of folklore, which can also be included in the interpretive zone of a dictionary entry. This goal implies the use of the lexicographic *method*, which allows for the fullest possible representation of the entire arsenal of idiomatic and other textual and figurative means available in works of folklore, and also provides a relatively comprehensive picture of the phraseology of folklore, the language of oral folklore in general. It should be noted that this is a fairly reliable and effective method, the systematic and more or less complete implementation of which leads to noticeable achievements, such as the production of materials for a dictionary, or even to the emergence of a full-fledged lexicographic work. In addition, to reveal the meanings of the studied units of the language of oral folk art, we used the descriptive method, and to confirm the reliability of the given realizations of the semantics of stable compounds, the method of contextual analysis was used.

In phraseology and phraseography, there are different approaches to defining the concept of phraseology. We strive to take the broadest possible approach to understanding this phenomenon. We propose to include in the register of the Dictionary of the Language of Oral Folk Literature a multifaceted material – not only semantically indivisible phraseological units (idioms) but also other phraseological units (phraseological unities and combinations, proverbs, sayings, comparative compounds, some term-like and free phrases and compounds that show a tendency to certain stability and regular reproduction, as well as textual and figurative units (extended metonymies and synecdoche's, tautological and pleonastic constructions, euphemisms, periphrases, metaphorical expressions and compounds, epithets). The latter can be placed in a separate, special part of the dictionary entry devoted directly to the artistic and verbal means of folklore. Thus, the proposed dictionary, thanks to the involvement of constructions that have not undergone complete idiomology, will reflect to some extent the connecting possibilities of the register word. One-membered metaphors should be presented in an area directly related to interpretation because they form figurative meanings of the word. In the future, we plan to pay more attention to various textual and figurative units of folklore and present more or less detailed samples of the parameterization of the above-mentioned oral means. Text-figurative units can also be displayed in a separate dictionary dedicated to various artistic and figurative verbal means of oral folk art or only one of them.

References

- Baran, Ya.A., Zymomria, M.I., Bilous, O.M., Zymomria, I.M. (2008). *Frazeolohiia: znakovi velychyny* [Phraseology: Significant Values]. Vinnytsia, Nova knyha Publ., 256 p.
- Bezusenko, L.M. (ed.). (2003). *Ukrainski narodni kazky* [Ukrainian Folk Tales]. Donetsk, Stalker Publ., 288 p.
- Berezovskyi, I.P. (1970). *Istorychni pisni* [Historical Songs]. Kyiv, Radianskyi pysmennyk Publ., 288 p.
- Betsenko, T.P. (2008). *Mova dumovoho eposu: Slovnyk epitetiv, skladnykh sliv, tavitlohichnykh i pleonastychnykh struktur, heorafichnykh naimenuvan i relihiinykh poniat* [The Language of the Duma Epic: Vocabulary of Epithets, Compound Words, Tautological and Pleonastic Structures, Geographical Names and Religious Concepts]. Sumy, SDPU im. A.S. Makarenka Publ., 108 p.
- Betsenko, T.P. (2016). *Mova ukrainskykh narodnykh dum: Slovnyk tekstovo-obraznykh odyntys* [The Language of Ukrainian National Dumas: A Dictionary of Textual and Figurative Units]. Sumy, Mriia-1 Publ., 123 p.
- Betsenko, T.P. (2017a). *Estetyka movy ukrainskykh narodnykh dum: tekstovo-obrazni odyntysi* [Aesthetics of the Language of Ukrainian Folk Dumas: Textual and Figurative Units]. Sumy, Mriia-1 Publ., 140 p.
- Betsenko, T.P. (2017b). *Mova ukrainskykh narodnykh dum v leksykohrafichnomu opysi: z dosvidu ukladannia slovnyka* [The Language of Ukrainian Folk Dumas in Lexicographic Description: from the Experience of Compiling a Dictionary]. In I.L. Kopylov (ed.). *Slovo y slovar = Vocabulum et vocabularium* [Word and Dictionary = Vocabulum et Vocabularium]. Minsk, Chetyre Chetverti Publ., pp. 514-518.
- Bilodid, I.K. (ed.). (1970-1980). *Slovnyk ukrainskoi movy: v 11 tomakh* [Dictionary of the Ukrainian Language: in 11 Volumes]. Kyiv, Naukova dumka Publ., vol. 1–11.
- Danyliuk, N.O. (2004). *Ukraina v slovakh: movokrainoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Ukraine in Words: A Linguistic and Country Studies Dictionary]. Kyiv, Prosvita Publ., 704 p.
- Danyliuk, N.O. (2011). *Pryntsyipy ukladannia slovnyka movy ukrainskoi narodnoi pisni* [Principles of compiling a dictionary of Ukrainian folk songs]. In I.S. Hnatiuk (ed.). *Ukrainska leksykohrafiia v zahalnoslovianskomu konteksti: teoriia, praktyka, typolohiia. Larysi Hryhorivni Skrypnyk*. [Ukrainian Lexicography in the Pan-Slavic Context: Theory, Practice, Typology. Larysa Hryhorivna Skrypnyk]. Kyiv, Instytut ukrainskoi movy NAN Ukrainy Publ., pp. 250-259.
- Danyliuk, N.O. (2020). *Ustaleni odyntysi v tekstakh ukrainskykh narodnykh pisen* [Established Units in the Texts of Ukrainian Folk Songs]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Serii Filolohiia* [Scientific Bulletin of Uzhhorod National University. Philology], vol. 2, issue 44, pp. 119-127. DOI: [https://doi.org/10.24144/2663-6840.2020.2.\(44\).119-127](https://doi.org/10.24144/2663-6840.2020.2.(44).119-127).
- Dei, O.I. (ed.). (1967). *Zhartivlyvi pisni: rodynno-pobutovi* [Humorous Songs: Family and Household Songs]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 800 p.
- Dei, O.I. (ed.). (1976). *Chumatski pisni* [Chumash Songs]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 544 p.
- Dmytrenko, M. (2001). *Ukrainska folklorystyka: istoriia, teoriia, praktyka* [Ukrainian Folklore Studies: History, Theory, Practice]. Kyiv, Chasopys "Narodoznavstvo" Publ., 575 p.
- Dunaievska, L.F. (1988). *Ukrainski narodni kazky* [Ukrainian Folk Tales]. Kyiv, Veselka Publ., 285 p.
- Haiseniuk, V. (2019). *Maia babusia pryovidala... Folklor sela Letiache* [My Grandmother Used to Say... Folklore of Letiache Village]. Bila Tserkva, Pshonkivskiyi O.V. Publ., 256 p.
- Huryh, I. (1963). *Ukrainski narodni zahadky* [Ukrainian Folk Riddles]. Lviv, Lvivske knyzhkovozhurnalne vydavnytstvo Publ., 95 p.
- Khmilevska, O.M. (1967). *Ukrainski narodni pisni: pisni suspilno-pobutovi* [Ukrainian Folk Songs: Social and Everyday Songs]. Kyiv, Muzychna Ukraina Publ., 736 p.
- Koba, S.L. (ed.). (1986). *Narodni opovidannia* [Folk Stories]. Kyiv, Dnipro Publ., 336 p.
- Kolesnyk, N. (2014). *Struktura statyi v slovnyku folkloronimiv (na materialy burlatskykh ta naimytskykh pisen)* [Structure of the Article in the Dictionary of Folkloronyms (Based on the Material of Burlak and Naymite Songs)]. *Naukovyi visnyk Skhidnoevropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Serii Filolohichni nauky. Movoznavstvo* [Scientific Bulletin of Lesya Ukrainka Eastern European National University. Philological Sciences. Linguistics], vol. 2, pp. 7-14.
- Medvedyk, P. (1992). *Yevshan-zillia* [Evshan Potion]. Lviv, Chervona kalyna Publ., 288 p.
- Meizerska, I.V. (2007). *Leksykohrafichna parametryzatsiia: strukturnyi ta funktsionalnyi aspekty (na prykladi Velykoho tlumachnoho slovnyka suchasnoho ukrainskoi movy)* [Lexicographic Parameterisation: Structural and Functional Aspects (on the Example of the Great Explanatory Dictionary of the Modern Ukrainian Language)]. *Visnyk Sumskoho derzhavnogo universytetu. Serii Filolohiia* [Bulletin of Sumy State University. Philology], vol. 1, issue 1, pp. 151-155.
- Moiseienko, L.A. (2013). *Frazeolohizmy yak skladova ukrainskoho folkloru* [Phraseologisms as a Component of Ukrainian Folklore]. *Komparatyvni doslidzhennia slovianskykh mov i literatur. Pamiati akademika Leonida Bulakhovskoho* [Comparative Studies of Slavic Languages and Literatures. In Memory of Academician Leonid Bulakhovsky], issue 21, pp. 69-77.

- Nudha, H.A. (1969). *Dumy* [Dumas]. Kyiv, Radianskyi pysmennyk Publ., 354 p.
- Pavlychko, D.V. (1986). (ed.). *Pisni kokhannia* [Songs of Love]. Kyiv, Dnipro Publ., 367 p.
- Rusanivskyi, V.M. (ed.). (2010). *Slovnyk ukrainskoi movy: u 20 t.* [Dictionary of the Ukrainian Language: in 20 Volumes.]. Kyiv, Nauk. dumka Publ, vol. 1, 911 p.
- Rylskyi, M.T. (ed.). (1965). *Koliadky ta shchedrivky: zymova obriadova poeziia trudovoho tsykladu* [Carols and Christmas Carols: Winter Ritual Poetry of the Labor Cycle]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 805 p.
- Senko, I.M. (1980). *Bilia raiskykh vorit: zbirnyk ateistychnoho folkloru ukrainskoho naseleattia Karpat* [At the Gates of Paradise: A Collection of Atheistic Folklore of the Ukrainian Population of the Carpathians]. Uzhhorod, Karpaty Publ., 272 p.
- Senko, I.M., Lintur, V.V. (1984). *Zacharovani kazkoiu: ukrainski narodni kazky Zakarpattia v zapysakh P.V. Lintura* [Fascinated by a Fairy Tale: Ukrainian Folk Tales of Transcarpathia in the Records by P.V. Lintur]. Uzhhorod, Karpaty Publ., 528 p.
- Serdeha, R. (2020). *Stylistychni parametry leksykografichnoho opysu movy folkloru* [Stylistic Parameters of Lexicographic Description of the Language of Folklore]. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst. Ukrainska mova v suchasnomu naukovomu vymiri* [Volyn Philological: Text and Context: Ukrainian Language in the Modern Scientific Dimension], vol. 29, pp. 129-140.
- Serdeha, R.L. (2021). *Hramatychni rysy narodnopoetychnykh leksem ta problema yikh vidbytta u Slovnnyku movy folkloru* [Grammatical Features of Folk Poetic Words and The Problem of Their Transmission in The Dictionary of The Language of Folklore]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seriia Filolohiia* [Bulletin of Mariupol State University. Philology], vol. 24, pp. 142-148. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-3055-2021-14-24-142-148>.
- Serdeha, R. (2022). *Spetsyfika vidobrazhennia hramatychnoi informatsii u "Slovnnyku movy usnoi narodnoi slovesnosti"* [The Specificity of the Display of Grammatical Information in the "Dictionary of the Language of Oral Folk Literature"]. *Traektorii Nauki* [Path of Science], vol. 8, issue 10, pp. 2008-2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.22178/pos.86-7>.
- Sulyma, M. (2001). *Bandurka: ukrainski soromitski pisni* [Bandurka: Ukrainian Shameful Songs]. Kyiv, Dnipro Publ., 280 p.
- Shumada, N.S. (1985). *Narod skazhe – yak zaviazhe: ukrainski narodni pryslivia, prykazky, zahadky, skoromovky* [The People will Say – How to Tie]. Kyiv, Veselka Publ., 173 p.
- Turchyn, Ye.D. (2011). *Slovnnyk sela Tylych na Lemkivshchyni* [Dictionary of the Village of Tylich in Lemkivshchyna]. Lviv, Ukrainska akademiia drukarstva Publ., 384 p.
- Yaremiichuk, O.S. (ed.). (1992). *Ukrainski narodni kazky* [Ukrainian Folk Tales]. Kyiv, Veselka Publ., 367 p.
- Yuzvenko, V.A. (1989). *Ukrainski narodni kazky, lehendy, anekdoty* [Ukrainian Folk Tales, Legends, and Anecdotes]. Kyiv, Molod Publ., 432 p.
- Yaremiichuk, O.S. (1989). *Ukrainski narodni kazky* [Ukrainian Folk Tales]. Kyiv, Veselka Publ., 412 p.
- Żmigrodzki, P. (2009). *Wprowadzenie do leksykografii polskiej* [Introduction to Polish Lexicography]. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Publ., 310 p. (In Polish).
- Zubkov, S.D. (ed.). (1984). *Ukrainski pryslivia ta prykazky* [Ukrainian Proverbs and Sayings]. Kyiv, Dnipro Publ., 391 p.

Одержано 30.10.2022.

СУЧАСНІ АСПЕКТИ ЛІНГВОДИДАКТИКИ

УДК 372.881.1

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-18

НАТАЛІЯ МАЙЄР

*доктор педагогічних наук, професор,
кафедра теорії, практики та перекладу французької мови,
Національний технічний університет України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» (м. Київ)*

ЛЕСЯ БОНДАР

*кандидат педагогічних наук, доцент,
кафедра теорії, практики та перекладу французької мови,
Національний технічний університет України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» (м. Київ)*

СУЧАСНИЙ СТАН І РЕЗУЛЬТАТ ПРОФЕСІЙНО-МЕТОДИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ У ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

*Метою роботи є дослідження сучасного стану і результату професійно-методичної підготовки майбутніх вчителів французької мови як іноземної на прикладі освітньої програми «Іноземні мови та літератури, методика навчання іноземних мов і зарубіжної літератури (французька мова і друга західноєвропейська мова)» за спеціальністю 014 Середня освіта, спеціалізацією 014.023 Французька мова і література для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Для досягнення мети дослідження використано якісні (анонімне анкетування студентів, оцінювання викладачем за встановленими критеріями) та кількісні *методи*. У процесі дослідження сучасного стану професійно-методичної підготовки з'ясовано, що професійно-методична підготовка майбутнього вчителя французької мови як іноземної триває впродовж чотирьох семестрів і здійснюється в межах обов'язкових (навчальна дисципліна «Методика навчання французької мови у закладах загальної середньої освіти» і практична підготовка, яка реалізується у двох видах педагогічної практики) та вибіркового компоненту – дисциплін вільного вибору студентів задля розширення змісту цільової підготовки. В межах навчальних дисциплін здобувачі вищої освіти оволодівають методичними знаннями і методичними вміннями розроблення планів-конспектів фрагментів уроків і планів-конспектів уроків французької мови, а під час різних видів педагогічної практики застосовують їх у запропонованих умовах – навчальних (під час навчальної педагогічної практики) і реальних (під час виробничої педагогічної практики з французької мови у закладі загальної середньої освіти). У процесі професійно-методичної підготовки застосовуються поточний і підсумковий види контролю й оцінювання. Для виявлення результату професійно-методичної підготовки майбутніх вчителів французької мови як іноземної аналізувалися результати навчання здобувачів вищої освіти у процесі вивчення обов'язкових і вибіркового компоненту освітньої програми, результати іспиту з навчальної дисципліни «Методика навчання французької мови у закладах загальної середньої освіти» як засадничої в процесі цільової підготовки, а також результати виконання ними завдань різних видів педагогічної практики. За кожним із аналізованих складників зафіксовано результат, який є вищим 0,7 відповідно до альфа-коефіцієнту надійності Кронбаха. Це доводить достатній рівень сформованості професійно-методичної компетентності здобувачів вищої освіти за зазначеною освітньою програмою та їхню готовність до виконання професійних функцій. На основі проведено-*

го дослідження сформульовано рекомендації для підвищення ефективності професійно-методичної підготовки майбутніх вчителів французької мови як іноземної.

Ключові слова: вчитель, критерії, контроль, освітня програма, оцінювання, професійно-методична підготовка, французька мова.

Для цитування: Майер, Н.В., Бондар, Л.В. (2023). Сучасний стан і результат професійно-методичної підготовки майбутніх вчителів французької мови як іноземної у закладі вищої освіти. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, № 2 (26/1), pp. 247-259, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-18

For citation: Maiier, N.V., Bondar, L.V. (2023). Current Status and Results of Professional and Methodological Training of Pre-Service French Teachers at University Level. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 247-259, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-18

Відомо, що освіта вчителя є точкою входу в професію і спосіб її організації відіграє ключову роль; вона має значний вплив на поведінку вчителів і вміння викладання, а також на результати тих, хто навчається [Musset, 2010, с. 3–4]. Підготовка вчителя мови пов'язана з вивченням мови і навчанням навчати мові [Freeman, 1989, с. 28].

Викладати – це складна і важка інтелектуальна робота, яку неможливо виконати без належної підготовки [Musset, 2010, с. 3] і котра здійснюється за спеціальними програмами. Якість програми підготовки вчителів іноземних мов суттєво впливає на ефективність і результат формування у студентів здатності здійснювати професійно-методичну діяльність задля формування в учнів закладів загальної середньої освіти іншомовної комунікативної компетентності.

Тому оцінюванню якості та ефективності таких програм приділяється значна увага зарубіжними науковцями. Метью Пікок [Reacock, 2009] представив процедуру оцінювання програм підготовки вчителів іноземних мов, що базується на принципах оцінювання програм та навчання вчителів іноземної мови і яку було проведено шляхом оцінювання програми, збору даних від студентів, викладачів і випускників за допомогою інтерв'ю, анкет, есе та аналізу програмних матеріалів. Запропоновану процедуру було використано іншими дослідниками для оцінювання програми підготовки викладачів іноземних мов [Coskun, & Daloglu, 2010].

Наллелі Гарза Родрігез [Rodríguez, 2019], розглядаючи оцінку програми як систематичний процес, метою якого є вживання адекватних заходів для оцінки ефективності програми за допомогою різноманітних стратегій збору даних, пропонує підходи щодо оцінювання програм підготовки вчителів англійської мови як іноземної та надає низку рекомендацій для покращення їх якості (забезпечення більшого досвіду навчання в реальних умовах; збалансування теорії та практики; адаптація програми до потреб 21 століття; врахування рефлексії студентів на практиці; сприяння довгостроковій підготовці) та наголошує на необхідності систематичного процесу їх оцінювання, щоб з'ясувати основні сильні та слабкі сторони програми та внести необхідні зміни для покращення навчання, використовуючи при цьому різноманітні методи оцінки, залучати для оцінки різноманітні зацікавлені сторони, щоб створити найбільш оптимальні рекомендації.

В Україні майбутні вчителі французької мови як іноземної здобувають освіту, навчаючись за спеціальністю 014 Середня освіта на першому (бакалаврському) рівні вищої освіти. Навчання здійснюється за освітніми програмами, які розробляються у відповідних закладах вищої освіти гарантом освітньої програми разом із членами проєктної групи з урахуванням відгуків і рекомендацій стейкхолдерів – студентів, випускників освітньої програми, роботодавців, інших зацікавлених осіб та з урахуванням рекомендацій Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти щодо застосування критеріїв оцінювання якості освітньої програми [Бутенко, Єременко, Квіт, 2020].

Кожен заклад вищої освіти розробляє і пропонує власну освітню програму підготовки вчителя французької мови як іноземної (часто й іншої іноземної, переважно західноєвропейської мови, яку студенти вивчають як другу іноземну мову, та / або зарубіжної лі-

тратури). При цьому кожна освітня програма з підготовки вчителя французької мови як іноземної, з-поміж інших, має містити різні компоненти професійно-методичної підготовки, які «включають відповідний зміст і практику, що задовольняють потреби студентів» [Rodríguez, 2019].

Метою професійно-методичної підготовки є формування у майбутніх вчителів французької мови як іноземної професійно-методичної компетентності – здатності здійснювати навчання з формування в учнів закладів загальної середньої освіти французькомовної комунікативної компетентності. Адже якість і ефективність оволодіння учнями французькою мовою як іноземною безпосередньо пов'язана із методично коректною організацією навчання, що є можливим за умови високого рівня сформованості професійно-методичної компетентності вчителя. За критеріями «форми організації освітнього процесу» і «обсяг кредитів ЄКТС», відведених для професійно-методичної підготовки майбутнього вчителя французької мови як іноземної ми проаналізували освітні програми, реалізовані у 2020–2022 рр. у семи закладах вищої освіти у різних регіонах України, кожна освітня програма загальним обсягом 240 кредитів ЄКТС. Спільним для всіх освітніх програм є: 1) наявність в освітній програмі навчальної дисципліни з методики навчання французької мови як обов'язкової освітньої компоненти, при цьому відведений обсяг кредитів ЄКТС є різним: від 21 до 4 кредитів ЄКТС; 2) практична підготовка, яка передбачає різні види практики студентів (ознайомлювальну, навчальну, виробничу та інші), при цьому майже у всіх освітніх програмах дотримано рекомендованого обсягу кредитів ЄКТС – «не менше 30 кредитів ЄКТС у межах обов'язкової частини бакалаврських програм» [Про затвердження концепції розвитку педагогічної освіти, 2018], водночас у двох і семи проаналізованих освітніх програм – 24 та 13,5 кредитів ЄКТС. Для розширення змісту навчання в процесі професійно-методичної підготовки пропонуються вибіркові компоненти – навчальні дисципліни вільного вибору студентів з методики навчання французької (або іноземних) мов різним обсягом.

