



*Міністерство освіти і науки України*  
*Ministry of Education, Science of Ukraine*

*Херсонський державний університет*  
*Kherson State University*  
*(м. Івано-Франківськ)*

**ПІВДЕННИЙ АРХІВ**  
**SOUTH ARCHIVE**

(філологічні науки)  
(Philological Sciences)

Випуск – СІ  
Issue



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2025

Реєстрація в Національній раді України з питань телебачення і радіомовлення: Рішення № 2944 від 24.10.2024 (Ідентифікатор медіа R30-05627).

Суб'єкт у сфері друкованих медіа – Херсонський державний університет (вул. Університетська, 27, м. Херсон, 73000, e-mail: office@ksu.ks.ua. Тел.: +38 096 310 26 36).

Збірник наукових праць «Південний архів (філологічні науки)» є фаховим виданням категорії «Б» зі спеціальності B11 «Філологія» на підставі Наказу МОН України № 409 від 17.03.2020 року (додаток № 1)

Журнал включено до наукометричної бази даних Index Copernicus (Республіка Польща)

Журнал індексується в ERIHPlus and NSD

Затверджено відповідно до рішення вченої ради Херсонського державного університету (протокол від 22.12.2025 р. № 9)

#### **ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР:**

Ільїнська Ніна Іллівна – доктор філологічних наук, професор, Херсонський державний університет.

#### **ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА:**

Олексенко Володимир Павлович – доктор філологічних наук, професор, Херсонський державний університет.

#### **ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР:**

Мазур Олена Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладознавства і контрастивної лінгвістики імені Григорія Кочура, Львівський національний університет імені Івана Франка

#### **ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:**

Бондарева Олена Євгенівна – доктор філологічних наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка.

Вишницька Юлія Василівна – доктор філологічних наук, доцент, Інститут філології Київського університету імені Бориса Грінченка.

Кеба Олександр Володимирович – доктор філологічних наук, професор, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка.

Козлик Ігор Володимирович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;

Матусяк Галина Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент, Херсонський державний аграрний університет.

Набитович Ігор Йосипович – доктор філологічних наук, професор, Університет імені Марії Кюрі-Скłodовської (Люблін, Польща).

Омельчук Сергій Аркадійович – доктор педагогічних наук, доцент, Херсонський державний університет.

Пахарєва Тетяна Анатоліївна – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури та теорії літератури, Український державний університет імені Михайла Драгоманова.

Помогайбо Юлія Олександрівна – кандидат філологічних наук, Одеський національний університет імені І.І. Мечникова.

Поспішил Іво – доктор філологічних наук, професор, Інститут славістики, Філософський факультет, Університет Масарика (Чеська Республіка);

Ройтер Тільманн – доктор філологічних наук, професор, Інститут славістики Альпен-Адрія університету (Клагенфурт, Австрія).

Офіційний сайт видання: <https://pa.journal.kspu.edu>

Південний архів (філологічні науки): Збірник наукових праць.

Випуск СІ. – Івано-Франківськ: ХДУ, 2025. – 80 с.

© ХДУ, 2025

Registered by the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine: Decision No. 2944 as of 24.10.2024 (Media ID: R30-05627).

Media entity – Kherson State University (Universytetska str., 27, Kherson, 73000, e-mail: office@ksu.ks.ua. Tel: +38 096 310 26 36).

Collection of Scientific Papers “South Archive (Philological Sciences)” is a professional publication in the category “B” on the specialization B11 “Philology” under the Order of the MES of Ukraine № 409 on 17.03.2020 (Appendix № 1)

The journal is included in scientometric database Index Copernicus (the Republic of Poland)

The journal is indexed in ERIHPlus and NSD

Approved by the Decision of Academic Council of Kherson State University (protocol № 9, December 22, 2025)

#### **EDITOR DIRECTOR:**

Ilinska Nina Illivna – Doctor of Philological Sciences, Professor, Kherson State University.

#### **DEPUTY CHIEF EDITOR:**

Oleksenko Volodymyr Pavlovych – Doctor of Philological Sciences, Professor, Kherson State University.

#### **EXECUTIVE SECRETARY:**

Mazur Olena Viktorivna – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at the Department of Translation Studies and Contrastive Linguistics named after Hryhoriy Kochur, Ivan Franko National University of Lviv.

#### **EDITORIAL BOARD MEMBERS:**

Bondareva Olena Yevhenivna – Doctor of Philological Sciences, Professor, Borys Grinchenko Kyiv University.

Vyshnytska Yuliia Vasylivna – Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Institute of Philology, Borys Grinchenko Kyiv University.

Keba Oleksandr Volodymyrovych – Doctor of Philological Sciences, Professor, Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University.

Kozlyk Ihor Volodymyrovych – Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of the Department of World Literature and Comparative Literary Criticism, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;

Matusiak Halyna Ivanivna – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Kherson State Agrarian University.

Nabytovych Ihor Yosypovych – Doctor of Philological Sciences, Professor, Maria Curie-Skłodowska University (Lublin, Poland).

Omelchuk Serhii Arkadiiovych – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kherson State University.

Pakhareva Tetyana Anatoliivna – Doctor of Philological Sciences, Professor at the Department of World Literature and Literary Theory, Dragomanov Ukrainian State University.

Pomohaibo Yuliia Oleksandrivna – Candidate of Philological Sciences, Odesa I.I. Mechnikov National University.

Pospíšil Ivo – Prof. PhDr., DrSc., Institute of Slavonic Studies, Faculty of Arts, Masaryk University (Czech Republic);

Reuther Tilmann – Doctor of Philological Sciences, Professor, Institute of Slavonic Studies of the Alpen-Adria University Klagenfurt (Republic of Austria).

Official website of edition: <https://pa.journal.kspu.edu>

South Archive (Philological Sciences): Collected papers. Issue CI. –

Ivano-Frankivsk: Kherson State University, 2025. – 80 p.

© KSU, 2025

## ЗМІСТ

### 1. УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Немченко І. В. МОТИВ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА В РОМАНІ «ЮРА» МАРИНИ ГРИМИЧ.....	6
Олексенко В. П. ФУНКЦІЙНО-СЕМАНТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІНШОМОВНИХ ПРЕФІКСІВ <i>ПОЛІ-</i> І <i>МУЛЬТИ-</i> У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СЛОВОТВОРЕННІ.....	16

### 2. ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Бітківська Г. В., Морозова Г. К. СИМВОЛІКА РОСЛИННОГО СВІТУ В РОМАНІ-ФЕНТЕЗІ СКАРЛЕТТ СЕНТ-КЛЕР «ДОТОРК ТЕМРЯВИ».....	28
Вишницька Ю. В., Журба А. О. МІФОЛОГІЧНИЙ СЦЕНАРІЙ ІНІЦІАЦІЇ В КОМІКСІ МАРЖАН САТРАПІ «ПЕРСЕПОЛІС».....	36
Пахарева Т. А. ФУНКЦІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ «Я-ОПОВІДІ» В РОМАНІ Т. ШЕВАЛЬЄ «ДІВЧИНА З ПЕРЛОВОЮ СЕРЕЖКОЮ».....	49

### 3. ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Дружб'як С. В., Панчишин Д. О. КОНЦЕПТ «ЛЮБОВ» ТА ЙОГО ВЕРБАЛІЗАЦІЯ У РОМАНІ БОЛЕСЛАВА ПРУСА «ЛЯЛЬКА».....	60
---	----