У цьому контексті можна припустити, що чинниками, які впливають на результативність професійно-методичної підготовки вчителя французької мови як іноземної, є форми організації освітнього процесу і відведений для їх реалізації обсяг кредитів ЄКТС, але ці питання відкриті для дослідження. Крім того, не слід залишати поза увагою зміст навчання для формування у майбутніх вчителів французької мови як іноземної професійно-методичної компетентності, методи навчання, що використовуються з цією метою, форми і види контролю (наприклад, поточного контролю як процесу та підсумкового як результату формування цільової компетентності). Також наразі бракує наукових розвідок щодо результатів професійно-методичної підготовки майбутніх вчителів французької мови як іноземної, які навчалися за конкретною освітньою програмою в закладі вищої освіти України.

Цим дослідженням ми ставимо за мету проаналізувати сучасний стан і результат професійно-методичної підготовки майбутніх вчителів французької мови як іноземної на прикладі освітньої програми «Іноземні мови та літератури, методика навчання іноземних мов і зарубіжної літератури (французька мова і друга західноєвропейська мова)» (спеціальність 014 Середня освіта, спеціалізація 014.023 Французька мова і література, перший (бакалаврський) рівень вищої освіти), яка реалізується у Київському національному лінгвістичному університеті, сформулювати рекомендації щодо підвищення ефективності професійно-методичної підготовки за цією освітньою програмою.

У дослідженні використовувалися якісні та кількісні *методи*. Якісні методи передбачали анонімне анкетування студентів, оцінювання викладачем за встановленими критеріями. Це дало змогу виявити ставлення студентів до організації професійно-методичної підготовки та її змісту, оцінити результати цієї підготовки як з позиції викладача, так і з позиції студентів. Для обробки отриманих даних у якості кількісного методу з метою визначення результатів професійно-методичної підготовки і сформованості у майбутніх вчителів французької мови як іноземної професійно-методичної компетентності застосовувався альфа-коефіцієнт надійності Кронбаха [Cronbach, 1951], який розраховувався за формулою $K=A/N$, коли A – кількість балів за правильно виконане за-

вдання, N – максимально можливе число балів за завдання, де достатнім вважається 0,7 бала (при максимумі 1). Потім зібрані дані аналізувалися та інтерпретувалися.

У дослідженні добровільно взяв участь 21 студент, серед них 19 осіб жіночої статі і 2 особи чоловічої статі віком 20–21 рік. Описаний експеримент проводився відповідно до принципів *Комітету з етики наукових досліджень*. Процедура експерименту було узгоджено з респондентами. Всі студенти надали згоду на оприлюднення результатів. Експеримент не фінансувався. Конфлікт інтересів відсутній.

Відповідно до освітньої програми «Іноземні мови та літератури, методика навчання іноземних мов і зарубіжної літератури (французька мова і друга західноєвропейська мова)» (загальний обсяг освітньої програми – 240 кредитів ЄКТС) професійно-методична підготовка майбутнього вчителя французької мови як іноземної триває впродовж 5–8 семестрів (III і IV курси навчання). Освітньою програмою передбачено обов'язкові компоненти професійно-методичної підготовки: навчальна дисципліна «Методика навчання французької мови у закладах загальної середньої освіти» (5–7 семестри, обсяг – 6 кредитів ЄКТС); практична підготовка, яка здійснюється у різних видах педагогічної практики – навчальної педагогічної практики «Освітні студії (методичний аспект)» (6 семестр, обсяг – 5 кредитів ЄКТС), виробничої практики з французької мови у закладі загальної середньої освіти (7 семестр, обсяг – 6 кредитів ЄКТС). З метою розширити зміст професійно-методичної підготовки для вільного вибору здобувачів вищої освіти пропонуються навчальні дисципліни вибіркового компоненту з методики навчання французької мови обсягом 3 кредити ЄКТС кожна (6-7 семестри) [Майер, Пасічник, 2021, 2022].

Здатність викладати мови може розглядатися «як процес прийняття рішень, заснований на чотирьох складових: знаннях, навичках, ставленні та обізнаності. Для вчителя знання охоплюють те, чого навчають (предмет); кого навчають (учні – їх походження, стилі навчання, рівень мови тощо) і де викладають (соціокультурні, інституційний та ситуаційний контексти). Навички визначають те, що вчитель має вміти: викладати матеріал, давати чіткі вказівки, виправляти помилки різними способами, керувати взаємодією в класі тощо. У сукупності ці складники – знання і навички складають основу навчання» [Freeman, 1989, с. 31]. Отже, впродовж професійно-методичної підготовки у закладі вищої освіти майбутні вчителі французької мови як іноземної мають оволодіти методичними знаннями і методичними вміннями (у дослідженні вживаємо термін «вміння», адже навички вважаємо автоматизмом, автоматизованою дією) як складниками професійно-методичної компетентності.

«Методика навчання французької мови у закладах загальної середньої освіти» є основою навчальною дисципліною професійно-методичної підготовки, впродовж вивчення якої майбутні вчителі французької мови як іноземної оволодівали складниками професійно-методичної компетентності – набували базових методичних знань і методичних умінь формування в учнів закладів загальної середньої освіти французькомовної комунікативної компетентності в межах таких загальних тем: «Система навчання французької мови», «Методика формування французькомовних мовних компетентностей», «Методика формування французькомовних мовленнєвих компетентностей», «Види французькомовних помилок і способи їх виправлення», «Контроль у навчанні французької мови», «Планування уроку французької мови».

За Дональдом Фріменом, навчання зосереджене на конкретних результатах, яких можна досягти чіткою послідовністю кроків протягом визначеного періоду часу, на аспектах викладання, які засновані на знаннях або навичках; навчання, як стратегія, є чітким і прямим – виходить від викладача, реалізується студентом і оцінюється викладачем, або викладачем і студентами – і базується на припущенні, що завдяки окремим знанням і навичкам формується педагогічна компетентність [Freeman, 1989, с. 39–40] (у дослідженні оперуємо поняттям «вміння» та «професійно-методична компетентність»).

Методичних знань в межах навчальної дисципліни «Методика навчання французької мови у закладах загальної середньої освіти» студенти набували під час лекцій, які мали переважно інтерактивний характер. Поточний контроль засвоєння методичних знань здійснювався в процесі самостійного виконання студентами тестів за вивченими

темами (всього 10 тестів, кожен з яких містив 10 тестових завдань, за кожен правильну відповідь нараховувався один бал за критерієм «правильність відповіді») в системі управління навчанням Moodle. За результатами їх виконання констатуємо середній показник 0,79, що є достатнім рівнем навченості студентів [Cronbach, 1951]. Водночас Д. Фрімен [Freeman, 1989, с. 29] зазначає, що попри зв'язок між знаннями/навичками, вони відрізняються і застерігає щодо хибного уявлення про те, що лише знання дозволять підготувати студентів до викладання мови. Тому абсолютно виправдано зміст практичних занять був спрямований на формування методичних умінь майбутніх вчителів французької мови як іноземної.

Поточний контроль оволодіння студентами методичними вміннями здійснювався на практичних заняттях, які були зосереджені на практикоорієнтованих аспектах навчання французької мови як іноземної у закладах загальної середньої освіти. Студенти під час самостійної позааудиторної роботи виконували творчі професійно-методичні завдання, які передбачали розробку планів-конспектів фрагментів уроків з формування французькомовних мовних і мовленнєвих компетентностей (всього впродовж вивчення навчальної дисципліни кожен студент розробив дев'ять планів-конспектів фрагментів уроків). Викладач конкретизував лише вид цільової компетентності, формування якої має бути метою плану-конспекту фрагмента уроку (наприклад – «Розробіть план-конспект фрагмента уроку французької мови з навчання учнів продукувати монолог-міркування»), а студенти самостійно обирали клас навчання, тему, підручник французької мови (рекомендований Міністерством освіти і науки України), на матеріалі якого виконували завдання. На практичному занятті розроблені плани-конспекти фрагментів уроків презентувалися у формі професійно-орієнтованої рольової гри [Майєр, 2017], де студент-розробник плану-конспекту фрагменту уроку виконував роль вчителя, а інші студенти – ролі учнів. Після цього викладач залучав студентів до їх обговорення, зокрема щодо коректності визначених етапів формування мовленнєвої навички / мовленнєвого вміння, доцільності обраних прийомів і засобів навчання для досягнення мети фрагмента уроку, адекватності визначених режимів роботи в класі тощо, що сприяло розвитку методичної рефлексії майбутніх вчителів французької мови як іноземної. За Д. Фріменом, «рефлексія може мати ефект перевірки обізнаності вчителя, щоб почати ідентифікувати джерело проблеми та те, що можна з нею зробити» [Freeman, 1989, с. 41]. Поточне оцінювання викладачем здійснювалося за такими критеріями: «коректність формулювання мети фрагмента», «коректність формулювання етапів», «коректність формулювання прийомів», «коректність формулювання інструкцій», «мовна правильність». За кожен критерій нараховувалося максимум два бали. За результатами аналізу оцінювання констатуємо достатній рівень оволодіння студентами методичними вміннями розробляти окремі фрагменти уроку французької мови (середній показник – 76,86).

Формою підсумкового контролю методичних знань і методичних умінь за результатами вивчення навчальної дисципліни «Методика навчання французької мови у закладах загальної середньої освіти» був іспит, який проводився у сьомому семестрі. За три дні до іспиту кожен студент отримав завдання, яке виконував самостійно в позааудиторний час. Це творче практико-орієнтоване завдання, яке передбачало самостійне розроблення студентом плану-конспекту уроку французької мови за визначеними викладачем параметрами та його наступне теоретичне обґрунтування під час іспиту. Наведемо приклад такого завдання: «Ви – вчитель французької мови у 5 класі. Розробіть план-конспект уроку на тему «La vie scolaire» за підручником Н.П. Чумак та Т.В. Кривошеєвої «Французька мова: підручник для 5 кл. загальноосвіт. навч. закладів. К.: Видавничий дім «Освіта», 2018. С. 40–43». Обґрунтуйте розроблений план-конспект з огляду на чинні вимоги до сучасного уроку французької мови та особливості формування французькомовної комунікативної компетентності учнів 5 класу». Розроблення плану-конспекту уроку французької мови вимагало від студента прийняття методичних рішень, при цьому «рішення, як одиниця навчання, залишається незмінним, навіть якщо його зміст постійно змінюється» [Freeman, 1989, с. 37]. Тому моделювання ситуацій професійно-методичної діяльності вчителя французької мови як іноземної (зокре-

ма, планування уроку французької мови) є важливим для розвитку методичних умінь студентів та їхньої професійно-методичної компетентності в цілому, адже «розвиток – це стратегія впливу та непрямого втручання, яка діє на складні інтегровані аспекти» [Freeman, 1989, с. 40]. Відповідь студентів оцінювалася у двох аспектах: розробка плану-конспекту уроку французької мови відповідно до завдання (перевірялися методичні вміння) та його теоретичного обґрунтування (перевірялися методичні знання). Для оцінювання виконаного завдання і відповіді на іспиті застосовувалися такі критерії (кожен вагою 5 балів): 1) для перевірки методичних умінь: коректність формулювання цілей уроку, коректність визначених етапів уроку для досягнення сформульованих цілей, доцільність обраних прийомів навчання, чіткість формулювання інструкцій, мовна правильність; 2) для перевірки методичних знань: повнота і обґрунтування власних методичних рішень з позиції методики навчання іноземних мов як науки, коректність використання методичної термінології. Тобто здійснювалася комплексна перевірка методичних знань і методичних умінь як складників професійно-методичної компетентності майбутніх вчителів. За підсумками іспиту рівень володіння цільовою компетентністю становив 79,74, що вважається достатнім [Cronbach, 1951]. Серед типових методичних помилок слід відзначити такі: некоректне формулювання прийомів навчання («виконання вправ»), недотримання послідовності вправ для формування окремих компетентностей (наприклад, французькомовної лексичної компетентності, коли одразу після семантизації нових лексичних одиниць пропонувалося скласти з ними речення), вибір способів семантизації нових лексичних одиниць (у виборі способів семантизації студент керувався власними уподобаннями, не враховуючи природу лексичних одиниць і особливості наступного їх застосування учнями в тих чи тих ситуаціях – на прохання викладача обґрунтувати їх вибір студент не надав вмотивованої відповіді), недотримання етапів роботи з текстом для розвитку умінь аудіювання або читання (ігнорування дотекстового етапу, або неповнота його змісту – пропонувався лише переклад незнайомих лексичних одиниць, які містив текст), використання методичної термінології (некоректне оперування термінами «навичка» і «вміння» в конкретному контексті, наприклад «навички читання тексту з розумінням основного змісту»).

Після завершення вивчення навчальної дисципліни «Методика навчання французької мови у закладах загальної середньої освіти» студентам було запропоновано анонімну анкету, мета якої – з'ясувати за сукупністю показників ставлення студентів до організації навчального процесу; з'ясувати як оцінюють студенти набуті ними методичні знання та методичні вміння для здійснення професійно-методичної діяльності вчителя французької мови як іноземної у закладах загальної середньої освіти. Анкета складалася із п'яти тверджень, з якими студент мав можливість погодитися / не погодитися, застосовуючи такі формулювання: погоджуюся (високий рівень оцінки), скоріше погоджуюся, аніж не погоджуюся (достатній рівень оцінки); не погоджуюся (низький рівень оцінки), а також двох запитань з відкритою відповіддю. Наведемо ці твердження і результати відповідей студентів.

1. Навчальну дисципліну «Методика навчання французької мови у закладах загальної середньої освіти» вважаю корисною та доцільною для моєї подальшої роботи вчителем французької мови» (100% студентів обрали твердження «погоджуюся»).

2. Зміст навчальної дисципліни є сучасним (96% студентів обрали твердження «погоджуюся», 4% – «скоріше погоджуюся, аніж не погоджуюся»).

3. У процесі викладання навчальної дисципліни забезпечується зв'язок теорії і практики, викладач демонструє приклади імплементації теоретичних знань у практичну діяльність вчителя французької мови (97% студентів обрали твердження «погоджуюся», 3% – «скоріше погоджуюся, аніж не погоджуюся»).

3. Професійно-методичні завдання до практичних занять є цінними, мають практичне спрямування і моделюють професійну діяльність вчителя французької мови (98% студентів обрали твердження «погоджуюся», 2% – «скоріше погоджуюся, аніж не погоджуюся»).

4. Результати виконання професійно-методичних завдань систематично аналізуються і обговорюються на практичних заняттях, а система оцінювання є зрозумілою для мене (твердження «погоджуюся» обрали 100% студентів).

5. Набуті методичні знання і методичні вміння вважаю достатніми для моєї подальшої роботи вчителем французької мови (98% обрали твердження «погоджуюся» і 2% – «скоріше погоджуюся, аніж не погоджуюся»).

Отже, за сукупністю показників, констатуємо загалом високий рівень оцінки студентами організації навчального процесу в межах курсу навчальної дисципліни «Методика навчання французької мови у закладах загальної середньої освіти» та оцінки набутих ними методичних знань та методичних умінь (як складників професійно-методичної компетентності) для реалізації професійно-методичної діяльності вчителя французької мови як іноземної у закладах загальної середньої освіти.

За відсутності державних документів, які регламентують підготовку вчителя іноземних мов у закладах вищої освіти України, зміст професійно-методичної підготовки визначається «виходячи з розуміння того, що повинні знати вчителі та як вони повинні навчатися, а не з їхніх реальних потреб» [Rodríguez, 2019]. Тому питання для відкритої відповіді були сформульовані так: «Чим вивчення навчальної дисципліни “Методика навчання французької мови у закладах загальної середньої освіти” Вам особливо запам’яталося і що Ви вважаєте найбільш цінним і корисним для своєї майбутньої професійної діяльності як вчителя французької мови? Які рекомендації Ви надали б викладачам для покращення змісту цієї навчальної дисципліни та підвищення ефективності її викладання?».

На питання «Чим вивчення навчальної дисципліни “Методика навчання французької мови у закладах загальної середньої освіти” Вам особливо запам’яталося і що Ви вважаєте найбільш цінним і корисним для своєї майбутньої професійної діяльності як вчителя французької мови?» надали відповідь 19 студентів із 21. Із наданих відповідей 100% були позитивними. Зокрема, студенти зазначали (наводимо окремі тези відповідей), що *«завдяки цій дисципліні я дізналася про формування в учнів компетентностей в процесі вивчення французької мови, як потрібно підбирати вправи та розробляти фрагменти уроків з усіма необхідними етапами і прийомами», «найбільше мені запам’яталося розробка фрагментів уроків та їх обговорення під час практичних занять, адже це надбання цінного та корисного досвіду та це справді те, що знадобиться в майбутньому», «були цікаві практичні завдання (але іноді складні, особливо пошук відповідних вправ та комунікативних ситуацій)», «зміст практичних завдань достатньо сучасний, тому набуті вміння допоможуть та полегшать професійну діяльність», «складання та аналіз фрагментів уроків інших студентів – це допоможе на практиці у школі», «найбільш цінним та корисним було вивчення методики формування компетентностей, що дає чудову опору при роботі з дітьми»; «я набула знань і вмінь як потрібно проводити уроки, щоб вони були конкретно спрямовані та цікаві для учнів початкової, основної та старшої школи, також дуже корисно було дізнатися про навчально-стратегічну компетентність та про способи виправлення помилок і види помилок», «зрозумілим і цікавим викладом інформації, поясненням матеріалу та готовністю співпраці у ключі “вчитель-учень”»; «аналіз фрагментів уроків, створених моїми одногрупниками, можливість на основі аналізу чужих робіт аналізувати і корегувати власні»; «найбільше запам’яталися сучасні методи та інтерактив, який можна застосовувати під час проведення уроків, щоб залучити увагу більшості учнів», «різні підходи до викладання, особливості інтегрованого формування компетентностей, врахування індивідуальних особливостей учнів».*

На питання «Які рекомендації Ви надали б викладачам для покращення змісту цієї навчальної дисципліни та підвищення ефективності її викладання?» не дали відповідь 5 студентів. Серед інших – 5 студентів відповіли так: *«все влаштовує», «рекомендації відсутні», «недоліків немає», «у рекомендаціях нема потреби, викладач добре пояснює матеріал», «рекомендації відсутні, виклад чіткий та зрозумілий для кожного студента»,* що можна вважати позитивними відповідями. Ще 5 студентів надали такі рекомендації: *«створити форум з лекціями», «більше акцентувати увагу на тому, як плани-конспекти уроків, розроблені для практичних занять, працюють на практиці», «бажано давати більше прикладів планів фрагментів уроку з кожної компетентності», «аналізувати найрозповсюдженіші помилки у плануван-*

ні уроку», «не бути занадто критичними до оцінювання планів-конспектів фрагментів уроку, адже на сьогодні немає єдиної методики викладання і ніхто не заперечував внеску свого погляду на проведення уроку». Відповіді ще 6 студентів мали оціночний, а не рекомендаційний характер, а саме: «всі пари пройшли неймовірно і були корисні для мене», «дуже вдячна викладачам, які правильно організували час та подачу матеріалу», «пояснення і викладання матеріалу було зрозумілим і цікавим», «щодо ефективності викладання, хочу відзначити, що курс достатньо цікавий та вартує, щоб його пропонували для вивчення студентами, адже він є дійсно цінним та корисним для майбутній професії, і все неодмінно буде використано», «я б нічого не змінювала, рівень ефективності пар достатньо високий, все швидко опрацьовується і опановується», «мені дуже подобається наш викладач та те, як вона проводить практичні заняття».

Отже, в цілому, можна констатувати, що за сукупністю показників (поточний і підсумковий контроль результатів оволодіння методичними знаннями і методичними вміннями як складниками професійно-методичної компетентності під час вивчення навчальної дисципліни «Методика навчання французької мови у закладах загальної середньої освіти», результати анкетування студентів) прослідковується позитивна динаміка щодо результативності професійно-методичної підготовки майбутніх вчителів французької мови як іноземної.

Як зазначалося у попередньому викладі, навчальну дисципліну «Методика навчання французької мови у закладах загальної середньої освіти» студенти вивчають впродовж п'ятого – сьомого семестрів і основна увага зосереджена на формуванні їхніх методичних умінь самостійно планувати урок французької мови. Водночас, відповідно до освітньої програми [Майер, Пасічник, 2021, 2022], у шостому семестрі реалізується навчальна педагогічна практика «Освітні студії (методичний аспект)», впродовж якої студенти самостійно в позааудиторний час здійснювали письмовий аналіз дев'яти відеофрагментів уроків французької мови з формування різних видів французькомовної комунікативної компетентності за заданою схемою і подавали на перевірку груповому методисту – керівнику практики. Оцінювання за критеріями «якість і повнота проаналізованих фрагментів уроків» продемонструвало достатній рівень студентів – 73,66 [Cronbach, 1951].