### 4. РОМАНСЬКІ, ГЕРМАНСЬКІ ТА ІНШІ МОВИ

Стасюк У. І., Кравченко О. О., Цимбал С. В. ТАБУЙОВАНА ЛЕКСИКА НА ПОЗНАЧЕННЯ СМЕРТІ ТА ПОХОВАЛЬНИХ РЕАЛІЙ В СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ МОВІ.....	70
---	----

## CONTENTS

### 1. UKRAINIAN LANGUAGE AND LITERATURE

Nemchenko I. V. MOTIF OF THE SIXTIERS IN MARYNA HRYMYCH'S NOVEL «YURA» .....	7
Oleksenko V. P. FUNCTIONAL AND SEMANTIC POTENTIAL OF FOREIGN PREFIXES <i>POLY-</i> AND <i>MULTI-</i> IN MODERN UKRAINIAN WORD-FORMATION .....	16

### 2. LITERATURE OF FOREIGN COUNTRIES

Bitkivska H. V., Morozova H. K. SYMBOLISM OF THE PLANT WORLD IN THE FANTASY NOVEL OF SCARLETT ST. CLAIR “A TOUCH OF DARKNESS” .....	28
Vyshnytska Yu. V., Zhurba A. O. MYTHOLOGICAL SCENARIO OF INITIATION IN MARJANE SATRAPI'S <i>PERSEPOLIS</i> .....	36
Pakhareva T. A. FUNCTIONS AND SPECIFICITIES OF FIRST-PERSON NARRATION IN TRACY CHEVALIER'S “GIRL WITH A PEARL EARRING” .....	49

### 3. THEORY OF TRANSLATION

Druzhbiak S. V., Panchyshyn D. O. THE CONCEPT "LOVE" AND ITS VERBALIZATION IN BOLESŁAW PRUS' NOVEL <i>THE DOLL</i> .....	60
---	----

### 4. ROMANCE, GERMANIC AND OTHER LANGUAGES

Stasiuk U. I., Kravchenko O. O., Tsymbal S. V. LINGUISTIC TABOOS CONCERNING DEATH AND BURIAL PRACTICES IN MODERN CHINESE .....	70
---	----

**1. Українська мова та література**

**1. Ukrainian language and literature**

## МОТИВ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА В РОМАНІ «ЮРА» МАРИНИ ГРИМИЧ

**Немченко Іван Васильович,**

*кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри української й слов'янської філології  
та журналістики*

*Херсонського державного університету*

*nemchenko1958@ukr.net*

*orcid.org/0000-0003-3041-1313*

**Метою** нашої статті є простеження мотиву шістдесятництва в романі відомої української письменниці Марини Гримич «Юра», що воскрешає суспільно-політичний та літературно-мистецький процеси в Україні 1960-х років.

**Методи.** У статті використано елементи таких методів: культурно-історичного (для висвітлення особливостей відтворення письменницею рис українського національного характеру на тлі історичної епохи), естетичного (забезпечує розгляд роману як літературно-мистецького феномену), міфологічного (для відстеження репродукування авторкою міфологічних образів), герменевтичного (пропонується вільна інтерпретація тексту твору з можливістю подальших витлумачень), описового (здійснюється систематизація окремих композиційних елементів у досліджуваному тексті), інтертекстуального (звертається увага на роль поетичних аплікацій у творі). Дослідження засноване на загальнонауковій методичці аналізу, синтезу, спостереження, добору та систематизації матеріалу.

**Результати.** Автор статті репрезентує аналіз роману Марини Гримич «Юра» через розгляд наскрізного мотиву шістдесятництва, що відіграє в творі досить важливу роль. Письменниця розгортає цей мотив через оцінки, спогади, критичні відгуки про шістдесятників з боку найрізноманітніших представників суспільства – від студентів та працівників видавництва до високопоставлених чиновників та працівників КДБ та їхніх інформаторів. Авторка поєднує документалізм у зображенні сторінок із життя та діяльності Миколи Вінграновського, Євгена Гуцала, Івана Дзюби, Івана Драча, Миколи Лукаша, Григора Тютюнника та інших шістдесятників з переказами та легендами про них, народженими й поширеними в письменницькому та довоколалітературному середовищах.

**Висновки.** У романі Марини Гримич «Юра» про шістдесятництво йдеться як про стиль епохи переоцінок застарілих догм у суспільному житті й літературно-мистецькому процесі постсталінської доби. І цей стиль забезпечувався не лише зусиллями яскравих творчих особистостей чи знаних громадських діячів, а й пересічним загалом. Шістдесятники репрезентовані як спільнота інтелектуалів, одержимих диваків-одинаків, які мали покликання епатувати публіку й успішно цього досягали, не боячись за це постраждати. Авторка проводить вододіл між російськими та українськими шістдесятниками, які діяли і творили в абсолютно різних обставинах.

**Ключові слова:** стиль, поезія, проза, легенда, мотив, спогад, коментар.

## MOTIF OF THE SIXTIERS IN MARYNA HRYMYCH'S NOVEL «YURA»

**Nemchenko Ivan Vasylovych,**

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,  
Associate Professor at the Department of Ukrainian  
and Slavic Philology and Journalism  
Kherson State University  
nemchenko1958@ukr.net  
orcid.org/0000-0003-3041-1313*

The purpose of the article is to analyze the motif of the Sixtiers in famous Ukrainian writer Maryna Hrymych's novel «Yura» which describes the social and art processes in Ukraine in 1960s.

**Methods.** The elements of the following methods are used in the research: cultural and historical (helps to investigate the features of Ukrainian national character on back ground of historical epoch), aesthetic (allows analyzing novel as a phenomenon of literature and art), mythological (to cover the author's reproduction of mythological images), hermeneutic (ensures free and open interpretation of the text with the possibility of new explanations), descriptive (systematization of separate elements in the writer's text), intertextual (to elucidate the functions of poetical excerpts in the novel). The research is based on the general methods of analysis, synthesis, observation, selection, and systematization of the material.

**Results.** The author of the article presents an analysis of Marina Hrymych's novel «Yura» through the consideration of the cross-cutting motif of the Sixtiers, which plays an important role in the work. The writer develops this motif through assessments, memories and critical reviews of the Sixtiers by a wide variety of representatives of society – from students and publishing house employees to high-ranking officials and KGB employees and their informants. The author combines documentary in depicting the pages of the life and work of Mykola Vingranovsky, Yevhen Hutsalo, Ivan Dziuba, Ivan Drach, Mykola Lukash, Hryhor Tyutyunyk and other Sixtiers writers with traditions and legends about them, born in the writing and literary circles.

**Conclusions.** In Marina Hrymych's novel «Yura», the Sixties are spoken of as a style of the era of reassessment of outdated dogmas in social life and the literary and artistic process of the post-Stalin era. And this style was provided not only by the efforts of bright creative personalities or well-known public figures, but also by ordinary people in general. The Sixtiers are represented as a community of intellectuals, obsessed eccentrics-loners who had a calling to shock the public and successfully achieved this, not afraid of suffering for it. The author draws a watershed between the Russian and Ukrainian Sixtiers, who acted and created in completely different circumstances.

**Key words:** style, poetry, prose, fairy story, motive, memory, commentary.

### 1. Вступ

Письменницю Марину Віллівну Гримич добре знано як в Україні, так і в зарубіжжі. Її успішна творча діяльність у материковому просторі та в діаспорі (Канада, Ливан) засвідчена двома десятками романів, які зацікавили і літературну критику, і широку читацьку аудиторію. Тексти Марини Гримич досліджували А. Акуленко, С. Батурин, Л. Башманівська, Т. Белімова, О. Брайченко, А. Вегеш, Т. Воробйова, Н. Герасименко, І. Долженкова, М. Зайдель, А. Зборовський, О. Ірванець, С. Ковпик, Н. Криницька, Є. Лакінський, А. Любка, С. Мост, А. Нікуліна, Н. Овчаренко, Я. Поліщук, Н. Розінкевич, В. Собко, А. Соколова, С. Сухіна, Т. Трофименко, Г. Улюра, К. Холод, О. Чаплінська, О. Юрчук та ін. Трикнижжя письменниці «Клавкіада» чи не найбільше приваблює увагу літературознавців. Це насамперед роман «Клавка» (Київ, 2018 – Бейрут, 2019), а також його сиквел «Юра» (Бейрут – Марсель – Бейрут, 2019–2020) та триквел «Лара» (Бейрут, 2020–2021), в яких почергово авторка відтворює характерні тенденції в літературно-мистецькому й громадсько-політичному житті України протягом трьох окремих періодів – на тлі 1940-х, 1960-х та 1980-х років. Але всі ці події та явища подано через сприйняття звичайних людей, котрі живуть своїми побутовими щоденними турботами.

Роман «Юра», присвячений подіям 1968 року, особливо вирізняється в цьому трикнижжі як середина ланка, яка попри свою незалежність продовжує споглядально-оцінну функцію, заявлену в «Клавці», і слугує містком до завершальної частини – «Лари». Це серцевина циклу творів, в якій б'ється пульс часу постсталінських сподівань, піднесених хрущовською відлигою та потоптаних брежнєвщиною. Романові «Юра» Марини Гримич присвячено ряд публікацій – статті та рецензії Л. Башманівської, О. Ірванця, Я. Поліщука, В. Собко, Т. Трофименко, О. Чаплінської, О. Юрчук та ін. В них принагідно констатується факт вияву/не вияву уваги письменниці до діяльності шістдесятників, але окремо не розглядається й не деталізується.

**Метою** нашої статті є простеження мотиву шістдесятництва в романі «Юра» Марини Гримич.

Як відомо, 1960-і роки були позначені потужним сплеском національно-культурних процесів в Україні. Дух оновлення й експериментаторства охоплював і літературу, і музику, і живопис, і театр, і кіно, і архітектуру, й образотворче мистецтво. Тож у романі «Юра» Марини Гримич саме повітря часом насичене цією жагою відродження, що не залишається непоміченим і в середовищі пересічних громадян, яких це або захоплює, або відлякує і змушує дистанціюватися. Відчутно, що авторка симпатизує тим персонажам, що належать до «тих безіменних і негероїчних представників української інтелігенції, що тримають на своїх плечах могутній тил для шістдесятництва» (Гримич, 2020: 2). Адже й ті, й інші є складниками однієї нації, виразниками певних рис українського національного характеру, що особливо виявляються в небуденних обставинах. О. Ірванець констатує, що «1968-й у «Юрі», – рік чергових кадебістських провокацій, закручування гайок і полювання на відьом в середовищі української інтелігенції, включно з репресіями й тюремними вироками» (Ірванець, 2021). Як відзначає Я. Поліщук: «Культурний контекст українських шістдесятих виписаний тут доволі ретельно: читач знаходить згадки про пам'ятну прем'єру «Тіней забутих предків» із протестом проти арештів, про популярні в ту добу твори Григора Тютюнника, Івана Чендея, Євгена Гуцала, про суперечки довкола місця національного в соціалістичному реалізмі, про новаторські перекладки Миколи Лукаша, про музичні шлягери «По долині туман», «Черемшина» тощо. У спробі осмислення явища «шістдесятників» Марина Гримич добре відчуває властивий нерв часу, що спонукає до ревізії радянської історії» (Поліщук, 2021). Він же вказує, що авторка веде мову про «бунт «шістдесятників», що обіцяв стати переломною подією, проте наразився на шалений опір комуністичної системи, який не зміг здолати» (Поліщук, 2021). У романі письменниця описує діяльність свого батька – очільника видавництва «Молодь» і симпатика шістдесятників В. Гримича, «сентиментально згадує власне дитинство» (Поліщук, 2021), звідси й характерні поцінування 1960-х років. Негативні враження від твору фіксує В. Собко, маючи на увазі відмінності між багатообіцяючою анотацією роману та самим текстом: «Неприємним сюрпризом стало те, що в описі нам обіцяють атмосферу поетів-шістдесятників і напружений важкий вибір головного героя Юри (якого і головним героєм назвати складно, його в тексті відсотків 10). Так от напишу, що не було ні тої атмосфери поетів, я б сказала, майже зовсім, а вибір і не стався, такі інерційні коліщатка несли сюжет, що герої просто їхали в вагончиках і філософськи говорили на різні нудні теми. І ніяких складних дилем, вони не вирішували» (Собко, 2020). У статті Т. Трофименко (Трофименко, 2020) та в колективній розвідці О. Юрчук, О. Чаплінської та Л. Башманівської (Юрчук, Чаплінська, Башманівська, 2024) суголосно підмічена відсутність героїзації покоління шістдесятників у романі Марини Гримич та цитується характеристика цих діячів одним із персонажів – п'яним генералом КДБ Боровим, для якого вони не більше, ніж пересічні пристосованці.

## **2. Шістдесятництво як стиль епохи**

Мотив шістдесятництва в романі «Юра» Марини Гримич започатковується через натяки на специфіку доби. Оскільки події в творі віднесені до 1968 року, то дух оновлення, викликаний

недавньою хрущовською відлигою, ще спостерігається в окремих царинах життя, в діяльності ряду організацій та установ. Наприклад, у роботі видавництва. Із діалогу давніх подруг і співробітниць київської «Молоді» Клавдії Блажкевич (редакція прози) та Єлизавети Прохорової (редакція літератури для старшокласників), впливає оптимістичний висновок, що літературний процес в Україні 1960-х років жвавішає та урізноманітнюється: «Наступає, Клавко, нова ера в українській літературі» (Гримич, 2020: 25); «... Наші видавництва та журнали повинні забезпечувати виробничий процес. Самими Гончарами та Загребельними українську літературу не наситиш. Добре, що в нас є Гуцало, Тютюнник, Чендей» (Гримич, 2020: 25–26). Це, власне, перша згадка в творі про молодшу генерацію письменників, яких стали називати шістдесятниками і видання чийх книжок було необхідністю в контексті суспільних змін і перетворень. Подібні думки відлунюють і надалі протягом роману: «Рукописів, що доймали своєю соцреалістичною мертвотною занудністю і схоластикою, помітно поменшало. «Кому ж, як не видавництву «Молодь», підтримувати літературну молодь!» – любив казати Гримич» (Гримич, 2020: 77). Клавдії Блажкевич як співробітниця видавництва «Молодь» було комфортно працювати в цій установі пліч-о-пліч із ліберально налаштованими Богданом Чайковським і Вілем Гримичем, із шістдесятниками Юрієм Бадзьом, Іваном Дзюбою, Григором Тютюнником. Проте творчість таких оригінальних митців могла містити «небезпечну» тенденцію. «Ні, не так. Назагал вона була цілком безпечною, але час від часу з неї вискакували (причому не можна було передбачити, коли саме це станеться) якісь дивні новаторсько-стилістичні бульбашки. На них можна було б не зважати, якби не знати, що вони означають початок процесу бродіння» (Гримич, 2020: 78). Тож у романі фіксується частішання репресивних заходів як ознака доби реакції. Серед таких акцій авторка називає цькування Івана Дзюби та Івана Драча як вільнодумців.