У шостому і сьомому семестрах, як зазначалося вище, студенти самостійно обирають навчальні дисципліни вибіркового компоненту з методики навчання французької мови. Впродовж досліджуваного періоду 100% студентів обрали такі вибіркові дисципліни: «Тестування у навчанні французької мови» (6 семестр), «Методика формування французькомовної лінгвосоціокультурної компетентності» (7 семестр).

Метою вибіркової дисципліни «Тестування у навчанні французької мови» є формування тестової компетентності майбутнього вчителя французької мови як складника його професійно-методичної компетентності і здатності самостійно розробляти нестандартизовані тести для поточного контролю сформованості в учнів французькомовних мовленнєвих навичок і мовленнєвих вмінь. Зміст цієї вибіркової дисципліни складала такі загальні теми: «Класифікація тестів з іноземних мов», «Методика тестування французькомовних мовленнєвих навичок», «Методика тестування французькомовних компетентностей в аудіюванні та читанні», «Методика тестування французькомовних компетентностей в говорінні та письмі», «Особливості електронного тестування в навчанні французької мови». Лекції з цієї дисципліни мали за мету сформулювати у студентів методичні знання в межах визначених тем, а практичні заняття були спрямовані на формування методичних умінь проектування і реалізації тестового контролю окремих складників французькомовної комунікативної компетентності. З цією метою студенти розробляли тести, зокрема з використанням різних інструментальних програм, і презентували їх на практичних заняттях. Наприкінці вивчення дисципліни кожен студент виконував індивідуальне проєктне завдання, яке полягало в розробленні тестового практикуму, зокрема електронного. Наведемо приклад такого завдання: «Ви – майбутній вчитель французької мови. Розробіть електронний тестовий практикум для контролю вмінь аудіювання на матеріалі трьох аудіотекстів у межах ци-

клу уроків з однієї теми (клас, тема, аудіотексти визначаються самостійно відповідно до вимог чинної навчальної програми з французької мови для закладів загальної середньої освіти). Довжина тесту до кожного аудіотексту – 8 тестових завдань різних видів». Тестові практикуми оцінювалися викладачем за критеріями (кожен критерій вагою 5 балів): відповідність обраного типу і виду тестових завдань об'єкту оцінювання; коректність формулювання інструкцій до тестових завдань; правильність визначення критеріїв і параметрів оцінювання; мовна правильність. За сукупністю показників середній бал студентів становив 86,78, що вважається достатнім.

У процесі викладання вибіркової дисципліни «Методика формування французькомовної лінгвосоціокультурної компетентності» основна увага викладача була зосереджена на особливостях інтегрованого формування французькомовних лінгвосоціокультурної та різних видів мовних і мовленнєвих компетентностей в учнів закладів загальної середньої освіти у межах таких тем: «Інтегроване формування французькомовних лінгвосоціокультурної і мовних компетентностей», «Інтегроване формування французькомовних лінгвосоціокультурної і мовленнєвих компетентностей», «Засоби формування французькомовної лінгвосоціокультурної компетентності». Це уможливило розвиток професійно-методичної компетентності майбутніх вчителів французької мови як іноземної шляхом оволодіння специфічними методичними знаннями щодо прийомів і засобів навчання, а особливо методичними вміннями їх практичного застосування. До практичних занять студентам пропонувалося відбирати засоби навчання (наприклад, автентичні комікси, подкасти соціокультурної тематики тощо), обґрунтовувати мету їх використання, визначати прийоми роботи, укласти соціокультурний коментар до них тощо, самостійно їх розробляти (наприклад, соціокультурний колаж, зокрема з використанням інструментальних програм). Підсумковим завданням стало розроблення плану-конспекту фрагмента уроку французької мови з лінгвосоціокультурною доміантою та з використанням одного із засобів навчання, серед яких студенти обирали автентичні вірші, пісні, комікси, казки, а також колажі, як «готові», так і створені самостійно. Викладач оцінював методичні розробки студентів за чотирма критеріями (кожен вагою 5 балів): коректність формулювання мети фрагмента уроку, доцільність обраного засобу навчання та коректність визначення прийомів навчання для досягнення поставленої мети, мовна правильність. Середній коефіцієнт за сукупністю критеріїв виявився достатнім – 83,44, що засвідчує достатній рівень оволодіння студентами відповідними методичними вміннями на основі здобутих методичних знань у межах цієї навчальної дисципліни.

Підготовка вчителів мов, як зауважує Д. Фрімен, є зв'язком того, що відомо у цій галузі із тим, що діється в класі, і здійснюється це через осіб, яких ми навчаємо як вчителів [Freeman, 1989, с. 28]. Під час виробничої практики з французької мови в реальних умовах навчального процесу в закладі загальної середньої освіти студенти мали можливість продемонструвати результат професійно-методичної підготовки в процесі самостійного проведення уроків французької мови. Оцінювання діяльності студентів як вчителів французької мови здійснювалося груповим методистом, який відвідував уроки, що вони проводили. Для цього застосовувалися такі критерії оцінювання (кожен вагою в 5 балів): адекватність етапів уроку поставленим цілям, адекватність прийомів навчання, коректність формулювання інструкцій, доцільність обраних засобів навчання, різноманітність режимів роботи, мовна правильність. За результатами виконання професійно-методичного аспекту педагогічної практики середній показник становив 88,67, що засвідчує достатній рівень професійно-методичної підготовки для виконання функцій вчителя французької мови як іноземної.

По завершенні виробничої практики з французької мови у закладі загальної середньої освіти студентам було запропоновано анонімну анкету з метою зафіксувати їхнє ставлення до організації і проведення практики, а також оцінку рівня набутих ними методичних умінь для здійснення професійно-методичної діяльності вчителя французької мови як іноземної. Наведемо питання анкети і надамо результати відповідей студентів:

1. Оцініть значущість виробничої педагогічної практики з французької мови у закладі загальної середньої освіти особисто для вас, для вашої майбутньої професійної діяльності як вчителя французької мови (від 1 до 5, де 1 – найнижчий бал, 5 – найвищий бал).

20 студентів оцінили значущість для них виробничої педагогічної практики в 5 балів, 1 студент – в 4 бали.

2. Зазначте (+) позитивні сторони виробничої педагогічної практики з французької мови у закладі загальної середньої освіти:

- 1) оволодіння вміннями планувати уроки французької мови
- 2) оволодіння вміннями проводити уроки французької мови
- 3) інше.

21 студент відзначив варіанти 1) і 2) цього запитання як позитивні сторони виробничої педагогічної практики.

3. Зазначте (+) труднощі, які виникали у вас під час виробничої педагогічної практики з французької мови у закладі загальної середньої освіти:

- 1) планування і проведення уроків французької мови, а саме: _____
- 2) обмежений доступ / відсутність доступу до навчально-методичних матеріалів для проведення уроків французької мови
- 3) відсутність консультативної допомоги групового методиста
- 4) інші
- 5) труднощів не виникало.

19 студентів зазначили, що труднощів не виникало, 2 студенти серед труднощів відзначили такі: планування часу на уроці, підготовка вправ до уроку.

4. Оцініть якість організації та проведення виробничої педагогічної практики з французької мови у закладі загальної середньої освіти (від 1 до 5, де 1 – найнижчий бал, 5 – найвищий бал).

20 студентів оцінили якість організації та проведення практики в 5 балів, 1 студент – в 4 бали.

5. Висловіть свою точку зору щодо твердження «Я вважаю, що рівень моєї професійно-методичної підготовки є достатнім для роботи вчителем французької мови як іноземної у закладі загальної середньої освіти»:

- 1) погоджуюся (високий рівень оцінки)
- 2) скоріше погоджуюся, аніж не погоджуюся (достатній рівень оцінки)
- 3) не погоджуюся (низький рівень оцінки).

19 студентів погодилися із твердженням, обравши варіант відповіді 1), 2 студенти – скоріше погодилися, аніж не погодилися із запропонованим твердженням.

6. Сформулюйте ваші власні рекомендації для підвищення ефективності й максимального використання потенціалу виробничої педагогічної практики з французької мови у закладі загальної середньої освіти.

Рекомендацію щодо збільшення терміну проведення практики з висловив 1 студент, інші студенти відповіді не надали.

Отже, дослідження сучасного стану і результату професійно-методичної підготовки майбутніх вчителів французької мови як іноземної за освітньою програмою «Іноземні мови та літератури, методика навчання іноземних мов і зарубіжної літератури (французька мова і друга західноєвропейська мова)» (спеціальність 014 Середня освіта, спеціалізація 014.023 Французька мова і література, перший (бакалаврський) рівень вищої освіти) доводить достатній рівень сформованості професійно-методичної компетентності здобувачів вищої освіти та їхню готовність до виконання професійних функцій. Водночас, рекомендуємо не обмежуватися оцінюванням з боку викладача, а ширше використовувати різноманітні інструменти самоконтролю, взаємоконтролю, порівнювати їхні результати з оцінюванням викладачем, аналізувати й інтерпретувати отримані результати, а також систематично залучати студентів до рефлексії, зокрема методичної. Попри достатній середній результат виконання завдань навчальної педагогічної практики «Освітні студії (методичний аспект)» (73,66), організація діяльності студентів, її зміст видаються нелогічними з точки зору цілеспрямованого, послідовного формування і розвитку їхньої професійно-

методичної компетентності, адже під час вивчення навчальної дисципліни «Методика навчання французької мови у закладах загальної середньої освіти» вони вчать-ся самостійно розробляти плани-конспекти фрагментів уроків з формування усіх видів французькомовної комунікативної компетентності. Тому доцільнішим у цьому контексті було б надати студентам можливість проходити цю практику безпосередньо в закладах загальної середньої освіти, коли в реальних умовах освітнього процесу вони б проводили фрагменти уроків французької мови, які вони вчилися розробляти впродовж вивчення цієї навчальної дисципліни. У такий спосіб створювалися б умови для розвитку відповідних методичних умінь майбутніх вчителів французької мови як іноземної. На думку дослідників, розвиток є значно менше передбачуваною стратегією, ніж навчання. Зміни, які є результатом розвитку, неможливо передбачити, або очікувати впродовж визначеного періоду часу. Вони, по суті, є внутрішніми, однак можуть мати зовнішні прояви через зміни в продуктивності та поведінці» [Freeman, 1989, с. 41], які груповий методист може фіксувати, спостерігаючи за фрагментами уроків, що самостійно проводять студенти в закладі загальної середньої освіти. За такої організації цього виду практики створилися б умови також для розвитку у студентів методичних умінь виправляти помилки, яких припускаються учні під час вивчення французької мови як іноземної, аналізувати їх причини.

Перспективу наукових розвідок вбачаємо в дослідженні впливу змісту та обсягу професійно-методичної підготовки на досягнення програмних результатів навчання в межах освітніх програм за спеціальністю 014 Середня освіта з підготовки майбутніх вчителів іноземних мов.

Дотримання етичних стандартів

У всіх учасників дослідження була отримана інформована згода на збір даних. У процесі проведення дослідження було дотримано відповідних етичних норм і правил; жодного морального тиску на учасників експерименту не здійснювалося. Усі процедури, виконані з участю респондентів, відповідали етичним стандартам інституціонального дослідницького комітету, а також Хельсинській декларації 1964 р. та її пізнішим поправкам або відповідним їй етичним стандартам. Усім учасникам опитування було продемонстровано зміст статті для публікації.

Список використаної літератури

Бутенко, А.П., Єременко, О.В., Квіт, С.М. (Ред.). (2020). *Рекомендації щодо застосування критерії оцінювання якості освітньої програми. Затверджено Національним агентством із забезпечення якості вищої освіти 17 листопада 2020 року*. Київ: ТОВ «Оріон».

Майєр, Н.В. (2017). Професійно орієнтована рольова гра як методичний прийом для формування методичних умінь майбутніх викладачів французької мови. *Неперервна професійна освіта: теорія і практика (Педагогічні науки)*, 1-2 (50-51), 61-65.

Майєр, Н.В., Пасічник, Т.Д. (Ред.). (2021, 2022). *Освітня програма «Іноземні мови та літератури, методика навчання іноземних мов і зарубіжної літератури (французька мова і друга західноєвропейська мова)» (спеціальність 014 Середня освіта, спеціалізація 014.023 Французька мова і література, перший (бакалаврський) рівень вищої освіти)*. Київ: Київський національний лінгвістичний університет.

Про затвердження концепції розвитку педагогічної освіти. Наказ № 776 від 16 липня 2018 р. (2018). Київ: Міністерство освіти і науки України.

Coskun, A., & Daloglu, A. (2010). Evaluating an English language teacher education program through peacock's model. *Australian Journal of Teacher Education*, 35 (6), 24-42.

Cronbach, L.J. (1951). Coefficient alpha and the internal structure of tests. *Psychometrika*, 16 (3), 297-334.

Freeman, D. (1989). Teacher training, development, and decision-making: A model of teaching and related strategies in language teacher education. *TESOL Quarterly*, 28, 27-104. DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/3587506>

Musset, P. (2010) Initial Teacher Education and Continuing Training Policies in a Comparative Perspective: Current Practices in OECD Countries and a Literature Review on Potential Effects. *OECD Education Working Papers*, 48. Paris: OECD Publishing. DOI: <http://dx.doi.org/10.1787/5kmbphh7s47h-en>

Peacock, M. (2009). The evaluation of foreign-language-teacher education programmes. *Language Teaching Research*, 13 (3), 259-278. DOI: <https://doi.org/10.1177/1362168809104698>.

Rodríguez, N.G. (2019). Evaluation Approaches for Teaching English as a Foreign Language (TEFL) Preparation Programs. *MEXTESOL Journal*, 43 (1), 1-7. Відновлено з https://www.mextesol.net/journal/index.php?page=journal&id_article=5566

CURRENT STATUS AND RESULTS OF PROFESSIONAL AND METHODOLOGICAL TRAINING OF PRE-SERVICE FRENCH TEACHERS AT UNIVERSITY LEVEL

Nataliia V. Maiier, National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute" (Ukraine)

e-mail: nv_maiier@ukr.net

Lesia V. Bondar, National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute" (Ukraine)

e-mail: lesiabond24@gmail.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-18

Key words: *teacher, criteria, control, educational program, assessment, professional and methodological training, French language.*

The article is devoted to the study of the current state and results of professional and methodological training of the pre-service French teachers. The pre-service French teachers get a higher education according to the educational program "Foreign languages and literatures, methods of teaching foreign languages and foreign literature (French and a second Western European language)" in the specialty 014 Secondary education, specialization 014.023 French language and literature for the first (bachelor) level of higher education. To achieve *the goal* of the research, qualitative and quantitative *methods* were used. The qualitative methods included an anonymous survey of students in order to find out their attitude to the organization of the educational process, to demonstrate how the students evaluate the acquired methodical knowledge and skills in the process of French teacher's professional and methodical activity in general secondary education institutions, to show students' attitude towards the organization of pedagogical practice in the French language in institutions of general secondary education, as well as the assessment by students of the level of acquired methodical skills for carrying out the professional and methodical activity of a French teacher and the assessment by the teacher according to established criteria. Cronbach's alpha coefficient of reliability was used as a quantitative method to process the obtained results in order to determine the results of professional and methodological training and the professional and methodical competence formation of the pre-service French teachers. In the research, it was found that the professional and methodological training of the pre-service teachers of French as a foreign language lasts for four semesters. The professional and methodological training is carried out within the mandatory (curricular discipline "Methodology of teaching French in institutions of general secondary education" and practical training, which is implemented in two types of pedagogical practice) and optional disciplines. In order to expand the content of targeted training (in the period of 2021-2022 academic year), the pre-service French teachers chose the following optional disciplines: "Testing in French language learning" and "Methodology for the formation of French-speaking linguistic and sociocultural competence". Within the academic disciplines, the pre-service French teachers mastered methodical knowledge and skills of planning lessons by developing plans of the lessons' parts and the whole French language lessons. They used various teaching aids, independently developed non-standardized tests for the formative assessment of the foreign language competence, and integrated linguistic and sociocultural competences. The pre-service French teachers apply their knowledge and skills in the proposed conditions – training (during the educational pedagogical practice "Educational Studies (methodical aspect)") and real (during the production pedagogical practice in an institution of general secondary education). In the process of professional and methodical training, current and summative types of assessment are applied. The criteria for control were established by the teacher. The results of the professional and methodological training of the pre-service French teachers during the educational process as well as the results of the exam and the

results of their performance of tasks of various types of pedagogical practice were analyzed. The results were higher than 0.7 according to Cronbach's alpha coefficient of reliability. This proves the sufficient level of formation of the professional and methodological competence of the pre-service French teachers under the specified educational program. On the basis of the conducted research, recommendations were formulated to increase the effectiveness of the professional and methodological training of the pre-service French teachers: 1) widely use self-assessment and peer-assessment; 2) compare the students' assessment with teachers; 3) analyze and interpret the obtained results; 4) systematically involve students in reflection, in particular methodical; 5) to involve the students in different types of pedagogical practice. It is promising to study the impact of the content and scope of professional and methodological training on the achievement of program learning outcomes within educational programs in the specialty 014 Secondary education for the training of the pre-service French teachers.

References

- Butenko, A.P., Yeremenko, O.V., Kvit, S.M. (eds.). (2020). *Rekomendatsii shchodo zastosuvannia kryterii otsiniuvannia yakosti osvitnoi prohramy. Zatverdzheno Natsionalnym ahentstvom iz zabezpechennia yakosti vyshchoi osvity 17 lystopada 2020 roku* [Recommendations for Applying Criteria for Evaluating the Quality of an Educational Program. Approved by the National Agency for Quality Assurance of Higher Education on November 17, 2020]. Kyiv, Orion Publ., 66 p.
- Coskun, A., & Daloglu, A. (2010). Evaluating an English language teacher education program through peacock's model. *Australian Journal of Teacher Education*, vol. 35, issue 6, pp. 24-42.
- Cronbach, L.J. (1951). Coefficient alpha and the internal structure of tests. *Psychometrika*, vol. 16, issue 3, pp. 297-334.
- Freeman, D. (1989). Teacher training, development, and decision-making: A model of teaching and related strategies in language teacher education. *TESOL Quarterly*, vol. 28, pp. 27-104. DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/3587506>
- Maiier, N.V. (2017). *Profesiino oriiantovana rolava hra yak metodychnyi pryiom dlia formuvannia metodychnykh umin maibutnykh vykladachiv frantsuzkoi movy* [Professionally oriented role-playing game as a methodical technique for the formation of methodological skills of future French Language teachers]. *Neperervna profesiina osvita: teoriia i praktyka (Pedagogichni nauky)* [Continuing Professional Education: Theory and Practice (Pedagogical Sciences)], vol. 1-2, issue 50-51, pp. 61-65.
- Maiier, N.V., Pasichnyk, T.D. (eds.). (2021, 2022). *Osvitnia prohrama «Inozemni movy ta literatury, metodyka navchannia inozemnykh mov i zarubizhnoi literatury (frantsuzka mova i druha zakhidnoievropeiska mova)» (spetsialnist 014 Serednia osvita, spetsializatsiia 014.023 Frantsuzka mova i literatura, pershyi (bakalavrskiy) riven vyshchoi osvity)* [Educational Program „Foreign Languages and Literatures, Methods of Teaching Foreign Languages and Foreign Literature (French and the Second Western European language)“ (Specialty 014 Secondary Education, Specialization 014.023 French Language and Literature, the First (Bachelor's) Level of Higher Education)]. Kyiv, Kyiv National Linguistic University Publ., 48 p.
- Musset, P. (2010). Initial Teacher Education and Continuing Training Policies in a Comparative Perspective: Current Practices in OECD Countries and a Literature Review on Potential Effects. *OECD Education Working Papers*, vol. 48. Paris, OECD Publishing, 52 p. DOI: <http://dx.doi.org/10.1787/5kmbphh7s47h-en>
- Peacock, M. (2009). The evaluation of foreign-language-teacher education programmes. *Language Teaching Research*, vol. 13, issue 3, pp. 259-278. DOI: <https://doi.org/10.1177/1362168809104698>
- Pro zatverdzhennia kontseptsii rozvytku pedahohichnoi osvity. Nakaz № 776 vid 16 lypnia 2018 r.* [On Approval of the Concept of Teacher Education Development. Order No. 776 of July 16, 2018]. Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine.
- Rodríguez, N.G. (2019). Evaluation Approaches for Teaching English as a Foreign Language (TEFL) Preparation Programs. *MEXTESOL Journal*, vol. 43, issue 1, pp. 1-7. Available at: https://www.mextesol.net/journal/index.php?page=journal&id_article=5566 (Accessed 30 October 2023).