Представник КДБ генерал Боровий зі сторінок роману сумує за давнішими (сталінськими) часами, коли в партійному середовищі не дозволялось ніякої ліберальщини. «...Не та тепер партія. Раніше це був моноліт! Граніт! А зараз це рихла вапнякова порода, просочена порожнінами, в яких затишно гніздяться всякі контрреволюційні елементики, що прикриваються модним словом «відлига»! І варто нам, співробітникам КДБ, одну діру зацементувати, як тут прогулькує друга» (Гримич, 2020: 80). Цей кадебіст найпершим серед персонажів роману звертається до діяльності Івана Дзюби як однієї з «таких небезпечних порожнин». У діалозі з сусідкою Клавдією Блажкевич як співробітницею видавництва «Молодь», він розмірковує: «Узяти хоча б вашого Дзюбу з його «Інтернаціоналізмом чи русифікацією?». От що було нам з ним робити? Ув'язнити – це зробити його кумиром для національно орієнтованих інтелігентів, підвищити його суспільний престиж як у себе, так і за кордоном. Чесно кажучи, він потрапив у вашу «Молодь» на роботу з нашої санкції: так зручніше було за ним стежити протягом восьмигодинного робочого дня. Було там кому. Це ж простіше, ніж бігати за ним, безробітним, по Києву. Але після оцієї його витівки – не лишати ж його на роботі...» (Гримич, 2020: 81). І тут уже й сама Клавдія мимоволі згадує ті «історичні» партійні розширені збори співробітників «Молоді», присвячені розправі над Дзюбою, з характерною ухвалою: «колектив видавництва вважає неможливим працювати з людиною, що сповідує ворожі радянській владі погляди» (Гримич, 2020: 81). Наведено й прізвища «героїв» дня, які відзначилися на тих зборах нападами на автора «Інтернаціоналізму чи русифікації?» – Шкретій, Лілик, Мухін, Шаров із когорти дятлів-стукачів, тобто інформаторів та агентів КДБ. Мерзотним діям окремих із них письменниця приділяє більше уваги, показуючи ще не раз їх огидне єство. Зокрема, співробітник видавництва Шаров аж із шкіри пнеться, щоб перепало на горіхи Григору Тютюнникові (за порушення трудової дисципліни), або ж Сергієві Плачинді (за роман «Ревучий»). Промовистими є характеристики цього інформатора, дані Клавдією: «...Не його, Шарова, собаче діло...» (Гримич, 2020: 88); «От гад цей Шаров!» (Гримич, 2020: 89).

Серпанок небезпечності праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?» Івана Дзюби огортає діалог Клавдії Блажкевич із подругою Анютою, дружиною секретаря ЦК КПУ Федченка. Жінка знайшла в тумбочці свого чоловіка-партійця цей скандальний для радянського простору текст і дуже обурилася: «Я йому: ти що здурів? Удома ж діти! А він мені – знаєш що? «Це робочий документ. У Шелеста він постійно лежить на столі, на видному місці. А мені дав на вихідні ознайомитися!» Та якесь інше ЦК давно б згноїло і вашого Гончара, і вашого Дзюбу в тюрмі! А вони... Самвидав – у тумбочку в спальні! Замість Агати Крісті...» (Гримич, 2020: 198). Коли Анюта (колишня львів'янка Анничка) забажала почути думку Клавдії з цього приводу, то та знайшлась на таку відповідь: «Ти маєш рацію... де в чому... Київ – це конформістське місто, я згодна... Але у ставленні до шістдесятників – тут дещо інше. Тут справа не в Києві. Справа в нинішньому складі ЦК. І партійного, і комсомольського. Прийде інший – буде все інакше» (Гримич, 2020: 199). Блажкевич натякає на поблажливе ставлення Першого секретаря ЦК КПУ Петра Шелеста і його однодумців до культурно-національних явищ в Україні 1960-х років. За часів Володимира Щербицького (1970-і – 1980-і роки) картина кардинально зміниться в гірший бік.

Та ж Анюта Федченко так характеризує ставлення столичних структур в Україні до шістдесятників: «От дивлюся я на вас, киян: і до генеральної лінії партії лояльні, і водночас зі своїми шістдесятниками няньчитеся... Тобто пощипали їх, поскубли... немов малих шкодників, у куток поставили, надавали потиличників, лише по декому добряче потоптали, та й то «задля проформи»... і простили... Я зараз не про дисидентів кажу, а про фізиків-ліриків» (Гримич, 2020: 197). Відтак авторка проводить думку про неоднозначність і неодновимірність і самого явища шістдесятництва, і різних векторів його сприйняття соціумом, каральними службами, компартійною верхівкою в УРСР тощо.

В ореолі небажаного та небезпечного згадується в творі Марини Гримич і шістдесятник Іван Драч. Авторка констатує епатажність, незручність та невгодність цього митця через заборону вже здійсненої його публікації: «...На початку року у журналі «Дніпро» розгорівся скандал: було дано розпорядження зняти кіноповість Івана Драча «Числа». А як це практично зробити, якщо журнал уже надрукований? Це означало: взяти в руки кожен примірник, вирізати відповідні сторінки і вклеїти нові. От і довелося передруковувати другий і третій друкарські аркуші журналу, що в свою чергу призвело до понаднормативних витрат» (Гримич, 2020: 83). У подібних випадках страждали учасники видавничо-друкарського процесу, з яких, як із винуватців, вираховувалися третина, половина, а іноді й уся зарплата, знімалися премія, прогресивка тощо. Тож можна уявити, що думали про незручних та скандальних авторів пересічні працівники видавництва і друкарень, позбавлені оплати за вимушений переробіток.

Через спогади та коментарі Клавдії Блажкевич увиразнюється історія появи однієї з посмертних збірок шістдесятника Василя Симоненка. Якось Віль Гримич домовився з завідувачкою планового відділу про заміну: замість довідника з рибальства видати накладом у 20000 примірників Симоненкову книжку. Коли збірка вийшла в світ (ідеться про книжку «Поезії» 1966 року), то Гримича негайно викликали до ЦК КПУ та вилаяли, що в ній нема важливого для комуністичної пропаганди твору. Виявилось, що очільник редакції поезії у видавництві «Молодь» Петро Засенко, що був Василевим другом та однодумцем, вилучив із книжки одіозну поезію «Ні, не вмерла Україна!», що давала з точки зору партійців «гідну відсіч націоналістам» (Гримич, 2020: 84).

Неля Сіробаба, дружина письменника, згадує шістдесятників як таких, що вигідно вирізняються на тлі літературного потоку: «Найбільше мене дратують молоді вискочки. Ну, слава Богу, що в нас є Драч і Вінграновський, Тютюнник і Гуцало... До них претензій нема» (Гримич, 2020: 224).

Клавдії Блажкевич було не складно помітити відмінності між статусом, становищем, можливостями російських та українських шістдесятників: «Конкуренція з боку Москви була шалена,

її важко було побороти. Там – Євтушенко, Вознесенський, Белла Ахмадуліна, Рождественський, Висоцький, Окуджава. Вся країна слухає їх, читає, декламує їхні вірші, співає їхні пісні. Шістдесятники! Модно. На Україні – також поетичний бум. Драч, Вінграновський, Павличко, Ліна Костенко, Борис Олійник. Але стартові майданчики різні: у російських шістдесятників немає тієї гирі на ногах, що в українських: як тільки з'являється більш-менш хороша книжка українською – на неї відразу сипляться звинувачення в націоналізмі» (Гримич, 2020: 175). Для Клавдії як редакторки було б щастям благословляти на друк побільше текстів шістдесятників. Але в реальності доводилося працювати з тим, що є: «А от її робота – це могла бути сама насолода! Якби не купа тієї макулатури, що її треба читати, треба видавати, бо ті, що на острові Буяні, що на морі-окіяні, із дубом, під яким – скриня, в якій – заєць, у якому – качка, в якій – яйце, в якому – голка, бо ті жадали тієї макулатури, вони нею харчуються, вони нею живляться, вони нею обпиваються, як Дракула кров'ю, як дракон, що сидить у печері і вимагає щонеділі нової молоді дівичі, молоденького безневинного м'яся з солодкою кров'ю» (Гримич, 2020: 18). Міфопоетичні образи острова Буяна, дуба, дракона та інші, використані в цьому контексті, увиразнюють уявлення про специфіку видавничо-друкарського процесу за радянської доби з його позитивами і негативами, перешкодами й розправами з боку різних структур. А в оптимістичному фіналі роману вже перед зором Клавчиного сина Юри раптом конкретизується та управлінська гідра з кадебістсько-цековських складників:

«Ось вони перед ним, як на долоні:

Боровий, Федченко-старший, Тамара Володимирівна і Бакланов-старший.

«Острів Буян на морі-окіяні» власною персоною!

Служителі й охоронці чорної голки, що в яйці, а яйце – в качці, а качка – в зайці, а заєць – у скрині, а скриня глибоко в землі під дубом» (Гримич, 2020: 340).

Письменниця влітає до тканини твору легендарні епізоди з побуту шістдесятників, що мають анекдотичний відтінок. Це, скажімо, розповідь про Григора Тютюнника, що «ходить на Бессарабку слухати українську мову» (Гримич, 2020: 152). Або ж наводиться «приклад Євгена Гуцала, який завжди працював, попиваючи «Каберне», і пояснював це тим, що він від природи не дуже сміливий, надто закріпачений, а склянка вина його відпружує, дає політ уяві. При цьому він ніколи не мав чорновиків, а писав одразу начисто» (Гримич, 2020: 229). А поряд пропонується погляд на дозвілля й творчу діяльність перекладача Миколи Лукаша, «який у Будинку творчості відразу кидав на підлогу матрац, стелив на нього простирadlo, клав зверху подушку, падав на це рахметовське ложе і блаженно стогнав: «Нарешті!» – й отоді починав працювати. Він любив жартувати: «Все, що я переклав, я переклав на пузі – і неодмінно, щоб на твердому». Отак він «вилежав» і «Декамерона», і Поля Валері, і Шекспіра» (Гримич, 2020: 229). Заклик у підтексті наслідувати героя роману Миколи Чернишевського «Що робити?» Євгена Рахметова з метою загартувати тіло й дух проєктується й на русло творчості, на царину натхнення.

Відтак у романі Марини Гримич попри бажання чи небажання авторки прочитуються два погляди на шістдесятництво: 1) це стиль епохи переоцінок застарілих догм у суспільному житті й літературно-мистецькому процесі; 2) це спільнота диваків-одинаків, які мають покликання епатувати загал.

### **3. Шістдесятники як об'єкт захоплення і критики**

У романі Марини Гримич «Юра» відображено розмаїття поглядів, уподобань, смаків української молоді 1960-х років. Якщо центральний герой твору комсомольський лідер Юрій Бакланов та його найближчі друзі й подруги живуть у колі своїх вузьких утилітарних потреб та інтересів, то їх перевесник Михайло Неїжмак жваво цікавиться історією, культурою, мистецтвом України, відвідує будинок скульптора Івана Гончара на Печерську в Києві, де збиралися інакомислячі: «Всередині – цілий музей: козаки, ікони, рушники... Саме там Міша читав якусь

дисидентську писанину... «Лихо з розуму», здається...» (Гримич, 2020: 245). Для одних представників молоді самвидав, підпільна література – це хоч і небезпечна, але вдячна можливість осягти правду, реальний стан речей в СРСР і світі, а для інших, що виступають у ролі «страусів, які ховають голову в пісок» (Гримич, 2020: 292), – це непотріб, що не вартий уваги. Якщо Гарик Мороз із інтересом ставиться до антирадянських публікацій, матеріалів про репресії в Україні, то його товариш Юрій Бакланов побоюється таких джерел і радить: «Позбудься цього мотлоху якомога швидше!» (Гримич, 2020: 265). Вже навіть принагідна згадка в тексті роману про самвидав шістдесятника В'ячеслава Чорновола «Лихо з розуму» засвідчує його популярність серед мислячих людей та негативне сприйняття з боку пересічних обивателів.

Саме через спогад Юрія Бакланова постає в творі Марини Гримич вікопомна подія 4 вересня 1965 року – виступ української інтелігенції (Юрій Бадзьо, Іван Дзюба, Василь Стус, В'ячеслав Чорновіл) із протестом проти арештів по країні, що відбувся в київському кінотеатрі «Україна» під час прем'єрного показу фільму «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова (Саркіса Параджаняна). Хлопцеві, як і його матері, що поспішає забрати сина з цього не дуже безпечного місця, було назагал байдуже до того, що відбувалось. «Кіно його не зачепило, Юра пронудився весь сеанс. Фільм був статичний і незрозуміло сентиментальний. Але він щось значив для тих людей, які зібралися тоді в кінозалі. Того, що сталося на сцені поза фільмом, Юра не дуже-то й зрозумів: що може зрозуміти підліток з безладних вигуків? Запамятав лише, як якийсь дядько, здається, директор кінотеатру, за руку стягував режисера і мовця зі сцени» (Гримич, 2020: 162). Для порівняння наведемо спогад Олега Бійми, який «тоді був десятикласником»: «Після того, що відбулося в кінотеатрі, – виступ Дзюби, Стуса, сам фільм – я так розхвилювався, що не зміг повноцінно сприйняти картину, лише її фрагменти»; «Після показу в мене сталася істерика, а затім – якийсь провал пам'яті, абсолютне божевілля» (Бійма, 2024: 117). Сутність цієї події стала більш зрозумілою Бакланову вже в студентські роки, коли керівником його курсової роботи виявився викладач Сергій Майстренко з когорти інакомислячих, коли на власні очі переляканий Юрій побачив шпигів біля квартири науковця, що гостинно приймала неблагонадійних для радянського режиму осіб. А ще з'ясувалось, що до кола дисидентів входить той же його перевесник Мишко Неїжмак.

Помітне місце в романі авторка відводить генералові КДБ Боровому та його численним реплікам, що стосуються шістдесятників. З одного боку, це типовий спецслужбіст, цілком відданий системі, яку охороняє. Жорстко та грубо, пихато й зневажливо він ставиться до тих, хто виявляє вільнодумство, дозволяє собі інакомислення, критику радянського ладу тощо. З іншого боку, цей кадебіст іноді буває і з людським обличчям, заграючи з інтелігенцією, демонструючи своє культурне відносколо, симпатію до українського письменства. З історії взаємин Борового з Клавдією Блажкевич випливає, що він не раз відгукувався на її прохання підтримати, а не заважати виданню книжок шістдесятників «Молоддю». Зокрема, йдеться про поетичні збірки «Соняшник» Івана Драча та «Атомні прелюди» Миколи Вінграновського, які вдалося опублікувати 1962 року. Але назагал Боровий не приховує, що шістдесятники в нього викликають озлоблення й лють. На його думку, це вискочні й кар'єристи, що намагаються одночасно сидіти на двох стільцях – і таврувати й критикувати систему, і водночас отримувати від неї великі наклади й гонорари, нагороди й посади. Зустрівшись із Клавдією на дні народження своєї доньки Зойки, що відзначався в передноворічний вечір, Боровий із кепкуванням запитує в редакторки, чи не звільнили її з роботи у видавництві через позитивне ставлення до шістдесятників (бо така собі редакторка відділу сучасної літератури Ніна Тищенко, мовляв, уже поплатилась за таку симпатію й тепер безробітна). Взаємини по лінії Клавдії як прохачки й опікунки одіозних авторів та генерала Борового, який мав вплив і повноваження щодо друку, не раз обігруються в творі й не завжди були успішними. «...На якесь Клавчине чергове нашіптування на вухо» кадебіст досить «бурхливо прореагував», голосно заявивши, що він не «Тимур

і його команда»! (Гримич, 2020: 200). Як відомо, персонажі названого твору Аркадія Гайдара відзначалися безкорисливою турботою про інших, слугували зразками для багатьох поколінь. Тож почувши відмову, «Клавка почервоніла. Її і без того прозивали «Ходоки у Ильича в Смольном». А от тепер Боровий...» (Гримич, 2020: 200). Паралеллю з картиною Володимира Серова «Ходоки у В. И. Ленина» авторка в цьому контексті актуалізує радянський міф про ідеального можновладця, котрий кожного почує і кожному допоможе.