Одержано 27.10.2022.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ СТУДІЇ

УДК 811.111'38:821.111

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-19

OLEKSANDR SODEL

PhD in Philology, Senior Lecturer,

Department of English Philology,

National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine (Kyiv)

COMPREHENSIVE METHODOLOGY FOR TRANSLATION ANALYSIS OF CROSS-CULTURAL INCONGRUITY IN ENGLISH ANECDOTES

У статті запропоновано методику перекладацького аналізу крос-культурної інконгруентності англословних анекдотів при їх відтворенні українською мовою, яка складається з чотирьох методологічних блоків (кваліфікаційного, лінгвокультурологічного, лінгвістичного та перекладацького). Метою статті є обґрунтування представленої когнітивно-дискурсивної методології перекладацького аналізу крос-культурної інконгруентності англословних анекдотів під час передачі комічного в англійських анекдотах українською мовою. Завданнями дослідження є: охарактеризувати методи лінгвокультурологічного аналізу в дослідженні етнокультурної специфіки концептуальної картини світу, втіленої в англословних анекдотах; описати прийоми лінгвістичного аналізу мовних засобів вираження комічного в англословних анекдотах; проаналізувати стратегії і тактики передачі комічного в українському перекладі англословних анекдотів. Матеріалом дослідження є 1112 анекдотів у перекладі, представлених у збірках анекдотів, що включають 807 контекстних реалізацій ключових концептів комічного в оригіналі та перекладі.

Методологія дослідження спирається на методологічну базу лінгвокультурології, когнітивної лінгвістики та перекладознавства та складається з чотирьох методологічних блоків: 1) кваліфікаційний методологічний блок, який використовується для відбору релевантного емпіричного матеріалу та загальної характеристики феномену комічного з точки зору лінгвокультурологічного, лінгвоперекладознавчого аспектів інконгруентності англословного анекдоту та передбачає залучення методу суцільної вибірки; 2) лінгвокультурологічний методологічний блок, що передбачає використання методів лінгвокультурологічного аналізу, зокрема методів культурно-історичного аналізу, лінгвокультурологічного аналізу, інтерпретативно-текстового аналізу, концептуального аналізу, порівняльного аналізу; 3) лінгвістичний методологічний блок, що передбачає застосування методів лінгвістичного аналізу, таких як методи контекстуального, дистрибутивного, компонентного та лінгвостилістичного аналізу; 4) перекладознавчий методологічний блок, що включає застосування методів порівняльного та трансформаційного аналізу.

Використання описаної методики, що складається з чотирьох методологічних блоків, дозволяє виявити закономірності у вирішенні проблеми крос-культурної інконгруентності при перекладі англословних анекдотів українською мовою, пов'язуючи тип інконгруентності із засобами її відтворення при перекладі.

Ключові слова: переклад, анекдот, інконгруентність, онтологічна інконгруентність, логіко-поняттєва інконгруентність, валоративна інконгруентність, переклад, перекладацька трансформація, методологія.

For citation: Sodel, O. (2023). Comprehensive Methodology for Translation Analysis of Cross-Cultural Incongruity in English Anecdotes. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 260-272, DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-19

The concept of the comic interested philosophers since antiquity. Philosophers [Adkin, 1985; Bergson, 2018; Carroll, 2003; Tisljar, Bereczkei, 2005] tried to understand the nature of the comic and the mechanisms of its creation and perception. The study of the comic developed into an independent scientific paradigm, and the comic began to be studied by representatives of various sciences. In particular, the researchers [Pocheptsov, 1974] were engaged in the study of the comic from the point of view of linguistic and cultural studies, and stressed the cultural conditioning of this phenomenon, which affects the understanding of the comic and the ability to interpret a comic situation. Since the comic is realized in language, a significant number of researchers pay attention to the techniques and means of creating the comic [Харченко, 2010; Koestler, 1964], and there is a plurality of opinions that need to be systematized.

The cognitive mechanisms of the comic have been studied since the publication in 1964 of A. Koestler's work "The Act of Creation", in which the cognitive aspects of various types of creative activity, in particular the creation of the comic, were investigated [Koestler, 1964]. Since then, numerous scientists in the field of linguistics have begun to study incongruity as a mechanism of comic creation [Бассай, 2013; Clark, 1987; Warren, 2015]. The cognitive nature of incongruity leads to the involvement of this aspect in the study of representatives of cognitive linguistics [Самохіна, 2010; Сідак, 2013].

The study of the specifics of translating the comic in English anecdotes needs consideration from the perspective of the cognitive and discursive paradigm, which is currently a promising stage in the development of translation studies which supposes a transition from aspect translation and structural paradigm, which involves the translation of individual units regardless of the broad context [Кочуп, 1997]), and the sociological turn in the methodology of translation studies (70–80s of the 20th century), the leading task of which was to determine the functions of translation in the sociocultural context and to create normativity in translation [Holmes, 1972], to the cultural turn in translation studies (90s of the 20th century), based on cultural studies and ideological attitudes [Зорівчак, 1989]. At the current stage of the development of translation studies (the late 20th and early 21st century), the cognitive and discursive paradigm occupies a leading place in scientific research on the theory of translation, combining the theoretical and methodological foundations of linguistic cognitive science in the attitude to translation as the process of "creating by the translator a new text on the basis of understanding the source text, i.e. a peculiar version of the secondary language personality" [Денисова, 2014, p. 58], and discourse studies, which provides an opportunity to justify the position of the translator regarding the choice of the type of translation taking into account extralinguistic factors [Андрієнко, 2016].

Thus, the relevance of the current research is determined by its compliance with the general trends of modern translation studies regarding the study of the specifics of the combination of linguistic and non-linguistic factors of influence on the addressee, embodied in the source text, in their reproduction in translation [Nikonova, Boiko, Savina, 2019]. Determining the methodological principles of translation analysis of cross-cultural incongruity in English anecdotes taking into account the ethnocultural, systemic, and structural features of the conceptual and linguistic world pictures of English and Ukrainian peoples contributes to the explication of the conceptual space of English jokes and the disclosure of the role of translation strategies and tactics in the reproduction of the joke as a special type of the comic text.

The purpose of the research is to justify the cognitive and discursive methodology for translation analysis of cross-cultural incongruity when transferring the comic in English anecdotes into Ukrainian. Achieving the goal involves solving the following interrelated *tasks*: 1) to characterize the methods of linguistic and cultural analysis in the study of the ethnocultural specificity of the conceptual picture of the world embodied in English anecdotes; 2) to describe the methods of linguistic analysis of verbal means of expressing the comic in English anecdotes; 3) to analyze the strategies and tactics of rendering the comic in Ukrainian translation of English anecdotes.

The research material is English anecdotes in translation, presented in the collections *Awe-some Jokes* by S. Keller and the resource *1001 Jokes* by R. Wiseman on the Internet site, which were rendered into Ukrainian mostly by amateur translators, and in which comic effect was adequately represented in translation. 1112 anecdotes were studied, including 807 context realization of key concepts of the comic in original and translation.

The research is based on the phenomenon of **incongruity** as any kind of “non-compliance with the norm” [Сідак, 2013, p. 9], and “comic effect [...] is the result of the interpreter’s reaction to the unexpected inconsistency of the communicative situation, including the reference situation reflected by the statement [...], with the established norms” – extralingual and / or lingual ones [Сідак, 2013, p. 9]. Incongruity as a cognitive mechanism of the comic is created with the help of techniques and means of the linguosituative and lingual levels, which are based on the violation of norms [Самохіна, 2010, p. 108]. In humor, violation of the norms is normal creating a cognitive imbalance which is called incongruity and leads to the comic effect [Самохіна, 2011, p. 23]. Incongruity as a marker of “deceived expectation” is typified according to the norms that were violated, into the following types:

1) violation of ontological norms creates the comic in a joke that describes atypical, absurd, unreal, or fantastic objects / events that contradict universal or culturally specific ideas about the facts / regularities of real life incompatible with basic, universal norms [Самохіна, 2010, p. 113]. Violation of the ontological norm is especially reflected in the anecdotes involving characters, beings, and phenomena that are beyond understanding, which do not actually exist in reality, but only in fantasies, myths, and representations. The effect of doubling and twisting reality, creating an illusion is created [Самохіна, 2010, pp. 114–119];

2) violation of logical and notional norms means describing situations that are beyond the limits of common sense, beyond the limits of logic. The situation itself or the way it is resolved is illogical or absurd [Самохіна, 2010, p. 119]. Therefore, the basis for the emergence of logical and notional incongruity is something that contradicts the laws of logic, and the diversity of objects and phenomena is actualized by identifying potentially possible, but quite paradoxical connections between them, which are not actually inherent for them;

3) violation of valorative norms is based on anomalies that distort the prototypical world of values [Самохіна, 2014, p. 172], and therefore the object of the comic is subjected to devastating criticism, is characterized by a negative attitude towards the object of ironization, contains ridicule in order to deny its right to exist. That is why the valorative incongruity mechanism is the cognitive basis for the realization of ironic and satirical tonalities [Мороз, 2014, p. 96]. Violations of valorative norms can be conditionally divided into three groups [Савіна, 2014; Самохіна, 2010]: a) family values (a society-recognized set of worldviews and moral guidelines about the family based on the traditional understanding of the institution of the family, marital and parent-child relationships in it, which affects the choice of family goals, ways of organizing family life and interaction of its members ensuring cultural and demographic reproduction of society); b) moral values (the significance of the meaning of certain ideas, relevant actions and deeds which are united in the concept of “good”, are characterized by a focus on another person and exclude the element of “usefulness”); c) spiritual values (the essential quality of a person, which embodies the desire to find the highest meaning of one’s existence, to correlate one’s life with absolute values); d) aesthetic values (a set of certain sensory standards, perfections achieved by society and generalized criteria of beauty and ideals as complex ideas about the highest perfection of life). The comic effect, which is based on the mechanism of valorative incongruity, in this case, is caused by the clash of explicitly expressed positive and implicitly formed negative background of the situation, which is based on non-observance with generally accepted and traditional moral guidelines [Савіна, 2014, p. 174].

The *methodological basis* of the research is determined by the complex nature of incongruity embedded in English anecdotes which requires the application of various methods of analyzing the texts of anecdotes and their translations. The cognitive and discursive nature of the research determines the choice of presentation of the research methodology in the form of methodological blocks [Буюльська, 2006, p. 65], which include qualification, linguistic and cultural, linguistic and translation blocks.

In particular, **the qualification methodological block** is a selection of relevant empirical material and general characterization of the phenomenon of the comic from the perspective of linguocultural, linguistic, and translation studies aspects of the incongruity of the English anecdote (*adapted according to* [Буюльська, 2006, p. 65]).

The material of the analysis is the corpus of English everyday life anecdotes of the late 20th – early 21st centuries. Under such conditions, the topic of jokes and the essence of incon-

gruity, which is the source of the comic effect in jokes is a reflection of real social everyday processes that take place in English-speaking countries, social values, and criteria of the comic in these countries.

The selection of the actual research material was carried out by the continuous sampling method, taking into account the criterion of conformity to the phenomenon under study. The result is a selection of 1112 English anecdotes. The type of incongruity was determined based on the norms violated in the anecdote. The ratio of anecdotes according to the type of incongruity embodied in them is presented in Figure 1.

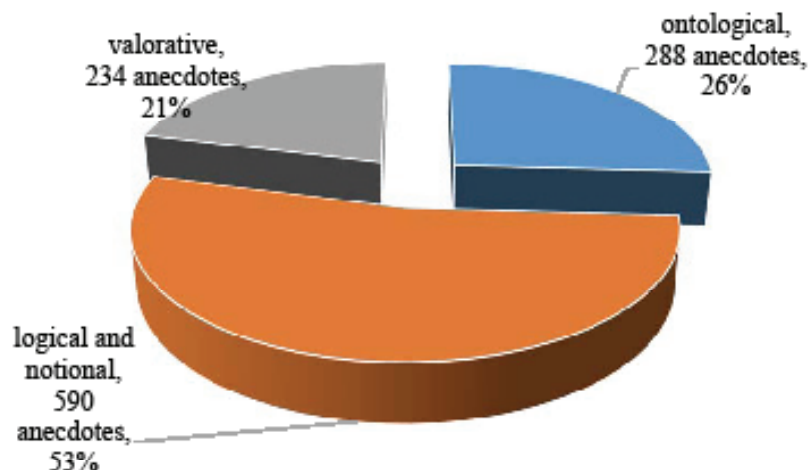


Figure 1. The correlation of anecdotes by type of incongruity

The purpose of **the linguocultural methodological block** is to characterize the linguistic picture of the world embodied in English anecdotes. This block includes the use of methods of cultural and historical, linguocultural, interpretive and textual analysis, descriptive method, methods of conceptual and comparative analysis.

In particular, the application of the methods of cultural and historical analysis allows revealing the ethnocultural, systemic, and structural features of the conceptual worldviews of the English and Ukrainians, which influence the peculiarities of the formation of their comic worldviews embodied in anecdotes, and the specifics of the translation of English anecdotes into Ukrainian. The application of these methods revealed that the main cultural values of English and Ukrainian cultures are morality, preservation of traditions, and a strong family. However, English culture is also characterized by a focus on self-realization and career, while career is not one of the key values in Ukrainian culture and is considered rather in the context of family well-being. The English conceptual picture of the world differs from the Ukrainian one also by the distance of communication, equal treatment of any subjects of communication, restraint. This situation is reflected in the list of key concepts of the conceptual spheres of the compared cultures: in both cultures, a special place is given to home and family, friendship and brotherhood, but modern English culture also gives a special place to work and art, while Ukrainians concentrate on more abstract concepts of good and evil, mercy at the core of his conceptual sphere. The differences between the conceptual worldviews of the English and Ukrainians are reflected in the cultural specificity of the comic: English comic is characterized by more “subtle” forms of humor, a tendency towards irony and sarcasm, a combination of benevolence with caustic mockery, the sophistication of “black humor”, while Ukrainian humor is simpler, life-affirming, and a person is more often an object for good-natured laughter than for ridicule.

The method of interpretive and textual analysis involves dividing the text of an anecdote into separate passages with the subsequent synthesis of information about linguistic facts that determine the specificity of the joke as a genre and participate in the creation of the comic. The application of this method can be illustrated by the following example: *A horse walks into a bar. The bartender says: “Why the long face?”* [Wiseman, 2011, p. 38].

An anecdote has a typical structure for any text, which includes setting the scene (description of the situation), a climax, and a resolution, that is, it can be structured in the following way: 1) setting the scene: *A horse walks into a bar*, which describes a situation where animal enters the bar and goes to the bartender; 2) climax is the phrase: *The bartender says* as in the anecdote of such type such phrases precede the bartenders' joke about the visitor; 3) resolution of the anecdote contains the key to interpreting the comic: *Why the long face?*, thus creating incongruity between the literal and idiomatic meaning of the phrase as will be discussed below.

The use of the interpretative and textual, and descriptive method allows us to conclude that the incongruity in the given fragment is based on the polysemy of the phrase *long face* 'an unhappy or disappointed expression' understood as an idiom and the meaning coming from interpreting the meanings of its individual components *long* 'measuring a great distance from end to end' and *face* 'the front part of a person's head from the forehead to the chin, or the corresponding part in an animal', and the solution to the problem of polysemy lies in the indefiniteness of the use of one or another meaning in this context as both are possible (the horse is either sad, or bartender only notices that the animal has really long face) creating the merging the meanings and leading to the emergence of incongruity based on polysemy in the anecdote. Such a culminating fragment of the text of the anecdote, in which the category of comic is realized by linguistic means (that is, a comic effect is created), is called a **comically marked context** (hereinafter, CMC). In the researched material, the number of CMCs is equal to the number of analyzed English anecdotes, i.e., 1112 CMCs.

The method of conceptual analysis allows us to identify the nationally specific markedness of the comic in each individual anecdote to analyze the conceptual space of the anecdote and understand the basis of incongruity, which becomes the basis of creating a comic effect.

The method of conceptual analysis involves a number of research procedures: 1) identification of the text concepts of the comic (hereinafter, TCC) in the studied English anecdotes; 2) identification of the key concepts of the comic (hereafter, KCC) among the identified TCC by the number of their contextual realizations (hereafter, CR) (see Table 1), if KCC is represented in the texts of English anecdotes in more than 1% of the total number of CRs; 3) description of the conceptual spaces of ontological, logical and notional, and valorative incongruity in the studied English anecdotes.

Table 1

Conceptual space of incongruity in the English anecdotes

TCCs			KCCs		
Number of TCCs	Number of CRs	%	Number of KCCs	Number of CRs	%
120	1153	100	28	807	71,9%

The procedure of conceptual analysis can be illustrated based on the example of an anecdote: *A gnome is in the garden busily destroying some bushes when a house cat appears. "What are you?" asks the cat. "A gnome", comes the reply. "I steal food from humans, I kill their plants, I make annoying music at night to drive them crazy, and I love mischief. And what, may I ask, are you?" The cat replies, "Um, I'm a gnome"* [Wiseman, 2011, p. 126]. In the given anecdote, the keyword is a word for an imaginary creature – gnome 'a legendary dwarfish creature supposed to guard the earth's treasures underground'. However, in the presented anecdote, the cat equates its with a gnome because of its activity (*I steal food from humans, I kill their plants, I make annoying music at night to drive them crazy, and I love mischief*) according to the typical cat behaviour which can be quite the same. Taking into account only these features, the cat makes a conclusion that it is a gnome too. Thus, the presented anecdote demonstrates a violation of ontological norms, which is based on transferring the features of a gnome as a creature created by human imagination to a cat as a real creature (KCC ANIMAL), and the ontological incongruity is verbalized by creating a metaphor in the CMC *Um, I'm a gnome*. The mentioned text concept structure the comic created in the anecdote.

The conceptual analysis allowed distinguishing the inventory of KCC in the English anecdotes as presented in Table 2.

Table 2

Inventory of KCC in English anecdotes

No.	Name of KCC	Number of CRs	Share of total
1	animal	88	7.63%
2	ignorance	72	6.24%
3	foolishness	64	5.55%
4	child	63	5.46%
5	job	46	3.99%
6	cleverness	38	3.30%
7	food	36	3.12%
8	elderly people	36	3.12%
9	blonde	32	2.78%
10	law	31	2.69%
11	gender	30	2.60%
12	religion	27	2.34%
13	death	23	1.99%
14	natural phenomenon	20	1.73%
15	family	20	1.73%
16	emotions	19	1.65%
17	relationships	19	1.65%
18	mocking	18	1.56%
19	crime	18	1.56%
20	stereotype	17	1.47%
21	cheating	16	1.39%
22	plant	16	1.39%
23	imaginary creatures	16	1.39%
24	illness	16	1.39%
25	double standards	16	1.39%
26	greed	15	1.30%
27	egoism	13	1.13%
28	meddlesomeness	12	1.04%
	Total:	807	71.9%

The methods of contextual, distributive, component, and linguostylistic analysis became the basis of **the linguistic methodological block**. In particular, on the basis of the contextual analysis, the verbal means of creating the comic in CMCs are identified; the distributive analysis is used to establish the contextual relationships of the verbal means of creating the comic in the CMCs; the component analysis allows to analyze the semantic structure of the verbal means of creating the comic in CMCs; and linguostylistic analysis is useful in determining the type of transfer in the semantic structure of verbal means of creating the comic in CMCs.

The complex application of the above methods can be illustrated based on the following anecdote: *What do you use to cut through the ocean waves? A sea-saw* [Keller, 1997, p. 6]. The component analysis of the meaning of the word *sea-saw* allows identifying such semes as 'fish', 'marine creature', etc. [Mish, 2023], however, the context of the anecdote allows us to reveal that these semes in the anecdote are complimented by the meaning 'saw', 'building instrument', thus creating a situation of incongruity between the mentioned semes, or expected and potential semes, or what actually happens. Linguostylistic analysis determines that the violation of ontological norms in this anecdote is based on giving a ma-

rine animal the properties of a tool based on the homonymy of the component of the name of the fish *sea-saw* and the name of the tool *saw*. Thus, due to the shape of the sea animal's face, which served as a motive for its name, the fish is compared to a real saw capable of cutting ocean waves.

The translation methodological block includes the analysis of the results obtained in the process of applying the methods of comparative analysis and transformation analysis.

In particular, the method of comparative analysis is used to determine the possibilities of translating the content of an English anecdote into Ukrainian linguistic culture. For example: *A blonde and a brunette are skydiving. The brunette jumps out the plane and pulls the cord – nothing happens. She pulls the emergency cord and still nothing. The blonde finally jumps out of the plane and yells “Oh! So you wanna race, huh?”* [Keller, 1997, p. 34]. It is believed that, with the help of an anecdote, images are created that look schematic and contain “labels” that highlight various flaws. In the future, these labels contribute to the creation of stereotypes. The comic effect in the given anecdote is based on the stereotype of a blonde woman as a person with extremely limited horizons who, despite this, enjoys attention from men. In this particular case, the blonde's limitation is realized in the fact that, seeing her mate falling down because the parachute system does not work, the blonde decides that she is just trying to get the earth first, that is, the blonde in this case does not use cause and effect relationships not realizing that her mate is in danger.