Під час свята з'ясовується, що й у цього солдафона-кадебіста є своє захоплення в світі шістдесятництва – поезія Миколи Вінграновського. Під час демонстрації по телевізору традиційного «Блакитного вогника» всі звернули увагу на виступ російського шістдесятника Роберта Рождественського, який вільно читав свої вірші для глядачів усього СРСР. Мимоволі виникла асоціація зі цькованими шістдесятниками-українцями. «...І тоді Клавка сказала Боровому: от бачте, як у Москві ставляться до шістдесятників: навіть завершують ним «Новорічний вогник», а він, Боровий, українських ні за що має. На що генерал сказав, що і на Україні є хороші поети. Він навіть знав одного. Навіть врятував його. Треба було його посадить, а він не посадив. І книжку його потім купив, бо стало йому цікаво, про що той пише. І почитав книжку. І вона йому сподобалася. І один вірш запав йому в душу. Бо слово там було одне таке, рідкісне. «Гарман»...» (Гримич, 2020: 344). Мова йшла про твір Миколи Вінграновського. І цей текст звучить із вуст Бориса Баратинського, що якраз прийшов у новорічну ніч до Борових, щоб забрати зі свята додому доньку Риту. Чудові рядки автора-шістдесятника зачаровують присутніх: «Як чорний чай, як чорний чай Цейлону, / Мені це літо впало у лиман... / Цвів молочай. Посічкану солону / Везли з гарману – даленів гарман...» (Гримич, 2020: 345). У всіх слухачів цей твір викликав різні асоціації. Особливо ж відзначився генерал-кадебіст, що потрапив на сентиментальну хвилю: «... І Боровий упізнав цього вірша. І попросив Баратинського прочитати початок, бо початок дуже красивий... нагадує йому велику любов усього його життя... і тоді Баратинський прочитав першу строфу:

Цю жінку я люблю. Така моя печаль.

Така моя тривога і турбота.

У страсі скінчив ніч і в страсі день почав.

Від страху і до страху ця любов» (Гримич, 2020: 345).

Та для більшості присутніх вірш поета-шістдесятника асоціювався з нещасливим любовним романом самого читця та Клавдії: «...І Баратинський читав ці рядки і не дивився на Клавку, а Клавка не дивилася на Баратинського. Але всім здавалося, що вони дивляться одне на одного. А Бакланов дивився то на Клавку, то на Баратинського. А всі дивилися на Бакланова і на Баратинського... а потім Баратинський пішов з Ритою...» (Гримич, 2020: 345).

Новорічну ідилію, в центрі якої навмисно й підкреслено перебував кадебіст Боровий, демонструючи своє буцімто людське обличчя та дотепність, несподівано обірвав дзвінок, який повернув усіх до реальності. Підлеглі повідомили генералові про черговий арешт студентів-вільнодумців, що читали самвидав. Боровий визвірився на своїх служак («несамовито заревів») та вилаяв за надмірні старання у святкові дні, наказавши «помаринувати» винних і відпустити. А найдовше затримати дятла-стукача, що доніс в органи про самвидав. Як виявляється, навіть такому закоренілому кадебістові, як Боровий, огидні ці невгамовні інформатори. А одержимості й самовідданості шістдесятників він скоріше заздрив, не маючи в себе таких якостей.

Мотив шістдесятництва переплітається в романі з пунктирно означеними темами дисидентства та «антирадянської істерії» в Чехії 1968 року. На рівні пересічних людей ці явища обговорюються з перестрахом та відчуттям незрозумілості. Одна з центральних героїнь твору Рита Баратинська, яка випадково потрапила у вир чехословацьких подій та була зафіксована в фоторепортажі з піднятим антивоєнним плакатом «Иван, иди домой», була досить далекою від розуміння сутності радянської політики, жандармських функцій СРСР у Східній Європі.

Адже мільйони співвітчизників дівчини, як і вона сама, були зомбовані пропагандою з Москви і сприймали за чисту монету казки від КПРС про миролюбну політику країни, про міфічну воєнну загрозу з Заходу, про інтернаціональний обов’язок радянських вояків наводити порядки в будь-якій частині планети. Тож цілком природний заклик до російського Івана не душити свободу іншого народу, а забиратися геть із волелюбної Чехії, що чисто ситуативно промовляв з плаката, підхопленого Ритою з чужих рук, сприймався як образа. Виявилось, що європейці не розуміють і не бажають розуміти нав’язуваного їм «добра» у вигляді радянських ідеалів, способу життя по-московськи. Сам зміст заклику «Іван, иди домой» був образливим, оскільки радянська верхівка вже вважала Східну Європу своєю вотчиною, частиною російського світу, власне своєї домовки-імперії. Ця ситуація в романі мимоволі пов’язується в уяві читача з подіями сучасної російсько-української війни, яка подається московською стороною (і для внутрішнього споживача, й для всього світу) як цілком невинна й добродійна визвольна операція на благо українців та задля миру на планеті.

#### 4. Висновки

У романі Марини Гримич «Юра» сусідять два підходи до поцінування шістдесятництва, два його визначення. По-перше, це стиль епохи переоцінок застарілих догм у суспільному житті й літературно-мистецькому процесі постсталінської доби. І цей стиль забезпечувався не лише зусиллями яскравих творчих особистостей чи знаних громадських діячів, а й пересічним загалом. По-друге, це спільнота одержимих диваків-одинаків, які мали покликання епатувати публіку й успішно цього досягали, не боячись за це постраждати. Авторка проводить вододіл між російськими та українськими шістдесятниками, які діяли і творили в абсолютно різних обставинах.