Anecdotes about blondes are typical of English humor. However, it is worth pointing out that they are also typical for Ukrainian humor, for example: *Розмовляють дві блондинки: “Знаєш, навіщо на зворотному боці компаса є маленьке дзеркальце?” “Навіщо?” “Щоб знати, хто загубився”.*

The similarity of conceptual pictures of the world of English and Ukrainian linguistic cultures, which is expressed in the same stereotypical perception of blondes, in this case, allows us to draw conclusions about the possibility of creating a translation of the given anecdote without replacing the image of the blonde with another one: *Блондинка і брюнетка стрибають з парашутом. Брюнетка вистрибує з літака і тягне за шнур – нічого не відбувається. Вона тягне аварійний шнур і все ще нічого. Тоді блондинка вистрибує з літака і кричить: “Так ти хочеш наввипередки, га?”*

Transformation analysis is an experimental method of determining syntactic and semantic similarities and differences between linguistic objects due to similarities and differences in their translation transformations. The essence of this method is that the basis of the classification of language structures is their structural equivalence to other structures, that is, the possibility of one structure being transformed into another (for example, an active construction can be transformed into a passive one).

The application of transformation analysis can be illustrated based on the following example: *Two guys were walking on the street when one of them says: “I’ve realized that **my wife is an angel.**” “**Mine isn’t human, either**”, said the second* [Wiseman, 2011, p. 21]. In this anecdote, The verbalization of KCC FAMILY and TCC CONTEMPT in the anecdote is realized by using the sarcastic CMC *“Mine isn’t human, either”, said the second*, in which the speaker's wife is opposed to a good wife (metaphor *my wife is an angel*).

In this case, the comparison of Ukrainian and English language cultures demonstrates that the Ukrainian language possesses corresponding antonyms for the language units *devil* ‘диявол’ – *angel* ‘янгол’ / *creature* ‘істота’ – *human* ‘людина’ as, in the anecdote, the first antonymic pair is violated by the opposing angel as a creature to a human being. Therefore, in this case, it is possible to translate this anecdote using the same antonymic pairs: *Двоє хлопців ішли по вулиці, коли один із них каже: “Я зрозумів, що **моя дружина – янгол**”. “**Та моя теж не людина**”, – сказав другий.* Thus, a violation of the antonymic pair on the same ground is observed.

In line with transformational analysis, the specifics of the application of translation transformations defined by S. Y. Maksimov [Максимов, 2006] in the English-Ukrainian translation of the texts of anecdotes is studied. The original and the translation of the given anecdote can be presented in the form of parallel texts:

Two guys were walking on the street when one of them says:

"I've realized that my wife is an angel."

"Mine isn't human, **either**", said the second [Wiseman, 2011, p. 21]

Двоє хлопців ішли по вулиці, коли один із них каже:

"Я зрозумів, що моя дружина – янгол".

"**Та** моя **теж** не людина", – сказав другий.

When conveying the given CMC, the addition of a colloquial conjunction at the beginning of the sentence adds a contemptuous attitude to the wife: *Та моя теж не людина*, demonstrating that women, according to the interlocutor, have nothing in common with human beings at all. In the translation of the given anecdote, transposition *Mine isn't human, either* – *Та моя теж не людина* is caused by the rules of word use in English and Ukrainian and does not lead to changes in the conceptual loading of the text. Therefore, the center of the decision to resolve cross-cultural incongruity in the given example is addition as a means of increasing the expressiveness and, thus revealing the situation of incongruity verbalized in the anecdote to the needs of the Ukrainian reader.

Hence, the involvement of the methods of linguoculturological, linguistic, and translation studies analysis enables a comprehensive study of the problem of solving cross-cultural incongruity when translating English anecdotes into Ukrainian. The combinations of the described methodological blocks allowed the conclusion that the set of translation transformations applied in the process of rendering English anecdotes into Ukrainian depends on the type of incongruity which, in turn, is justified by the differences between the language and conceptual pictures of the world of the English and Ukrainian peoples (see Figures 2–4).

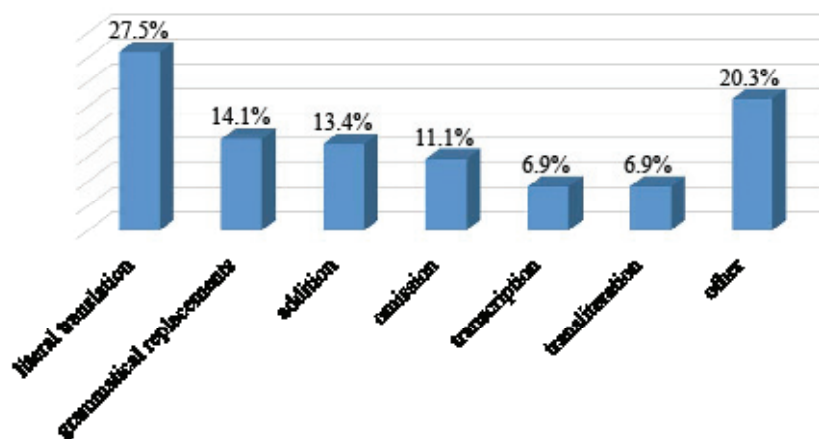


Figure 2. Means of solving the problem of ontological incongruity when translating English anecdotes into Ukrainian

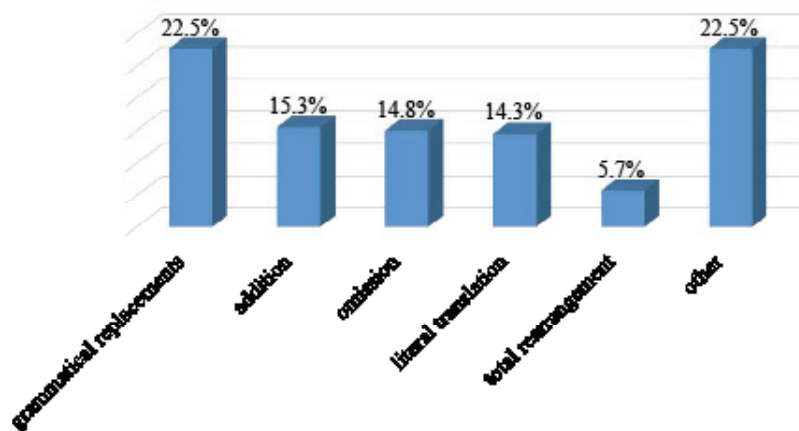


Figure 3. Means of solving the problem of logical and notional incongruity when translating English anecdotes into Ukrainian

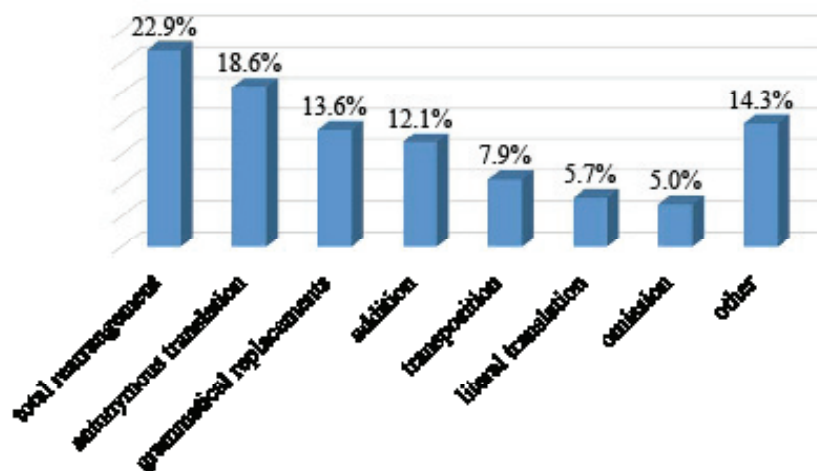


Figure 4. Means of solving the problem of valorative incongruity when translating English anecdotes into Ukrainian

As the obtained information demonstrates, in anecdotes on the basis of violating the norms of existence (ontological incongruity), the uniformity of the violated norms of being in the conceptual spheres of the English and Ukrainian peoples causes the use of lexical translation transformations, such as literal translation (27.5%), and grammatical translation transformations, such as grammatical replacements (14.1%) and addition (13.4%), as a means of solving the problem of cross-cultural ontological incongruity. Since the coincidence of the norms of thinking and the rules of the phenomena combination in the same context, which are violated in anecdotes based on logical and notional incongruity, is only partial, its rendering in Ukrainian translation is characterized by the domination of grammatical translational transformations, such as grammatical replacement (22.5%), addition (15.3%), and omission (14.8%), together with literal translation (14.3%). The abstract nature of social norms which are the basis of valorative incongruity, and the differences in their representation in English and Ukrainian cultures, require the greatest changes in translation which are realized by using lexical and grammatical translation transformations, in particular, total rearrangement (22.9%) and antonymous translation (18.6%), together with grammatical transformations in the form of grammatical replacements (13.6%) and addition (12.1%).

Conclusions. The research reveals that using the describing methodology consisting of four methodological blocks (qualification, linguocultural, linguistic, and translation ones) allows us to draw the regularities in solving the problem of cross-cultural incongruity when translating English anecdotes into Ukrainian, thus connecting the type of incongruity with the means of its representation in translation.

In particular, the qualification methodological block allowed qualifying the comic in English anecdotes from the late 20th to early 21st centuries selecting relevant empirical material and characterizing the linguistic and cultural aspects, particularly focusing on incongruity. This methodological block also supposed classifying anecdotes according to the types of incongruity (ontological, 26%; logical and notional, 53%; valorative, 21%).

The linguocultural methodological block characterizes the linguistic picture of the world embodied in English anecdotes using methods of cultural and historical, linguocultural, interpretive and textual analysis, descriptive method, methods of conceptual and comparative analysis. These methods reveal that both English and Ukrainian cultures value morality, tradition, and strong family bonds. However, English culture also emphasizes self-realization and career success, while career holds a less prominent role in Ukrainian culture. English humor is sophisticated with irony, sarcasm, and “black humor”, while Ukrainian humor is simpler and life-affirming. In this block, a comically marked context (CMC) was distinguished which refers to a text fragment in an anecdote where the comic effect is created using linguistic means

(there are 1112 CMCs in the analyzed English anecdotes); text concepts of the comic, key concepts of the comic (KCC) based on their contextual realizations were identified describing conceptual spaces of incongruity in the English anecdotes; the inventory of KCCs in the English anecdotes (the most frequent ones are ANIMAL, 7.62%; IGNORANCE, 6.24%, FOOLISHNESS, 5.55%; CHILD, 5.46%) was formed.

The linguistic methodological block relies on contextual, distributive, component, and linguostylistic analyses. Contextual analysis identifies verbal means for creating the comic in CMCs, while distributive analysis establishes their contextual relationships. Component analysis dissects the semantic structure of the verbal means of creating the comic in CMCs, and linguostylistic analysis helps to determine the type of transfer in the semantic structure of verbal means of creating the comic in CMCs which is individual in each anecdote.

The translation methodological block involves analyzing anecdotes and their translations using comparative and transformation analysis. Comparative analysis is used to determine the possibilities of translating the content of an English anecdote to Ukrainian linguistic culture, while transformation analysis identifies syntactic and semantic similarities and differences between linguistic objects through translation transformations. This method explores the application of translation transformations in parallel texts.

As a result, taking into account that the violated norms are similar in both English and Ukrainian cultural contexts, solving ontological incongruity in anecdotes most often requires lexical methods like literal translation (27.5%), and grammatical approaches such as replacements (14.1%) and additions (13.4%). For logical and notional incongruity, where the correspondence between violated norms and rules of combining phenomena is only partial, Ukrainian translation of English anecdotes requires grammatical transformations, including replacements (22.5%), additions (15.3%), omissions (14.8%), along with some literal translation (14.3%). In cases of valorative incongruity, which involve abstract social norms differing between English and Ukrainian cultures, translation requires significant changes such as lexical and grammatical transformations including total rearrangement (22.9%) and antonymous translation (18.6%), and grammatical transformations, such as grammatical replacements (13.6%) and additions (12.1%). Thus, based on the differences between the English and Ukrainian pictures of the world, the research postulates that ontological incongruity is represented in translation mostly used of lexical translation transformations; logical and notional incongruity in translation is rendered with the domination of grammatical translational transformations; and valorative incongruity in translation requires using lexical and grammatical translation transformations.

Adapting the methodology presented in the current research into the proper algorithm for machine translation taking into consideration the possibilities of modern artificial intelligence systems seems promising for further research in the chosen direction.

Bibliography

Андрієнко, Т.П. (2016). *Стратегії і тактики перекладу: когнітивно-дискурсивний аспект (на матеріалі художнього перекладу з англійської мови на українську та російську)*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.

Бассай, С.М. (2013). Когнітивні механізми у німецькомовному побутовому анекдоті. *Наукові записки. Серія: Філологічна*, 33, 13-16.

Буяльська, Т.І. (2006). *Вираження комунікативної підтримки в сучасному англomовному побутовому та психотерапевтичному дискурсі: когнітивно-дискурсивний аспект* (Дис. канд. філол. наук). Житомирський державний університет імені Івана Франка, Житомир.

Денисова, С.П. (2014). Стан та перспективи перекладознавчих досліджень. *Вісник КНЛУ. Серія Філологія*, 17 (1), 54-60.

Зорівчак, Р.П. (1989). *Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози)*. Львів: Вид-во при ЛНУ.

Кочур, Г.П. (1997). Перекладацький доробок неокласиків. О. Купчинський (Ред.), *Проблеми літературознавства і художнього перекладу* (pp. 191-196). Львів: НТШ.

Максімов, С.Є. (2006). *Практичний курс перекладу (англійська та українська мови)*. Київ: Ленвіт.

Мороз, О.Л. (2014). Інконгруентність як когнітивний механізм реалізації комічної то-нальності. *Нова філологія*, 67, 94-98.

Савіна, Ю. (2014). Валоративна інконгруентність як механізм створення ко-мізму (на матеріалі творів Джером К. Джерома і О. Генрі). *Наукові записки*, 128, 173-176.

Самохіна, В.О. (2010). *Жарт у сучасному комунікативному просторі Великої Брита-нії і США: текстуальний та дискурсивний аспекти* (Дис. доктора філол. наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ.

Самохіна, В.О. (2011). Функціонально-комунікативний простір англomовного жар-ту. *Вісник Житомирського державного університету. Серія: Філологічні науки*, 56, 23-27.

Самохіна, В.О. (2014). Гумористична комунікація як компонент ігрової діяльності. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 8 (1), 170-174.

Сідак, О.О. (2013). *Роль комічного ефекту в реалізації конфронтаційної стратегії ан-глomовної політичної образи* (Автореф. дис. канд. філол. наук). Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, Харків.

Харченко, О.В. (2010). Відеoverбальний дискурс комічного у комунікативному просторі США. *Мовні і концептуальні картини світу*, 29, 335-343.

Adkin, N. (1985). The Fathers on Laughter. *Orpheus*, 6 (1), 149-152.

Bergson, H. (2018). *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Pekin: Skyline Pub-lishing.

Carroll, N. (2003). Humour. J. Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (pp. 344-365). Oxford: Oxford University Press.

Clark, M. (1987). Humor and Incongruity. J. Morreal (Ed.), *The Philosophy of Laughter and Humor* (pp. 139-155). Albany: State University of New York Press.

Holmes, J.S. (1972). The Name and Nature of Translation Studies. Bernard T. Ter-voort (Ed.), *Papers on Literary Translation and Translation Studies* (pp. 67-80). Amsterdam: Rodopi.

Keller, C. (1997). *Awesome Jokes*. New York: Sterling Publishers.

Koestler, A. (1964). *The Act of Creation*. London: Hutchinson.

Mish, F.C. (Ed.). (2023). Merriam-Webster's Dictionary. Retrieved from: <https://www.merriam-webster.com/>.

Nikonova, V., Boiko, Y., Savina, Y. (2019). Incongruity-specific British and American Humour from the Perspective of Translation Studies. *Kalby Studijos / Studies about Languages*, 35, 89-103. DOI: <https://doi.org/10.5755/j01.sal.0.35.22962>

Pochepstov, G.G. (1974). *Language and Humour. A Collection of Linguistically Based Jokes, Anecdotes, etc. Topically Arranged with an Introductory Chapter on the Linguistic Foundations of Humour*. Kyiv: Vyscha Shkola.

Tisljar, R., Bereczkei, T. (2005). An Evolutionary Interpretation of Humor and Laughter. *Journal of Cultural and Evolutionary Psychology*, 3, 301-309.

Warren, C., McGraw, A.P. (2015). Differentiating What Is Humorous from What Is Not. *Journal of Personality and Social Psychology*, 10, 124. DOI: <https://doi.org/10.1037/pspi0000041>

Wiseman, R. (2011). 1001 Jokes. Retrieved from: <https://richardwiseman.files.wordpress.com/2011/09/jokes1.pdf>

COMPREHENSIVE METHODOLOGY FOR TRANSLATION ANALYSIS OF CROSS-CULTURAL INCONGRUITY IN ENGLISH ANECDOTES

Oleksandr S. Sodel, National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine (Ukraine)

e-mail: oleksandr_sodel@nubip.edu.ua

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-19

Key words: *translation, anecdote, incongruity, ontological incongruity, logical and notional incongruity, valorative incongruity, translation, translation transformation, methodology.*

The article substantiates the problem of performing translation analysis of cross-cultural incongruity in English anecdotes in Ukrainian translation using the methodology consisting of four methodological blocks (qualification, linguocultural, linguistic, and translation ones). *The purpose* of the article is to justify the presented cognitive and discursive methodology for translation analysis of cross-cultural incongruity when transferring the comic in English anecdotes into Ukrainian. The tasks of the research are the following: to characterize the methods of linguistic and cultural analysis in the study of the ethnocultural specificity of the conceptual picture of the world embodied in English anecdotes; to describe the methods of linguistic analysis of verbal means of expressing the comic in English anecdotes; to analyze the strategies and tactics of rendering the comic in Ukrainian translation of English anecdotes.

The research material is taken from anecdotes in translation, presented in the collections *Awesome Jokes* by S. Keller and the resource *1001 Jokes* by R. Wiseman on the Internet site, which were rendered into Ukrainian mostly by amateur translators, and in which comic effect was adequately represented in translation. 1112 anecdotes were studied, including 807 context realization of key concepts of the comic in original and translation.

The *research methodology* of translation analysis of cross-cultural incongruity in English anecdotes during their translation into Ukrainian, in addition to the application of general scientific methods of analysis, synthesis, systematization, and induction, relies on the methodological base of linguocultural studies, cognitive linguistics, and translation studies. The cognitive and discursive nature of the research determines the choice of presentation of the research methodology in the form of methodological blocks, which include qualification, linguistic and cultural, linguistic and translation blocks. The qualification methodological block is a selection of relevant empirical material and general characterization of the phenomenon of the comic from the perspective of linguocultural, linguistic, and translation studies aspects of the incongruity of the English anecdote and supposes the method of continuous sampling. Further, the study of cross-cultural incongruity caused by the ethnocultural features of the conceptual worldviews of the English and Ukrainian peoples presupposes the use of methods of linguocultural analysis constituting the linguocultural methodological block: the method of cultural and historical analysis, linguocultural analysis, interpretive and textual analysis, conceptual analysis, comparative analysis. Cross-cultural incongruity caused by the systemic and structural features of the linguistic world pictures of Englishmen and Ukrainians determines the use of methods of linguistic analysis in the linguistic methodological block: methods of contextual, distributive, component, and linguostylistic analysis. The study of the means of translation of verbal means of creating the comic in the translations of anecdotes into Ukrainian determines applying translational and transformational analysis which constitute the translation methodological block.

The article argues that using the described methodology consisting of four methodological blocks (qualification, linguocultural, linguistic, and translation ones) allows us to draw the regularities in solving the problem of cross-cultural incongruity when translating English anecdotes into Ukrainian, thus connecting the type of incongruity with the means of its representation in translation.

References

- Adkin, N. (1985). *The Fathers on Laughter*. *Orpheus*, vol. 6, issue 1, pp. 149-152.
- Andriienko, T.P. (2016). *Stratehii i taktyky perekladu: kohnityvno-dyskursyvnyj aspekt (na materialu khudozhnogo perekladu z anhlijskoi movy na ukrainsku ta rosiisku)* [Strategies and Tactics of Translation: Cognitive-Discursive Aspect (Based on the Material of Literary Translation from English into Ukrainian and Russian)]. Kyiv, Dmytro Buraho Publishing House, 340 p.
- Bassai, S.M. (2013). *Kohnityvni mekhanizmy u nimetskomovnomu pobutovomu anekdoti* [Cognitive Mechanisms in a German Household Anecdote]. *Naukovi zapysky. Seriya: Filolohichna* [Scientific notes. Philology], vol. 33, pp. 13-16.
- Bergson, H. (2018). *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Pekin, Skyline Publishing, 134 p.
- Buialska, T.I. (2006). *Vyrazhennia komunikatyvnoi pidtrymky v suchasnomu anhlovomovnomu pobutovomu ta psyhoterapevtychnomu dyskursi: kohnityvno-dyskursyvnyj aspekt*. Dys. dokt. filol. nauk

[Expression of communicative support in modern English-language household and psychotherapeutic discourse: cognitive-discursive aspect. Dr. philol. sci. diss.]. Zhytomyr, 245 p.