#### Література:

1. Бійма О. «Від потрясіння я мало не збожеволів...». *Бережко-Камінська Ю. Сергій Параджанов. Режисер свого життя / авт.-упоряд. Ю. Бережко-Камінська*. Київ : Саміт-Книга, 2024. С. 117.
2. Гримич М. Юра : роман. Київ : Нора-Друк, 2020. 352 с.
3. Ірванець О. Марина Гримич. «Юра» і «Клавка»: історична діалогія, гендерно врівноважена назвами. 2021. Режим доступу: URL: <https://chytomo.com/iura-i-klavka-istorychna-dylohiia-henderno-vrivnovazhena-nazvamy/> (дата звернення 9.07.2025 р.).
4. Поліщук Я. У пошуках минулого: авторський досвід Марини Гримич. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Том 32 (71). № 6. Ч. 2. Київ, 2021. С. 200–206. Режим доступу: URL: [https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/6\\_2021/part\\_2/34.pdf](https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/6_2021/part_2/34.pdf) (дата звернення 17.04.2025 р.).
5. Собко В. Рецензія на книгу «Юра» Марини Гримич. Режим доступу: URL: [https://www.facebook.com/groups/kyivbookworms/permalink/944083916058237/?locale=ps\\_AF](https://www.facebook.com/groups/kyivbookworms/permalink/944083916058237/?locale=ps_AF) (дата звернення 9.07.2025 р.).
6. Трофименко Т. Бідний Юра, але це не точно: рефлексія довкола роману Марини Гримич «Юра». URL: <http://litakcent.com/2020/07/28/bidniy-yura-ale-tse-ne-tochno-refleksiya-dovkola-romanu-marini-grimich-yura/> (дата звернення 9.07.2025 р.).
7. Юрчук О., Чаплінська О., Башманівська Л. «Клавка», «Юра», «Лара» Марини Гримич: родинна трилогія». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. Вип. 1 (102). Житомир, 2024. С. 62–71. Режим доступу: URL: <http://philology.visnyk.zu.edu.ua/article/view/304979/296747> (дата звернення 9.07.2025 р.).

#### References:

1. Bijma, O. (2024) «Vid potrasynnya ja malo ne zbozhevoliv...» [I nearly lost my mind because of distress]. *Berezhko-Kaminska U. Sergij Paradzhanov. Rezhys'er svogo zhyttya / avt.-uporyad. U. Berezhko-Kaminska*. Kyiv: Samit-Knyga, p. 117 [in Ukrainian].
2. Hrymych, M. (2022). Yura: roman. Vyd. 2 [Klavka: novel. Ed.2]. Kyiv: Nora-Druk, 335 p. [in Ukrainian].
3. Irvanets, O. (2021). Maryna Hrymych. «Yura» i «Klavka»: istorychna dylogiya, henderno vrivnovazhena nazvamy [Maryna Hrymych. «Yura» and «Klavka»: historical dylogy, which balanced by titles in terms of hender]. URL: <https://chytomo.com/iura-i-klavka-istorychna-dylohiia-henderno-vrivnovazhena-nazvamy/> [in Ukrainian].
4. Polishchuk, Ya. (2021). U poshukakh mynuloho: avtorskyi dosvid Maryny Hrymych [Searching for the past: Maryna Hrymych's experience as an author]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Seriya: Philolohiya. Zhurnalistyka*. T. 32 (71). № 6. Ch. 2. P. 200–206. URL: [https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/6\\_2021/part\\_2/34.pdf](https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2021/6_2021/part_2/34.pdf) [in Ukrainian].

5. Sobko, V. (2020). Retsenziya na knygu «Yura» Maryny Hrymych [Review of Maryna Hrymych's book «Yura»]. URL: [https://www.facebook.com/groups/kyivbookworms/permalink/944083916058237/?locale=ps\\_AF](https://www.facebook.com/groups/kyivbookworms/permalink/944083916058237/?locale=ps_AF) [in Ukrainian].
6. Trophimenko, T. (2020). Bidnyi Yura, ale tse ne tochno: reflexiya dovkola romanu Maryny Hrymych «Yura» [Poor Ura, but that's inaccurate: reflection about Maryna Hrymych's novel «Yura»]. URL: <http://litakcent.com/2020/07/28/bidniy-yura-ale-tse-ne-tochno-refleksiya-dovkola-romanu-marini-grimich-yura/> [in Ukrainian].
7. Yurchuk, O., Chaplinska, O., Bashmanivska, L. (2024). «Klavka», «Yura», «Lara» Maryny Hrymych: simejna trylogiya [«Klavka», «Yura», «Lara» of Maryna Hrymych: a family trilogy]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka. Philologichni nauky*. Vyp. 1 (102). Zhytomyr, P. 62–71. URL: <http://philology.visnyk.zu.edu.ua/article/view/304979/296747> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 01.10.2025*

*Рекомендована до друку 03.11.2025*

*Опублікована 30.12.2025*

## ФУНКЦІЙНО-СЕМАНТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІНШОМОВНИХ ПРЕФІКСІВ *ПОЛІ-* І *МУЛЬТИ-* У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СЛОВОТВОРЕННІ

**Олексенко Володимир Павлович,**

*доктор філологічних наук,*

*професор кафедри української і*

*слов'янської філології та журналістики*

*Херсонського державного університету*

*volodymyr.oleksenko@gmail.com*

*orcid.org/0000-0002-1358-6325*

На нинішньому етапі розвитку лінгвістичної науки українська мова зазнає інтенсивного збагачення словникового складу під впливом глобалізаційних процесів, активного розвитку науки, технологій та масових комунікацій.

У статті чітко визначено **мету** – проаналізувати функційно-семантичний потенціал іншомовних префіксів *полі-* та *мульти-* у сучасному українському словотворенні, висвітлити їхню роль у процесах номінації з метою творення емоційно-експресивної лексики. Застосовано комплекс **методів** загальнонаукових та лінгвістичних з метою аналізу префіксів *полі-* і *мульти-*. **Результати аналізу:** розглянуто їхню етимологію, шляхи входження до української мови, основні значення й сфери використання. З'ясовано, що префікс *полі-* має давнішу традицію функціонування і вживається переважно в науковій та гуманітарній сферах, використовується для позначення множинності, різноманітності, багатоскладовості; у книжному, художньому стилі може мати експресивне забарвлення, підкреслюючи багатогранність явища, семантично надавати словам відтінку універсальності, широкого спектру, тоді як префікс *мульти-* є пізнішим запозиченням, поширеним завдяки глобалізаційним процесам та англійськомовному впливу, й активно функціонує у технологійному та масмедійному дискурсі, стилістично більш розмовний і «модерний», часто асоціюється з глобалізацією, технікою, сучасними реаліями. Обґрунтовано, що порівняльний аналіз цих продуктивних словотворчих формантів, які утворюють терміни й неологізми, що відображають динаміку українського словотворення, засвідчив як їхню семантичну близькість, так і стилістичні відмінності. У **висновках** встановлено, що *полі-* більш тяжіє до наукової та академічної мови, надає слову «серйозности», тоді як *мульти-* вживається переважно в технологійному та масмедійному дискурсі. Заакцентовано, що функційно-семантичний потенціал обох префіксів відображає динаміку українського словотворення, збагачення термінологічних систем і розвиток мовної картини світу під впливом як внутрішніх тенденцій, так і зовнішніх глобалізаційних процесів. Перспективи вбачаємо в подальшому вивченні варіантного вживання цих префіксів та їхньої ролі у формуванні неологізмів у різних сферах сучасного дискурсу.

**Ключові слова:** словотвір, медіа, префікс, семантика, неологізм, дискурс, експресія, етимологія, словотвірна система, комунікативна функція.

## FUNCTIONAL AND SEMANTIC POTENTIAL OF FOREIGN PREFIXES *POLY-* AND *MULTI-* IN MODERN UKRAINIAN WORD-FORMATION

**Oleksenko Volodymyr Pavlovych,**  
*Doctor of Philological Sciences,*  
*Professor at the Department of Ukrainian and*  
*Slavic philology and journalism*  
*Kherson State University*  
*volodymyr.oleksenko@gmail.com*  
*orcid.org/0000-0002-1358-6325*

At the current stage of the development of linguistic science the Ukrainian language is undergoing intensive enrichment of its vocabulary under the influence of globalization processes, active development of science, technologies and mass communications.