Carroll, N. (2003). Humour. In J. Levinson (ed.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press, pp. 344-365.

Clark, M. (1987). Humor and Incongruity. In J. Morreal (ed.). *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany, State University of New York Press, pp. 139-155.

Denysova, S.P. (2014). *Stan ta perspektyvy perekladoznavchyykh doslidzhen* [State and Prospects of Translation Research]. *Visnyk KNLU. Seriya: Filolohichna* [KNLU Herald. Philology], vol. 17, issue 1, pp. 54-60.

Holmes, J.S. (1972). The Name and Nature of Translation Studies. In Bernard T. Tervoort (ed.). *Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam, Rodopi Publ., pp. 67-80.

Keller, C. (1997). *Awesome Jokes*. New York, Sterling Publishers, 96 p.

Kharchenko, O.V. (2010). *Videoverbalnyi dyskurs komichnoho u komunikatyvnomu prostori SShA* [Video-Verbal Discourse of the Comic in the Communicative Space of the USA]. *Movni i kontseptualni kartyny svitu* [Linguistic and Conceptual Pictures of the World], vol. 29, pp. 335-343.

Kochur, H.P. (1997). *Perekladatskyi dorobok neoklasykiv* [Translation Work of Neoclassicists]. In O. Kupchynsky (ed.). *Problemy literaturoznavstva i khudozhnioho perekladu* [Problems of Literary Studies and Literary Translation]. Lviv, Taras Shevchenko Scientific Society Publ., pp. 191-196.

Koestler, A. (1964). *The Act of Creation*. London, Hutchinson, 751 p.

Maksimov, S.Y. (2006). *Praktychnyi kurs perekladu (anhlijska ta ukrainska movy)* [Practical Translation Course (English and Ukrainian Languages)]. Kyiv, Lenvit Publ., 175 p.

Mish, F.C. (ed.). (2023). *Merriam-Webster's Dictionary*. Available at: <https://www.merriam-webster.com/> (Accessed 25 October 2023).

Moroz, O.L. (2014). *Inkonhruentnist iak kohnityvnyi mekhanizm realizatsii komichnoi tonalnosti* [Incongruity as a Cognitive Mechanism for Realizing Comic Tonicity]. *Nova filolohiia* [New Philology], vol. 67, pp. 94-98.

Nikonova, V., Boiko, Y., Savina, Y. (2019). Incongruity-specific British and American Humour from the Perspective of Translation Studies. *Kalby Studijos / Studies about Languages*, vol. 35, pp. 89-103. DOI: <https://doi.org/10.5755/j01.sal.0.35.22962>

Pocheptsov, G.G. (1974). *Language and Humour. A Collection of Linguistically Based Jokes, Anecdotes, etc. Topically Arranged with an Introductory Chapter on the Linguistic Foundations of Humour*. Kyiv, Vyscha Shkola Publ., 318 p.

Samokhina, V.O. (2010). *Zhart u suchasnomu komunikatyvnomu prostori Velykoi Brytanii i SShA: tekstualnyi ta dyskursyvnyi aspekty*. Dys. dokt. filol. nauk [A Joke in the Modern Communicative Space of Great Britain and the USA: Textual and Discursive Aspects. Dr. philol. sci. diss.]. Kyiv, 519 p.

Samokhina, V.O. (2014). *Humorystychna komunikatsiia iak komponent ihrovoi diialnosti* [Humorous Communication as a Component of Game Activity]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriya: Filolohiia* [Scientific Bulletin of the International Humanitarian University. Philology], vol. 8, issue 1, pp. 170-174.

Samokhina, V.O. (2011). *Funktsionalno-komunikatyvnyi prostir anhlomovnoho zhartu* [Functional-Communicative Space of an English Joke]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu. Seriya: Filolohichni nauky* [Bulletin of Zhytomyr State University. Philology], vol. 56, pp. 23-27.

Savina, Yu. (2014). *Valoratyvna inkonhruentnist iak mekhanizm stvorennia komizmu (na materialy tvoriv Dzhherom K. Dzheroma i O. Henri)* [Valorative Incongruity as a Mechanism for Creating the Comic (Based on the Works by Jerome K. Jerome and O. Henry)]. *Naukovi zapysky* [Scientific notes], vol. 128, pp. 173-176.

Sidak, O.O. (2013). *Rol komichnoho efektu v realizatsii konfrontatsijnoi stratehii anhlomovnoi politychnoi obrazy*. Avtoref. dys. kand. filol. nauk [The Role of the Comic Effect in the Implementation of the Confrontational Strategy of the English Political Offence. Extended abstract of PhD thesis]. Kharkiv, 23 p.

Tisljar, R., Bereczkei, T. (2005). An Evolutionary Interpretation of Humor and Laughter. *Journal of Cultural and Evolutionary Psychology*, vol. 3, pp. 301-309.

Warren, C., McGraw, A. P. (2015). Differentiating What Is Humorous from What Is Not. *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 10, pp. 1-24. DOI: <https://doi.org/10.1037/pspi0000041>

Wiseman, R. (2011). 1001 Jokes. Available at: <https://richardwiseman.files.wordpress.com/2011/09/jokes1.pdf> (Accessed 25 October 2023).

Zorivchak, R.P. (1989). *Realii i pereklad (na materialy anhlomovnykh perekladiv ukrainskoj prozy)* [Realia and Translation (on the Material of English Translations of Ukrainian Prose)]. Lviv, LNU Publishing, 216 p.

Одержано 15.11.2022.

UDC 81'25+811'373

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-20

LI YANXUE

MA in Philology, PhD Candidat,

Department of Languages and Literatures of the Far East and Southeast Asia,
Taras Shevchenko National University of Kyiv

CONSTRUCTION AND APPLICATION OF THE LACUNA'S TRANSLATION MODEL IN MODERN LINGUISTICS

Культурний поворот веде до переходу перекладу від слова-тексту до культурного реєстру й розглядає культуру як одиницю перекладу. Як лінгвокультурний феномен, представлений при порівнянні двох мов, явище лакунарності стало важливою проблемою, яку перекладачам необхідно подолати і вирішити. Тому питання про те, як усунути культурні конфлікти і компенсувати лексичні лакуни, стало *актуальним* для даного дослідження. У даній роботі вперше з'ясовані подібності та відмінності термінів, пов'язаних з явищем лакунарності, з точки зору їх співвіднесення. Потім, прагнучи компенсувати лінгвістичні лакуни (сміслові і прагматичні) в літературних творах, ми застосовуємо індуктивні, дедуктивні і моделюючі *методи дослідження* відповідно до принципу адекватності перекладу і вперше висуваємо концепцію побудови перекладацької моделі лакуни в сучасній лінгвістиці (*новизна роботи*), з метою розробки повного комплексу системних рішень перекладацької задачі цього явища, таким чином, щоб зробити переклад гармонійним і уніфікованим в трьох аспектах: естетична цінність, еквівалентність тексту і функціональна відповідність.

Такий *висновок* можна зробити з метатеоретичного аналізу перекладацької моделі лакуни у сучасній лінгвістиці та її використання в перекладі книги китайського автора Сяо Хун «Легенда про Хуланьхе»: модель є систематичним нововведенням і спробою в галузі перекладу, вона заснована на лінгвістичних дослідженнях, і має практичне методологічне значення. Вона може надати перекладачам набір довідкових стандартів для інтерпретації лексичних лакун. Обґрунтування такого висновку наступне: по-перше, в основі моделі лежить лінгвістичне вивчення поняття «лакунарності», що включає дослідження відносин між такими термінами, як «реалія», «нееквівалентні слова» і «лакуна», а також вивчення їх визначення, природи, класифікації та семантичних рядів; по-друге, модель дотримується принципу «адекватності» перекладу, який включає в себе прийнятність, схожість і трансмісивність з урахуванням орієнтації як читача-перекладача, так і оригіналу-автора. Такий підхід є надійним і універсальним саме тому, що враховує кожну сторону, яка бере участь у процесі перекладу; по-третє, три теорії моделі добре доповнюють одна одну. Л.С. Бархударов висунув 6 рівнів семантичної еквівалентності одиниць мовного перекладу, які були більше орієнтовані на еквівалентність тексту в перекладі і ігнорували комунікативні та естетичні цілі тексту. Як прагматичне доповнення до його теорії еквівалентності можуть бути застосовані 7 функціональних вимірів, викладених Джуліаною Хаус в ідеї функціональної відповідності тексту. Тим часом, використовуючи 6 організаційних принципів гештальтпсихології, ця модель перекладу включає форму перекладу і суб'єктивні відчуття в механізм відліку від потреб читача як предмета естетичного сенсу і підкреслює механізм адаптації естетичної свідомості естетичного суб'єкта до твору мистецтва. Можна сказати, що потрібна теорія пропонує різноманітні довідкові індикатори для перекладачів, і вони можуть вільно комбінувати відповідні довідкові показники при заповненні лексичних прогалів, представлених матеріальною культурою, поведінковою культурою, інституційною культурою та концептуальною культурою відповідно до різних типів лакун і відповідно використовувати такі способи перекладу, як трансформаційний, інтерлінгвістичний, прагматичний переклад, а також такі прийоми перекладу, як транскрипція, транслітерація, заміна, опущення, додавання, новоутворення, перестановка, пояснення в тексті та інші, що відображає гнучкість перекладацької моделі лакуни у сучасній лінгвістиці. Проте самі лексичні лакуни можна інтерпретувати як дефектну лексику на цільовій мові, і першим пріоритетом перекладача має бути компенсація або заповнення цього дефекту, щоб читач зрозумів, «що означає цей словниковий

запас», тоді функціональна відповідність перекладу лакуни стає більш важливою. Іншими словами, перекладацька модель лакуни у сучасній лінгвістиці вимагає від перекладача більшої уваги до прагматичної функції та естетичного ефекту. За необхідності перекладачі повинні відмовитися від низькорівневої семантичної еквівалентності і прагнути до еквівалентності високого рівня.

Ключові слова: модель перекладу, явище лакунарності, адекватність перекладу, семантична еквівалентність, функціональна відповідність, рецептивна естетика, гештальтпсихологія.

For citation: Yanxue, L. (2023). Construction and Application of the Lacuna's Translation Model in Modern Linguistics. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, vol. 2, issue 26/1, pp. 273-285
DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-20

Translation has tremendous cultural value both as a process and as a finished good. In addition to being influenced by a variety of cultural elements, translation fosters and partially reflects cultural development. The scope and mode of translation activities are determined by national culture, as shown by the following aspects: Activities involving translation are severely constrained by the openness of national psychology; the scope of translation work is determined by the level of cultural demand; the political system, belonging to institutional and behavioral cultures, has some influence on how translation tasks are carried out; the form of translation changes depending on the culture's strengths and weaknesses; translation also changes as cultures evolve and change.

Given that translation is a process of interaction between language and culture, Susan Bassnett, Andre Lefevere, and other scholars focused on the mode of operation of culture in literary translation in the late 1980s and proposed the term "cultural turn" on the basis of cultural studies. The cultural turn in translation studies began with the release of the book "Translation, History, and Culture", which the two researchers co-authored [Bassnett, Lefevere, 1990]. The book makes the point that translation studies have shifted away from conventional formalist techniques and towards cultural studies, such as a more comprehensive context, history, and tradition. The purpose of translation studies has been redefined, and the source and target languages' texts and cultures are its objects. As a result, translation studies can now both adhere to and go beyond the linguistics study approach. In light of this context, fields like linguistic culturology and cultural translatology have increasingly emerged. The lacunarity phenomenon of cross-cultural communication is a result of these disciplines' observations that, in translation studies, when two languages are compared, there is something in one language that is not understood, incomprehensible, and easily misunderstood by the recipients of foreign cultures. For linguists, solving the problem of how to resolve cultural conflicts and fill in the lacunas in cross-cultural communication has become a top priority.

Linguists have been interested in the linguistic phenomenon of lacunarity since the early 1950s because it highlights the distinctions and differences between various language systems. It is not difficult to determine that the research on the lacunarity phenomenon in modern linguistics primarily focuses on the nature, structure, development, correlation, and correlation of terms in linguistic studies, as well as the formulation of translation methods in translation studies. As semiotics, cognitive psychology, and other fields have matured in recent years, scholars have started to explain the lacunarity phenomenon from the standpoint of cognitive mechanisms.

In Slavic linguistics, phrases like realities, words with cultural component, words with zero equivalent, background words, linguocultural vocabulary, non-translatable words, exoticisms, barbarisms, ethnographisms, localisms, etc., are used to describe this lacunarity phenomenon. The meaning of these terms' extralinguistic parts contains the nation's culture, life, customs, traditions, etc., which is the core of the nation and culture, and whose existence is an integral part of the national marking unit. They were developed out of linguists' need to express the unique phenomena in the national language. However, until now there has not yet been a unified vocabulary translation term that reflects national and cultural characteristics. The most frequently used terms are non-equivalent words, reality, and lacuna, whose conceptual relevance is also the main subject of study and debate by linguists, confirming the idea of a complex relationship between language and culture. Let us attempt to compare and contrast the three:

About **reality**. According to the definition of the Swiss linguist Werner Koller, realities are words and phrases that refer to political, social, cultural, and geographical phenomena and objects that are specific to each people [Мукатаєва, 2022, p. 175]. R. P. Zorivchak in work "Reality and Translation" defines realities as single words and multi-morpheme units, which main lexical meaning is the traditionally fixed national research information complex, alien to the objective reality of the language of the one who perceives it [Зорівчак, 1989, p. 58]. Another Ukrainian translation theorist V. V. Koptilov defines these lexemes as denoting certain objects or phenomena that are unknown to the target language. When comparing two languages, words-realities play a decisive role because the cultures and customs of peoples can be radically different, and they do not have fixed words to express meaning [Коптілов, 2003. p. 65]. According to the definitions of S. Vlahov and S. Florin, realities are words and phrases that denote objects or phenomena inherent in the language of one nation and do not have exact counterparts in other languages [Vlahov, Florin, 1980, p. 42], at the same time, in creating specific categories of realities, they rely on the following criteria: thematic division; local division (depending on country and language affiliation); time division and translation division. Ukrainian scholar Y.V. Mukatayeva writes that realities in their origin reflect multifaceted phenomena, combining in their form both material (household items) and spiritual (language, customs) values. From a philological point of view, they can be divided into two groups, namely: reality as a phenomenon or material thing that does not exist in the everyday life of other nations, and reality as a lexical unit that explains a certain phenomenon or object [Мукатаєва, 2022, p. 175].

About **non-equivalent words**. According to researchers, non-equivalent words are those that serve to express concepts that are absent in another culture and another language, words related to cultural elements characteristic only in culture 'A' and absent in culture 'B', as well as words that do not have translation into another language, that is, having non-equivalents outside the language to which they belong [Руденко, Гаврилова, 2019, p. 95]. Zorivchak defines non-equivalent words by comparing them with realities. In her opinion, "non-equivalent words" is much broader than the semantic field of the concept of "reality", which corresponds only to cases of lexico-subject nonequivalence. Obviously, for one particular language, all realities are included in the scope of the non-equivalent words. But non-equivalent words also include some proverbs and common sayings, unique lexemes with exceptionally rich semantic meaning relating to distinctions between the linguistic group and the outside world, and other cases of lexico-semantic nonequivalence [Зорівчак, 1989, p. 65]. A. Brons'ka, considering the peculiarities of the lingua-cultural aspect in teaching Ukrainian as a foreign language, considers that among the words with a cultural component exist non-equivalent words that cannot be semantized by simple translation [Бронська, 2000]. There are also words that are similar to non-equivalent words; they coincide in two languages in their denotations (i.e., objective content), but do not coincide in their connotations (i.e., emotional and aesthetic associations) [Тупиця, Зімакова, 2012, p. 254]. The broadest is the concept of "non-equivalent words", lexical units that do not have equivalents (both full and partial) among the lexical units of another language. Non-equivalent words include realities, temporary non-equivalents, random non-equivalents, and structural exoticisms [Бронська, 2000, p. 157]. Ukrainian scholar S. M. Pakhomova believes that non-equivalent words are an open dynamic system consisting of a relatively stable core and a variable part, which can be replenished with new words, as well as reduced by lexical units, which for various reasons lose their non-equivalence [Пахомова, 2014, p. 72].

About **lacuna**. The term "lacuna" directly to linguistics was first introduced by French linguists J. Vinay and J. Darbelnet, who defined lacuna as a phenomenon that occurs when a word of one language has no correspondence in another [Vinay, Darbelnet, 1958]. According to the point of view of G.A. Antipov and O.A. Donskikh et al., lacuna can be linguistic (lexical, grammatical, stylistic) and cultural (ethnographic, psychological, etc.). In addition, lacuna can be both intercultural or interlingual (arising in the process of intercultural communication), and intracultural (intra-lingual) [Antipov et al., 1989, p. 89]. Ukrainian scholar Tatyana Bondar believes that lacuna corresponds to non-equivalent units, which indicate the absence of corresponding concepts in the conceptual spheres of those peoples. Therefore, whole texts are sometimes needed to describe cultural, nationally specific concepts. The greater the "cultural distance" between peoples, the more comments are required when filling lacunas and the more difficult it is to transfer non-equivalent units [Бондар, 2015, p. 19].

The three are **correlated** as follows: 1. The scope of concepts is different. The scope of reality is the smallest. The majority of them are nouns or phrases that describe things or events that are exclusive to the country. In addition to reality, other subsystems of non-equivalent words include terminology, interjections, exotics, address forms, sound words, etc. Taking into account the above-mentioned approaches to the interpretation of the concept of non-equivalent words, we follow Zorivchak's view to distinguish between the concepts of "non-equivalent words" and "reality", all realities are non-equivalent, but not all non-equivalent words are realities [Зоривчак, 1989]. The idea of lacuna has the broadest application, not just in linguistic and cultural studies, but in all facets of life, as we all know. Depending on the discipline to which it is applied, such as botany, anatomy, physiology, psychology, library science, or even shipbuilding, the phrase can have a range of meanings. Regarding the linguistics lacunas, its conceptual range also goes beyond reality and non-equivalent words. It is clear from the classification in linguistics (absolute, relative, interlingual, intralingual, motivated, unmotivated, etc.) that its conceptual scope is now a linguistic phenomenon rather than a lexical unit. 2. Term pertinence is different. Reality and non-equivalent words are lexical units for the source language (native language), while a lacuna is a linguistic phenomenon for the target language. 3. The nature is different. The reality is the relatively stable unit of each language, that is, the inherent unit of expressing national colors in a language, which does not arise in the binary opposition of two languages, but non-equivalent words are relative and vary according to the difference between two languages. Only in the binary opposition can non-equivalent words of a language be emphasized. This is why it should only be considered in terms of a specific pair of languages. 4. Non-equivalent words and lacunas are often found in pairs, and some individuals believe that non-equivalent words and lacunas in different languages are the same thing. However, they have different meanings, and there is no interaction between them. It can only be said that a word in one language cannot find a corresponding translation unit in another language, so the word is a non-equivalent word in the source language in the translation process, resulting in a lacunarity phenomenon in the target language.

According to the above analysis of the idea behind and characteristics of the terms related to the lacunarity phenomenon, from the standpoint of translation teleology, in order to achieve the perfect translation, lacunas in the target language must be compensated (rather than non-equivalent words or reality). However, just like the confusion in the use of terms related to the lacunarity phenomenon, scholars mostly look for ways to translate lacunas using the translation techniques, but such techniques vary from case to case. So far, no unified and comprehensive scheme of lacuna's translation has been formed. Therefore, *the main purpose of this paper* is to provide methodological formulaic solutions to the translation of the lacunarity phenomenon through inductive, deductive, and modeling methods and confirm its feasibility.

Building the whole linguistic image of the world, finding out the corresponding relationship with real life, and filling the lacunas will all fall under the umbrella of linguistics. Because the finding of the lacunarity phenomenon is founded on the contrast between two languages and translation is the process of that contrast, the linguistic research of the aforementioned lacunarity phenomenon is strongly tied to translation. In order to accurately translate the lacuna and express the historical color, nationality, and geographic qualities, there are a few translation criteria that must be followed. The opinions of scholars are typically consistent when comparing translation principles in China and the West. Equivalence theory is the most well-liked and significant translation idea in the West. Alexander Tytler was the first to propose the renowned "equivalent effect" idea [Tytler, 1907]. According to him, a successful translation fully transposes the benefits of the original language into the target language, so that speakers of the target language can comprehend and experience things just as clearly and powerfully as speakers of the source language. Three translation guidelines are offered by this definition: first, the translation should give a complete transcript of the idea of the original work; second, the style and manner of writing should be of the same character as that of the original; third, the translation should have all the ease of the original composition [Nida, 2004, p. 19]. Later, Andrey Fedorov proposed the theory of "equivalent translation" idea [Fyodorov, 2002]. "Textual equivalence" was postulated by J.C. Catford [1965] and "functional equivalence" by Eugene Nida [2004].

In China, Yan Fu (严复), an enlightened thinker in the late Qing Dynasty at the end of the 19th century, put forward the translation principles of “faithfulness, expressiveness and elegance” (信, 达, 雅) [Yao Dawei, 2007]. The terms “faithfulness,” “expressiveness,” and “elegance” allude to how true to the original text the translation is, how simple it is to grasp, and how literary talent is demonstrated in the translation. For almost a century, Yan’s standard has dominated the field of Chinese translation, influencing subsequent translators and advancing the growth of translation work in China. Chinese translation standards also exhibit a strong humanistic bent. This is a result of widespread literary translation in China. The end of the 19th century saw remarkable growth in the translation of foreign literature. The majority of those working in translation at the period were literary experts like Fu Lei (傅雷) and Lu Xun (鲁迅), who promoted “spiritual similarity of articles” and “faithfulness rather than fluency” respectively [Yang Wenwei, 2010, p. 38]. All the translation theorists discussed translation issues from the perspective of literature or aesthetics.

They consider “faithfulness” to be the main translation requirement, meaning that the translation must accurately reflect the source text. Even though multi-disciplines like culturology and aesthetics are developing in an integrated manner and contemporary Chinese and Western translation standards tend to be diverse, in terms of translation principles, everyone seems to be interested in ideas like “seeking faithfulness”, “semantic equivalence” and “pragmatic correspondence”. The balance of semantic components and functions from the text’s content to form, as influenced by translators, is what is stressed. Both Yan Fu and Tytler [1907] place a strong emphasis on author and reader orientation in their guiding principles, specifically, “faithfulness” refers to the original text’s ability to be transmitted (transmissibility) while “expressiveness” refers to the target text’s ability to be read (acceptability).

Based on the foregoing study, we feel that the translation’s **adequacy** determines its quality and serves as its main guiding factor. The translation must be adequate in terms of **transmissibility, acceptability, and similarity**, as well as the three orientations of the original author, reader, and translator. The idea of transmissibility, which focuses on the author’s goal orientation, is crucial in translation. Language expresses any information through both form and substance. The use of words, organization, and rhetoric all make up the so-called “form” of a piece. This can occur when the target language and the source language convey ideas differently: two languages express the same idea, but they use different forms, or the same forms express completely different concepts. The reader’s ability to completely understand the translation and the clarity and ease of understanding of the target material are both considered aspects of acceptability. Language and cultural issues are among the elements that contribute to poorly accepted translations. Similarity means that the translation should strive to be similar to the original. It is mainly oriented towards the translator’s goal, giving the translator three points of reference: Formal similarity, which denotes that the translation’s use of words, sentence structure, expression strategies, and figurative coinage is compatible with that of the original text; Stylistic similarity means that the translation must attempt to utilize a literary form that is stylistically comparable to the original; Functional similarity refers to how closely the translation adheres to the original text’s conceptual and interpersonal functions. These features of “adequacy” can be seen in numerous, multi-level ways in these elements [Yan Jinzhong, 2009].

Therefore, we suggest building **the lacuna’s translation model in modern linguistics** in accordance with the idea of adequacy.

The **research object** for the lacuna’s translation model is the linguistic lacunas in literary works, including: 1. Semantic lacunas brought on by language systems and rhetorical devices. 2. Pragmatic lacunas brought on by the historical context and cultural variations [Li Yanxue, 2023, p. 101].

The model’s **research task** is to create suitable translation strategies and methods based on different lexical lacunas, use particular translation techniques to fill the lacuna while taking into consideration the three author, translator, and reader orientations, i.e., the original author’s intention to use words and their cultural connotations, the play of the translator’s cognition and subjective consciousness, and the effect of readers acceptance in order to make the translation in the aesthetic value, text equivalent, and functional correspondence of three aspects of harmony and unity.

The **theoretical foundation** of the model, as seen from the viewpoint of certain disciplines, includes not just translation studies but also diverse ideas of linguistic and cultural qualities from disciplines like culturology, general linguistics, language culturology, and others. Additionally, the approach mixes reader-focused with **reception aesthetics**. In terms of culturology, the Chinese cultural hierarchy theory divides the lexical lacunas into lexical lacunas of material culture, conceptual culture, behavioral culture, and institutional culture. As a result of the different classifications of lacunas, the model's choice of translation methods and translation techniques varies as well. In terms of philology, it adopts L.S. Barchudarov's equivalence theory [Barchudarov, 1975] and the concept of functional correspondence from Juliane House's model of translation quality assessment to balance **semantic equivalence** in language translation units and **pragmatic correspondence** [House, 1977]. Specifically, there are six semantic equivalence levels of translation units (level of phonemes/graphemes, words, phrases, sentences, and text), seven functional dimensions of the text (subject matter, social action, author's provenance and stance, social role relationship, social attitude, medium, participation). To achieve the reducibility of the original image and the readability of the translation, the model also uses the six organization principles of Gestalt psychology [Koffka, 2010] (the principle of resemblance, closure, figure and background, proximity, continuity, and simplicity).

The **nature** of the lacuna's translation model in modern linguistics. The model is comprehensive and embodied in two dimensions, just as translatology itself, as it is founded on the theory of translatology. The initial one is interpretive. The lacuna's translation model primarily explains the justification for translation solutions involving cultural conflicts, including the model's theoretical foundations, ideas for compensating lexical lacunas, and various translation techniques in the face of anomalous phenomena in cultural translation. The second one is descriptive. The model primarily describes how the lacunarity phenomenon is translated as well as numerous translation strategies that can be built depending on unique cultural settings and translation traditions. Accordingly, the lacuna's translation model research in modern linguistics is not a theoretical framework of psycholinguistics devoted to the issue of interaction of language culture and the development problem of a synergetic concept of the continuum of the translation space, but rather, it is a multi-dimensional and formulaic translation solution proposed for the first time based on the difficulty of translating the lacunarity phenomena and using the method of combining multiple theories. This is the **urgency and novelty** of the research.

Since the lacuna's translation model in modern linguistics is a combination of descriptive research and interpretive research, it calls for the use of both inductive and deductive logic (induction and deduction). Naturally, the **research methods** of this translation model also use linguistic research methods, including contrastive analysis, sememe analysis, transformation analysis, statistics, modeling, and so on.

Thereby, we **define** it as follows: the lacuna's translation model in modern linguistics is a descriptive and interpretative translation model established by inductive, deductive, and other linguistic and translation research methods, which under the direction of Barchudarov's equivalence theory [Barchudarov, 1975] of translation units, Juliane House's functional correspondence [House, 1977], and Gestalt's psychological principle, aims to give translators a solution to the linguistic (semantic and pragmatic) lacuna's translation and unify the translation in three areas: text equivalence, aesthetic value, and functional correspondence.

Finally, we demonstrate the **viability** of the lacuna's translation model in modern linguistics by translating lexical lacunas in Xiao Hong's novel "Tales of Hulan River" and analyzing their English translation by H. Goldblatt.

Example 1:

ST: 年老的人，一进屋用扫帚扫着胡子上的冰溜，一面说：
“今天好冷啊！地冻裂了。”

.....
等进了栈房，摘下狗皮帽子来，抽一袋烟之后，伸手去拿热馒头的时候，那伸出来的手在手背上有无数的裂口。 [Xiao Hong, 2015, p. 3].

TT: *Old men use whisk brooms to brush the ice off their beards the moment they enter their homes.*

"Oh, it's cold out today!" they say. "The frozen ground has slit open."

.....

*After he has gone into his room at the inn, removed his **dog-skin cap with earflaps**, and smoked a pipeful of tobacco, he reaches out for a steamed bun; the back of his hand is a mass of cracked, chapped skin [Goldblatt, 1988, p. 1].*

It can be seen from the above translation of “狗皮帽子”, the target readers who have never seen it before can understand the cap with a special shape is made of dog skin. In fact, it is not a kind of ordinary cap, but an exceptional one with earflaps and it only exists in the northeast region of China. Therefore, from the perspective of the conceptual distinction of terms related to the lacunarity phenomenon, it is a noun that represents objects or phenomena related to the history, culture, economy and life of a country, that is, it is the reality for Chinese, and in the English target language, it has created a lexical lacuna of material cultural.

We use the lacuna's translation model in modern linguistics to test whether Howard Goldblatt's translation of “dog-skin cap with earflaps” is adequate. First, in terms of semantic equivalence, from the perspective of the six-level equivalence theory of translation units, “dog-skin cap” is the equivalent of “狗皮帽子” at the morpheme (Chinese characters) level, while adding “with earflaps” destroys the level of semantic equivalence. Second, in terms of functional correspondence of text, Juliane House argues that equivalence is not formal, syntactic and lexical similarity, but functional and pragmatic correspondence [House, 1977]. The translation of “with earflaps” also follows the dimension of language register “subject matter (geographical conditions, historical background)” in the 7 dimensions of its textual functional correspondence. In the original text, the shape has not been written yet, but “with earflaps” is the unique feature of this cap. In the Northeast region of China, the winter is very cold, in which this cap has become an important tool for people to keep warm. In order to restore the shape of this special cap, the translator adds the information “with earflaps” to make the foreign readers who live in Western country or tropical zone easy to have an intuitive feeling, as if they could feel the warmth of that cap in such cold winter in the North wind. Third, in terms of the organization principles of Gestalt, its psychological organization principle is conducive to the reconstruction of the image. The translator can actively absorb an original text without common cognition through aesthetic and cognitive approaches, so as to form an overall pattern with linguistic meaning and artistic images in his mind, and then reconstruct this pattern with the linguistic structure of the target language. In the end, the aesthetic characteristics of literary works are reproduced for readers in the translation. The principle of closure means that the images in the human mind tend to pursue a complete sense of wholeness. When people see an irregular or incomplete shape, an internal tension will be generated, forcing the cerebral cortex to exercise nervously to fill the defect, make it gestalt, and stimulate the further creative function of the cognitive subject. In this case, if by the literal meaning, “狗皮帽子” should be translated as “dog-skin cap”, it will not make foreign readers fully understand what kind of hat it is, nor will it highlight the cold weather below, so the translator should again think about the acceptability of readers and complement the image to be output in accordance with the Gestalt closure principle. Therefore, by using the lacuna's translation model, we believe that the translation – “dog-skin cap with earflaps” complements the subject matter of the lexical function under the condition of breaking the semantic equivalence at the morpheme level, which is also in line with the principle of closure in the organization principles of Gestalt, and provides the reader with closed imagery without gaps, which can be described as an adequacy translation.

Example 2:

ST: “狼心狗肺，介个年头的人狼心狗肺的，吃香的喝辣的，好人在介个年头，是个王八蛋、兔羔子.....” [Xiao Hong, 2015, p. 184].

TT: “**The hearts of wolves and the lungs of wild dogs... the people 'dis' year all have the hearts of wolves and the lungs of wild dogs. They eat good food and drink good wine, and anyone who tries to be a good man in times like 'dis' is a bastard and a queer jack rabbit...**” [Goldblatt, 1988, p. 205].

In the example sentence, the speaker – Second Uncle You is an old servant of “my home”, he represents the thoughts and characteristics of farmers and servants at that particular time.

The above example is the words uttered by Second Uncle You after he is beaten by “my” father. Since Second Uncle You is a farmer who has no access to education, his language is quite vulgar.

“狼心狗肺” is a Chinese four-character idiom, which belongs to the Chinese non-equivalent words, in the target language – English, it has created a lexical lacuna of conceptual culture. Many allusive idioms cannot be understood directly from the literal meaning, and integrity and context should be considered to infer their true meaning from the context. This shows that allusion idioms are highly metaphorical. This idiom describes a person as cruel and unscrupulous, but Goldblatt literally translated it as “The hearts of wolves and the lungs of wild dogs.” This is an invalid translation and the hidden meaning behind the idiom has not been compensated for. According to the text functional correspondence theory of the lacuna’s translation model, translators should first complement the complete image and text function of lexical lacunas, then follow the equivalence of a certain translation unit level, and use the Gestalt psychological organization principle to determine the formal beauty of the target text. Therefore, referring to the triple theory of the model, we propose to translate it into “Cruel as wolves and unscrupulous as dingo”. In terms of text functional correspondence, we complement the “social role relationship” and “social attitude” in the functional dimension of the translated text, which can restore the rough speech of the speaker to a certain extent, reflect the identity information, and express the emotional attitude of language use. From the perspective of reception aesthetics, the translation form refers to the similarity principle and the simplicity principle in the organization principle of Gestalt: the simplicity principle is embodied in that while retaining the images of “dog” and “wolf” in the original text, the “heart” and “lung” which are easy for foreign readers to misunderstand are deleted. The principle of similarity is reflected in two aspects, one is the similarity of the original image, for example, in contemporary life, whether in China or other countries, “dog” gives the impression of loyalty and loveliness, which does not match “unscrupulous”, so we chose the word “dingo (wild dog)” to promote the similarity of the image. The second is the similarity of the original format. In Chinese idioms, most of them are four characters, antithetical and neat. The translation uses the format of adjective + as + noun, and uses “and” to link the two components so that the translation format is similar to the original.

Example 3:

ST: 老杨太太把肩膀一抱说：“气的，好大的气性，到今天都丢了人啦怎么没气死呢。那姑娘不是好东西，你看她那双眼睛，那么大！我早就说过，这姑娘好不了。” [Xiao Hong, 2015, p. 203].

TT: **Folding her arms, old Mrs. Yang exclaimed:** “Strong-willed! She’s got quite a temper. But now she’s disgraced herself, and I’m surprised her temper hasn’t killed her. That girl is just no good. Just look at those eyes, how big they are! I said long ago that she’d never come to any good” [Goldblatt, 1988, p. 223].

Different from the previous research on the lacunarity phenomenon, which was limited to the field of nouns, the inclusion of verbs and verb phrases in the research scope of this phenomenon is **another breakthrough** in the lacuna’s translation model. We believe that verbs that reflect deviations in the understanding of behavioral habits in both cultures should also be included in non-equivalent words, such as the Greeks giving a thumbs up to indicate enough, and the Bulgarians nodding to indicate negation. Behind the action also contain the emotional attitude of the person who made the action, if it is not understood and translated properly, it will cause a lexical lacuna of behavioral culture in the target language.

From the perspective of semantic equivalence, functional correspondence, and reception aesthetics, Goldblatt’s translation “肩膀一抱 – folding her arms” is adequate. Xiao Hong, the author of this example, vividly shows the behavior and habits of peasants in northeast China through the description of a large number of actions, which are different from intellectuals, have the characteristics of the times, and also reflect different personality characteristics. “Folding her arms” is the classic action of village women when they gossip, and behind this action expresses the surprise and disapproval of women when they speak ill of people behind their backs. From the perspective of semantic equivalence, the translator uses phrases as translation units to translate them literally. From the perspective of functional equivalence, he adds the word “exclaimed” to express the emotions of old Mrs. Yang when she did the action, which is in line

with the dimension of “social attitude” among the 7 functional dimensions of the text. From the perspective of reception aesthetics, this technique of amplification translation conforms to the continuity organization principle of Gestalt. The principle of continuity means that if there is an intersection between perceived elements, they are more inclined to be divided into a group in the perception of the cognitive subject. This principle enhances people’s perception of grouped information and creates an order for perceptual processing. This continuity principle should also be taken into account in terms of readers’ perception and experience of reading the translated text. In this example, “exclaimed” and “folding her arms” remain continuous in the sentence and can be perceived as a whole by the readers, thus achieving the overall meaning of the Chinese verb phrase in a two-in-one way.

Example 4:

ST: 他骂着那早已飞过去的雀子，大意是：那雀子怎样怎样不该把粪落在他的身上，应该落在那穿绸穿缎的人的身上。不外骂那些雀子糊涂瞎眼之类。[Xiao Hong, 2015, p. 164].

TT: *Then he would raise his head and begin cursing at the sparrow, which by then had already flown past. The gist of his comments would have to do with how the sparrow shouldn't have sent its droppings down on him, but should have aimed instead at **someone wearing silks and satins*** [Goldblatt, 1988, p. 185].

The appellation is an indicator of information transmitted by both parties to the communication, usually containing the connotation of power, and thus reflecting the status, identity, cultivation, emotions, and mutual relations of the two sides of the communication. According to statistics, the Chinese people who emphasize a person’s status and human relations have developed more than 5000 appellation words, which do not include temporary creative appellation terms, and it is more complicated in dynamic communication. However, Western cultural habits focus on “people-oriented”, they think that the name is only a symbol used, so the number of appellations is small, but the meaning is broad. Due to the difference in Chinese and Western cultures, the composition of the appellation system is also different, which leads to the inability to find a completely equivalent substitute in the appellation relationship when the two languages are converted to each other, thus forming a lacuna. “穿绸穿缎的人 – someone wearing silks and satins” originally describes the beautiful and luxurious dress of a person, but here it constitutes a compound appellation, referring to the rich people from wealthy families. Therefore, for both English and Chinese languages, the phrase cannot express the full meaning through literal translation alone, and it is a non-equivalent word in Chinese (incomplete equivalence), resulting in a lexical lacuna of institutional culture in English.

We modify this lacuna’s translation by selecting appropriate reference indicators from our translation model. First, analyzing the semantic equivalence of the translation unit, Goldblatt uses literal translation to achieve the semantic equivalence of the morpheme level, but for English readers, the hidden meaning behind the silk and satin is not highlighted. So from the 7 dimensions of the text functional correspondence, we need to add some dimensions. Through the context, we know that Second Uncle You is a conceited and inferior person, and he scolds the birds because the birds have dropped on him, a poor man, and not on the rich. Here, through the contrast of the identities of the poor and the rich, the mentality of the speaker “hating the rich” is expressed, so here according to the 7 textual functional dimensions proposed by Juliane House [House, 1977], we need to supplement the dimension of “social role relationship”. Then, we can use the combination of amplification and literal translation to translate it as “someone wealthy wearing silks and satins”, but the simplicity principle of Gestalt always reminds the translator that when there is a lacuna due to cultural differences and language characteristics, it is necessary to delete part of the original content (discard certain content or rhetoric) in the translation to achieve the accurate transmission of images. If the translation of lexical units is too long, the reader’s reading rhythm will be interrupted. Following this aesthetic principle, we recommend using the translation techniques – replacement, thus replacing “someone wearing silks and satins” with the English colloquial “one-percenters”. On the one hand, one-percenters means that

people from a well-off family from a young age, are in line with the connotation of “people in silk and satin”, on the other hand, the word composition of one-percenters itself is in the form of percentages, which better fits the speaker’s complaints about the gap between rich and poor. Although such a translation loses some semantic equivalence, the functional correspondence is completed, and the translation is short and suitable for English readers to understand.

Through the meta-theoretical analysis of the lacuna’s translation model in modern linguistics and its application in practical literary translation, we can *conclude* that: the model is a patterned innovation and attempt in the field of translation based on linguistic research, which can offer a set of formulaic reference standards for translators to translate lexical lacunas, has practical methodological significance. The reasons for the conclusion are as follows: *First*, the establishment of the model is based on the linguistic research on the concept of “lacuna”, including a detailed analysis of the correlation of terms such as “reality”, “non-equivalent words” and “lacuna”, and an in-depth study of their definition, nature, classification and semantic scope; *Second*, the model is used on the “adequacy” principle of translation, which includes transmissibility, similarity, and acceptability taking into consideration the original-author orientation as well as the reader-translator orientation. It is precisely because this principle is considered by every participant in translation activities, hence, it has a certain degree of firmness and universality, which can make the translation harmonious and unified in three aspects: aesthetic value, text equivalence, and functional correspondence. *Third*, the three theories of the model are complementary. From the standpoint of the linguistic school, Barchudarov proposed 6 semantic equivalence theories of language translation units, which paid more attention to the equivalence of the text in translation and ignored the communicative and aesthetic functions of the text. The 7 functional dimensions mentioned by Juliane House in the concept of functional correspondence of text can be used as a pragmatic complement to the equivalence theory of the former. Meanwhile, the lacuna’s translation model in modern linguistics, by using the 6 organization principles of Gestalt Psychology, abolishes the proposition of “text-centered theory”, considers the needs of the recipient, and emphasizes the adjustment mechanism of aesthetic consciousness of subject to artistic works. It can be said that the triple theory provides a variety of reference indicators for translators, and they can freely combine suitable reference indicators in the filling of lexical lacunas represented by material culture, behavioral culture, institutional culture, and conceptual culture, and depending on the type of lacuna use the translation methods like transformational, interlinear, pragmatic translation, at the same time combine the transcription, transliteration, replacement, omission, amplification, reconstructing, permutations, explanations in the text and another translation techniques, which reflects the flexibility of the translation model. However, the lexical lacunas themselves can be understood as a defective vocabulary in the target language, and the primary purpose of the translator should be to compensate for or fill this defect, to let the reader understand “what does this mean”, then this makes the functional correspondence of the lacuna’s translation more important. In other words, the lacuna’s translation model in modern linguistics requires the translator to pay more attention to pragmatic function and aesthetic effect when using it, if it is necessary, translators have to abandon the semantic equivalence of low-level translation units and strive for the equivalence of high level.

Creating a model plane or three-dimensional diagram is the first step in further research; The second is examining the model’s applicability and adaptability to various cultural conflict coping strategies (cultural adaptation: cultural assimilation, cultural neutralization, cultural beautification, and cultural transformation) in conjunction with the disciplines of linguistic culturology and cultural translation; The third, on the whole, the text function correspondence theory dominates the equivalence theory of translation units and Gestalt organization principles, and at the same time, it is restricted by them in the formation of translation. The relationship between the main and secondary alterations of the model’s triple theory in different forms of lexical lacunas and the application regularity of related translation techniques, however, needs to be further investigated due to insufficient translation practice.

Bibliography

- Бондар, Т. (2015). Безеквівалентна лексика: труднощі перекладу. *Актуальні питання іноземної філології*, 3, 17-23.
- Бронська, А. (2000). Лінгвокраїнознавчий аспект у викладанні української мови як іноземної. *Українська мова й література в навчальних закладах*, 7, 43-44.
- Зорівчак, Р.П. (1989). *Реалія і переклад*. Львів: Вид-во при ЛНУ.
- Коптілов, В.В. (2003). *Теорія і практика перекладу*. Київ: Юніверс.
- Мукатаєва, Я.В. (2022). Слова-реалії як вид безеквівалентної лексики та їх класифікація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Філологія*, 55, 174-177. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2022.55.40>
- Пахомова, С.М. (2014). Словацька безеквівалентна лексика: визначення об'єкта. *Studia Slavistica*, 15, 65-75.
- Руденко, Т.А., Гаврилова, І.М. (2019). Специфіка перекладу безеквівалентної лексики у німецькій мові. *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Філологічні науки*, 12, 193-197. DOI <https://doi.org/10.24919/2663-6042.12.2019.189322>
- Тупиця, О.Ю., Зімакова, Л.В. (2012). Безеквівалентна лексика: проблеми визначення. М. Павелчак-Шуй (Ред.), *Рідне слово в етнокультурному вимірі*. (с. 251-258). Дрогобич: Посвіт.
- Antipov, G.A., Donskih, O.A., Markovina, I.Ju., Sorokin, Ju.A. (1989). *Text as a Cultural Phenomenon*. Retrieved from <https://h.eruditor.one/file/3378219/?ysclid=ln74lc9s zy833800899>
- Barchudarov, L.S. (1975). *Language and Translation (Issues of General and Particular Theory of Translation)*. Retrieved from <https://studfile.net/preview/1197093/>
- Bassnett, S., Lefevere, A. (1990). *Translation, History, and Culture*. London – New York: Pinter Publishers.
- Fyodorov, A.V. (2002). *Theoretical Framework of Translation*. Retrieved from <https://uchebnik.biz/book/177-osnovy-obshhej-teorii-perevoda-lingvisticheskie-problemy/>
- Catford, J.C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation: an Essay on Applied Linguistics*. London: Oxford University Press.
- Goldblatt, H. (1988). *Tales of Hulan River*. Hongkong: Joint Publishing.
- House, Ju. (1977). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Narr.
- Kurt Koffka. (2010). *Geshita xinlixue yuanli*. Beijing: Peking University Press.
- Nida, Eu. (2004) *Toward a Science of Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Tytlar, A.F. (1907). *Essay on the Principles of Translation*. London: J M Dent & Sons Ltd.
- Vinay, J.P., Darbelnet, J. (1958). *Stylistique compare du francais et de l'anglais*. Paris: Didier.
- Vlahov S., Florin, S. (1980). *Untranslatable in Translation*. Retrieved from http://lib.ysu.am/disciplines_bk/b15a16a77c61f49f6da93583d3ebc30c.pdf
- Yanxue, L. (2023). On the metatheory of lacuna's translation model in modern linguistics. European Conference (Ed.), *Modernity and scientific youth trends* (pp. 101-102). Hamburg: European Conference.
- 库尔特·考夫卡. (2010). 格式塔心理学原理. 李维译. 北京: 北京大学出版社.
- 萧红. (2015). 呼兰河传. 天津: 天津人民出版社.
- 严尽忠. (2009). 论翻译的原则. 和田师范专科学校学报 (汉文综合版), 7 (28), 112-113.
- 杨文伟. (2010). 略论中西方翻译标准发展走向. 文教资料, 1, 37-39.
- Wenwei, Ya 姚大伟. (2007). 中西方翻译标准的共性. 科技信息 (学术研究), 6, 120.

CONSTRUCTION AND APPLICATION OF THE LACUNA'S TRANSLATION MODEL IN MODERN LINGUISTICS

Li Yanxue, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

e-mail: leo843140529@163.com

DOI: 10.32342/2523-4463-2023-2-26/1-20

Key words: *translation model, lacunarity phenomenon, adequacy translation, semantic equivalence, functional correspondence, reception aesthetics, Gestalt psychology.*

The cultural turn makes translation shift from word – text to cultural register. According to the view of cultural translation, culture serves as the translational unit. The lacunarity phenomenon, which is a linguistic and cultural occurrence when two languages are compared, has grown into a significant issue that translators must resolve. Therefore, the urgency of this research has changed to how to eliminate cultural conflict and fill up lexical lacunas. In this paper, we first clarify the similarities and differences of terms related to the lacunarity phenomenon from the perspective of their relevance. Then, aiming at the compensation of linguistic lacunas (semantic and pragmatic) in literary works, we adopt inductive, deductive, and modeling *research methods* according to the adequacy principle of translation, and put forward for the first time the concept of constructing the lacuna's translation model in modern linguistics (novelty), with *the purpose* of building a complete set of systematic solutions to the translation problem of this phenomenon, so as to make the translation harmonious and unified in three aspects: aesthetic value, text equivalence, and functional correspondence.

We can draw this *conclusion* from the meta-theoretical analysis of the lacuna's translation model in modern linguistics and its use in the translation of the book "Tales of Hulan River" by Chinese author Xiao Hong: The model is a systematic innovation and endeavor in the field of translation based on linguistic research, and it has practical methodological importance. It can provide a set of formulaic reference standards for translators to interpret lexical lacunas. The following are the justifications for the conclusion: First, the model's foundation is linguistic research on the concept of "lacuna", including the examination of the relationships between terms such as "reality", "non-equivalent words", and "lacuna", as well as the investigation of their definition, nature, classification, and semantic range; Second, the model adheres to the "adequacy" principle of translation, which comprises acceptability, similarity, and transmissibility while taking into account both the reader-translator and original-author orientations. This approach is robust and universal exactly because it takes into account every side involved in the translation process; Third, the model's three theories work well together. L. S. Barchudarov developed 6 levels of semantic equivalence for language translation units, which focused more on the text's equivalent in translation and disregarded the text's communicative and aesthetic purposes. As a pragmatic addition to the equivalency theory of the former, the 7 functional dimensions outlined by Juliane House in the idea of functional correspondence of text can be applied. Meanwhile, by using the 6 organization principles of Gestalt psychology, the lacuna's translation model in modern linguistics incorporates the translation form and subjective feelings into the reference mechanism from the needs of the reader as the subject of aesthetic meaning. It can be said that the triple theory offers a variety of reference indicators for translators, and they are free to combine suitable reference indicators in the filling of lexical lacunas represented by material culture, behavioral culture, institutional culture, and conceptual culture. According to the different types of lacunas, they can use translation methods such as transformational, interlinear, pragmatic translation, as well as by combining transcription, transliteration, replacement, omission, amplification, reconstructing, permutations, explanations in the text and other translation techniques, which reflects the flexibility of the translation model. However, the lexical lacunas themselves can be interpreted as a defective vocabulary in the target language, and the primary goal of the translator should be to compensate for or fill this defect, to let the reader understand "what does this mean", then the functional correspondence of the lacuna's translation becomes more important. In other words, the lacuna's translation model in modern linguistics requires the translator to pay more attention to pragmatic function and aesthetic effect; when necessary, translators must abandon low-level semantic equivalence and strive for high-level equivalence.

References

- Antipov, G.A., Donskih, O.A., Markovina, I.Ju., Sorokin, Ju.A. (1989). Text as a Cultural Phenomenon. Available at: <https://h.eruditor.one/file/3378219/?ysclid=ln74lc9szy833800899> (Accessed 11 November 2023).
- Barchudarov, L.S. (1975). Language and Translation (Issues of General and Particular Theory of Translation). Available at: <https://studfile.net/preview/1197093/> (Accessed 11 November 2023).
- Bassnett, S., Lefevere, A. (1990). Translation, History, and Culture. London – New York, Pinter Publishers, 133 p.

- Bondar, T. (2015). *Bezekvivalentna leksyka: trudnoshhi perekladu* [Non-Equivalent Words: Difficulty Translating]. *Aktual'ni pytannja inozemnoi' filologii'* [Current Issues of Foreign Philology], vol. 3, pp. 17-23.
- Bronska A. (2000). *Lingvokrai'noznachnyj aspekt u vykladanni ukrai'ns'koi' movy jak inozemnoi'* [Country Studies Aspect in Teaching Ukrainian as a Foreign Language]. *Ukrai'ns'ka mova j literatura v navchal'nyh zakladah* [Ukrainian language and literature in educational institutions], vol. 7, pp. 43-44.
- Catford, J.C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation: an Essay on Applied Linguistics*. London, Oxford University Press, 103 p.
- Dawei, Ya. (2007). *Zhongxifang fanyibiaozhun de gongxing* [Commonality of Chinese and Western translation standards]. *Kejixinxu* [Scientific and Technical Information], vol. 6, pp.120 (In Chinese).
- Fyodorov, A.V. (2002). *Theoretical Framework of Translation*. Available at: <https://uchebnik.biz/book/177-osnovy-obshhej-teorii-perevoda-lingvisticheskie-problemy/> (Accessed 11 November 2023).
- Goldblatt, H. (1988). *Tales of Hulan River*. Hongkong, Joint Publishing, 237 p.
- Hong, X. (2015). *Hulanhe zhuan* [The Tales of Hulan River]. Tianjin, Tianjin People's Publishing House, 273 p. (In Chinese).
- House, Ju. (1977). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tubingen, Narr Publ., 344 p.
- Jinzhong, Ya. (2009). *Lun fanyideyuanze* [On the Principles of Translation]. *Hetianshifanzhuanke xue xiaobao (Hanwen zongheban)* [Journal of Hotan Normal College], vol. 28, issue 7, pp. 112-113. (In Chinese).
- Koptilov, V.V. (2003). *Teorija i praktyka perekladu* [Theory and Practice of Translation]. Kyiv, Universal, 260 p.
- Kurt Koffka. (2010). *Geshita xinlixue yuanli* [The Principle of Gestalt psychology (Li Wei, Trans.)]. Beijing, Peking University Press, 562 p.
- Mukatajeva, Ja.V. (2022). *Slova-realii' jak vyd bezekvivalentnoi' leksyky ta i'h klasyfikacija* [Reality Words as a Type of Non-Equivalent Words and Their Classification]. *Naukovyj visnyk Mizhnarodnogo gumanitarnogo universytetu. Filologija* [International Humanitarian University Herald. Philology], vol. 55, pp. 174-177. DOI: <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2022.55.40>
- Nida, Eu. (2004). *Toward a Science of Translation*. Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press, 344 p.
- Pahomova, S.M. (2014). *Slovac'ka bezekvivalentna leksyka: vyznachennja ob'jekta* [Slovak Non-Equivalent Words: Object Definition]. *Studia Slovakistica* [Slovak Studies], vol. 15, pp. 65-75.
- Rudenko, T.A., Gavrylova, I.M. (2019). *Specyfika perekladu bezekvivalentnoi' leksyky u nimec'kij movi* [Specificity of Translation of Non-Equivalent Words in German]. *Naukovij visnik DDU imeni I. Franka. Filologichni nauki* [Research Journal of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University. Philology (Linguistics)], vol. 12, pp. 193-197. DOI: <https://doi.org/10.24919/2663-6042.12.2019.189322>
- Tupytsa, O.Ju., Zimakova, L.V. (2012). *Bezekvivalentna leksyka: problemy vyznachennja* [Non-Equivalent Words: Definition Problems]. In M. Pavelchak-Shuy (ed.). *Ridne slovo v etnokul'turnomu vymiri* [Native Word in Ethnocultural Dimension]. Drohobych, Posvit Publ., pp. 251-258.
- Tytler, A.F. (1907). *Essay on the Principles of Translation*. London, J M Dent & Sons Ltd., 264 p.
- Vinay, J.R., Darbelnet, J. (1958). *Stylistique compare du francaiset de l'anglais* [Stylistics Compares French and English]. Paris, Didier Publ., 332 p.
- Vlahov, S., Florin, S. (1980). *Untranslatable in Translation*. Available at: http://lib.yzu.am/disciplines_bk/b15a16a77c61f49f6da93583d3ebc30c.pdf (Accessed 11 November 2023).
- Wenwei, Ya. (2010). *Luelun zhongxifang fanyibiaozhun fazhanzouxian* [A Brief Discussion on the Development Trend of Chinese and Western Translation Standards]. *Wenjiaozhiliao* [Cultural and Educational Materials], vol. 1, pp. 37-39 (In Chinese).
- Yanxue, L. (2023). *On the metatheory of lacuna's translation model in modern linguistics*. In European Conference (ed.). *Modernity and scientific youth trends*. Hamburg, European Conference Publ., pp. 101-102.
- Zorivchak, R.P. (1989) *Realija i pereklad* [Reality and Translation]. Lviv, Publishing house of the Lviv National University, 216 p.

Одержано 11.12.2022.

НАШІ АВТОРИ

Аббасова Кизилгюль Ясін – доктор філософських наук, професор кафедри соціальної роботи Бакинського державного університету (Азербайджан)

Атаєва Рануша – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри мовознавства Університету громадської безпеки Республіки Узбекистан

Бандровська Ольга Трохимівна – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка (Україна)

Бондар Леся Вікторівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії, практики та перекладу французької мови Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» (Україна)

Буцька Катерина Вікторівна – аспірантка Відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка Національної академії наук України

Гонюк Олександра Валеріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (Україна)

Дорогань Ілона Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри образотворчого мистецтва і дизайну Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (Україна)

Егамбердієва Гузаль – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавства Університету громадської безпеки Республіки Узбекистан

Камбарбекова Галія – кандидат медичних наук, старший викладач кафедри Близького Сходу та Південної Азії Казахського національного університету імені аль-Фарабі (Алмати, Казахстан)

Кардашова Олена Володимирівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри слов'янської філології філологічного факультету Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна (Україна)

Карі Куанишбек – магістр філології, дослідник Міжнародного наукового комплексу «Астана» (Алмати, Казахстан)

Клочек Григорій Дмитрович – доктор філологічних наук, професор кафедри української філології та журналістики Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка (Кропивницький, Україна)

Ковальова Наталія Анатоліївна – доктор історичних наук, професор кафедри філософії та українознавства ДВНЗ «Український державний хіміко-технологічний університет» (Україна)

Ковальова Ярослава Василівна – кандидат філологічних наук, доцент, науковий співробітник Університету Глазго (Шотландія)

Колісниченко Анна Віталіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов і перекладу Національного авіаційного університету (Україна)

Лілік Ольга Олександрівна – доктор педагогічних наук, професор кафедри української мови і літератури Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка (Україна)

Майєр Наталія Василівна – доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії, практики та перекладу французької мови Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» (Україна)

Набієва Алмара Везір – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач науково-дослідної лабораторії «Деде Горгуд» Бакинського державного університету (Азербайджан)

Никонова Віра Григорівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри романо-германських мов Навчально-наукового гуманітарного інституту Національної академії Служби Безпеки України

Потніцева Тетяна Миколаївна – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (Україна)

Сазонова Олена Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови і літератури Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка (Україна)

Сердега Руслан Леонідович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, докторант кафедри українознавства і лінгводидактики Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Україна)

Содель Олександр Сергійович – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської філології Національного університету біоресурсів і природокористування України

Степанова Анна Аркадіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри європейських і східних мов та перекладу Університету імені Альфреда Нобеля (Дніпро, Україна)

Фільчук Тетяна Федорівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри слов'янської філології філологічного факультету Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна (Україна)

Фока Марія Володимирівна – доктор філологічних наук, доцент, в.о. завідувача кафедри германських мов, зарубіжної літератури та методик їхнього навчання Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка (Кропивницький, Україна)

Хаботнякова Поліна Сергіївна – кандидат філологічних наук доцент кафедри романо-германських мов Навчально-наукового гуманітарного інституту Національної академії Служби Безпеки України

Харицька Світлана Василівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри іноземних мов і перекладу Національного авіаційного університету (Україна)

Хома Василина Ігорівна – аспірантка кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка (Україна)

Шаф Ольга Вольтівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (Україна)

Яньсює Лі – магістр філології, аспірант кафедри мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Україна)

OUR AUTHORS

Kyzylgul Ya. Abbasova, Doctor of Science in Philosophy, Full Professor, Baku State University (Azerbaijan)

Ranusha Ataeva, PhD in Philology, University of Public Safety of the Republic of Uzbekistan

Olha T. Bandrovskya, Doctor of Science in Philology, Professor, Ivan Franko National University of Lviv (Ukraine)

Lesia V. Bondar, PhD in Education, Associate Professor, National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute" (Ukraine)

Kateryna V. Butska, MA in Philology, PhD Candidate, Shevchenko Institute of Literature, The National Academy of Science of Ukraine

Ilona V. Dorohan, PhD in Philology, Assistant Professor, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine)

Guzal Egamberdieva, PhD in Philology, Associate Professor, University of Public Safety of the Republic of Uzbekistan

Tetiana F. Filchuk, PhD in Philology, Associate Professor, V.N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

Mariia V. Foka, Doctor of Science in Philology, Associate Professor, Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University (Ukraine)

Oleksandra V. Goniuk, PhD in Philology, Associate Professor, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine)

Galiya Kambarbekova, PhD in Philology, Al-Farabi Kazakh National University (Kazakhstan)

Olena V. Kardashova, PhD in Philology, V.N. Karazin Kharkiv National University (Ukraine)

Kuanyshbek Kari, MA in Philology, International Science Complex Astana (Kazakhstan)

Polina S. Khabotniakova, PhD in Philology, Associate Professor, National Academy of Security Service of Ukraine (Ukraine)

Svitlana V. Kharytska, PhD in Education, Associate Professor, National Aviation University (Ukraine)

Vasylyna I. Khoma, MA in Philology, PhD Candidate, Ivan Franko National University of Lviv (Ukraine)

Hryhorii D. Klochek, Doctor of Science in Philology, Full Professor, Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University (Ukraine)

Anna V. Kolisnychenko, PhD in Philology, Associate Professor, National Aviation University (Ukraine)

Nataliia A. Kovalova, Doctor of Science in History, Professor, Ukrainian State University of Chemical Technology (Ukraine)

Yaroslava V. Kovalova, PhD in Philology, Associate Professor, University of Glasgow (Scotland)

Olha O. Lilik, Doctor of Science in Education, Full Professor, T.H. Shevchenko National University "Chernihiv Colehium" (Ukraine)

Nataliia V. Maiier, Doctor of Science in Education, Full Professor, National Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute" (Ukraine)

Almara V. Nabieva, PhD in Philology, Baku State University (Azerbaijan)

Vira H. Nikonova, Doctor of Science in Philology, Full Professor, National Academy of Security Service of Ukraine (Ukraine)

Tetiana M. Potnitseva, Doctor of Science in Philology, Full Professor, Oles's Honchar Dnipro National University (Ukraine)

Olena V. Sazonova, PhD in Philology, Associate Professor, T.H. Shevchenko National University "Chernihiv Colehium" (Ukraine)

Ruslan L. Serdeha, PhD in Philology, Associate Professor, V.N. Karazin Kharkiv National University, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Ukraine)

Olga V. Shaf, Doctor of Science in Philology, Full Professor, Oles Honchar Dnipro National University (Ukraine)

Oleksandr S. Sodel, PhD in Philology, National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine (Ukraine)

Anna A. Stepanova, Doctor of Science in Philology, Full Professor, Alfred Nobel University (Ukraine)

Li Yanxue, MA in Philology, PhD Candidate, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

ДЛЯ НОТАТОК