**The goal** of the article is clearly defined as the following: to analyze the functional and semantic potential of the foreign-language prefixes *poly-* and *multi-* in modern Ukrainian word formation, to highlight their role in the processes of nomination with the aim of creating emotionally expressive vocabulary. A set of general scientific and linguistic **methods** was used to analyze the prefixes *poly-* and *multi-*. The results of the analysis are as follows: their etymology, ways of entering the Ukrainian language, the main meanings, and areas of use are examined.

It has been clarified that the prefix *poly-* has a long tradition of functioning and is used mainly in scientific and humanitarian spheres, is used to denote multiplicity, diversity, multi-componentiality, and in a bookish, artistic style can have an expressive coloring, emphasizing the multifaceted nature of the phenomenon, semantically giving words a touch of universality, a wide spectrum, while the prefix *multi-* is a later borrowing, widespread due to globalization processes and English-language influence, and actively functions in technological and mass media discourse, stylistically more colloquial and "modern", often associated with globalization, technology, modern realities.

It is substantiated that a comparative analysis of these productive word-forming formants, which form terms and neologisms that reflect the dynamics of Ukrainian word formation, has demonstrated both their semantic proximity and stylistic differences.

It has been found in the summary that *poly-* tends more towards scientific and academic language, giving the word "seriousness", while *multi-* is used mainly in technological and mass media discourse.

It is emphasized that the functional and semantic potential of both the prefixes reflects the dynamics of Ukrainian word-formation, the enrichment of terminological systems, and the development of the linguistic picture of the world under the influence of both internal trends and external globalization processes. The prospects are seen in further studying the variant use of these prefixes and their role in the formation of neologisms in various areas of modern discourse.

**Key words:** word-formation, media, prefix, semantics, neologism, discourse, expression, etymology, word-forming system, communicative function.

### 1. Вступ

Сучасна українська мова перебуває в стані активного розвитку, що зумовлено як внутрішніми закономірностями її еволюції, так і посутнім впливом глобалізаційних процесів. Однією з помітних тенденцій цього процесу є поширення іншомовних префіксів, які інтегруються у словотвірну систему української мови та виконують важливі комунікативні функції, з-поміж яких особливе місце посідають префікси *полі-* та *мульти-*. Префікси *полі-* і *мульти-* дозволяють стисло і точно передавати значення множинності, багатоплановості та універсальності явищ, що є особливо актуальним у наукових, технологійних та публіцистичних текстах, і відповідає потребам сучасного суспільства, науки і культури. Встановлення функційних властивостей цих префіксів має важливе значення для лінгвістики, оскільки дає змогу простежити механізми запозичення й адаптації іншомовних елементів у сучасній українській мові, визначити

їхню роль у словотворенні та формуванні неологізмів, з’ясувати семантичні й стилістичні відтінки, що простежуємо при використанні цих префіксів для позначення множинності й багатоплановості.

Дослідження функційно-семантичних особливостей префіксів *полі-* і *мульти-* відкриває широкі можливості для порівняльного аналізу словотворення в українській та інших європейських мовах, що сприяє розвитку міжмовної типології та лексикології. Проблема функціонування цих префіксів привертала увагу лінгвістів у різних аспектах: досліджувалися їхні етимологічні витoki, структурно-семантичні властивості, особливості адаптації до української словотвірної системи. Водночас комплексний аналіз функційно-семантичного потенціалу префіксів *полі-* і *мульти-* в сучасному мовному просторі досі залишається недостатньо висвітленим. **Актуальність** теми нашої наукової розвідки зумовлена потребою глибшого розуміння механізмів словотворення в умовах глобалізаційних впливів і постійного збагачення сучасної української мови іншомовними словотворчими формантами.

## 2. Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження словотворення останніх десятиліть розвивається кількома взаємопов’язаними між собою напрямками: **формально-морфологічним, семантико-прагматичним та корпусно-емпіричним**. Загальні концептуальні підходи до аналізу афіксального словотворення презентовано в монографіях і оглядах сучасної словотвірної теорії (Handbook of Word-Formation). У працях окреслено інструментарій (семантична декомпозиція, типи аргументації, критерії продуктивності), що використовується і для вивчення семантики префіксів *полі-* та *мульти-* (books.google.com). Для префікса *полі-* у загальноєвропейських дослідженнях і лексикографічних працях відзначено грецьке походження (*poly* – «багато») і тривале функціонування у літературних мовах, чим пояснюється його закріплення у науковій термінології; для *мульти-* – латинське походження (*multum* – «багато») і більш пізній шлях входження в європейські мови – часто через модерні міжнародні форми (англійськомовні кальки). Процеси етимологічної адаптації та утворення мотиваційних зв’язків розглянуто у працях із питань запозичень та адаптації лексичних одиниць (books.google.com+1).

Функційно-семантичні особливості префіксальних утворень спостерігали й українські дослідники. Їхні роботи, орієнтовані на запозичення, дають загальні характеристики ролі префікса у словотворенні, визначають критерії продуктивності префіксів, способи їхнього поєднання з твірними основами. Так, С. Пономаренко (Пономаренко, 2017) зазначає, що «дослідники розглядають семантичну «ядерність» префікса як афікса, що зберігає певний набір значень у різних словоформах – підхід корисний для аналізу *полі-* як стабільного активного словотворчого форманта з чітко вираженим значенням множинності (багатоплановості)» (dspace.chmnu.ua+1). В останні десятиліття помітно зростає використання корпусних даних (Ukrainian National Corpus, інші національні інтернет-корпуси) (Ukrainian National Corpus) з метою встановлення продуктивності афіксів, частотних колокацій і стилістичних профілів неологізмів. Корпусні дослідження дають змогу 1) кількісно зіставити вживання *полі-* і *мульти-* у різних жанрах; 2) виявити стійкі словосполучення й контекстуальні відтінки; 3) простежити динаміку й темпи запровадження неологізмів із *мульти-*формантом. Національні корпуси (MOVA.info, GRAC та ін.) сьогодні є основним ресурсом для проведення такого аналізу. Проте ґрунтовних корпусних досліджень з метою порівняння префіксів *полі-* і *мульти-* небагато (mova.info+1).

У дослідженнях, присвячених встановленню семантики афікса *полі-*, виділяють кілька постійних компонентів значення: *множинність/численність, багатоплановість/різноплановість, системність/комплексність*. У працях із лексикології й стилістики стверджено, що *полі-* вживається переважно в гуманітарній галузі (*полісемія, полідикція, полісистема*). Також відзначено наявність стилістично «нейтрального-наукового» та публіцистичного вживання, тобто префікс може бути як термінним маркером, так і засобом експресії (books.google.com+1).

У наукових розвідках про запозичення та неологізми префікс *мульти-* кваліфікують як формант із чітко вираженою конотацією «сучасності», «технічності», «глобальності». Він досить часто пов'язаний із англійськомовними моделями та діапазоном уживання в інформаційних технологіях, медіа, бізнесі й культурі (*мультимедіа, мультиплатформа, мультикультуралізм*). У публікаціях із проблематики запозичень зазначено, що *мульти-* є досить продуктивним у складних неологізмах, однак інколи має стилістичне маркування «модернізму» або кальки (ResearchGate). Наукова студія К. Городенської присвячена аналізу префіксів і префіксоїдів української мови (Городенська, 1986); Л. Азарова з'ясувала лінгвальний статус препозитивних і постпозитивних компонентів іншомовного походження (Азарова, 2002); С. Пономаренко здійснив детальний аналіз семантики морфем і префіксів (Пономаренко, 2017); Н. Іваницька основний вектор дослідження спрямувала на доведення тези про вияв семної ядерності префікса в системі дієсловоназв української мови, встановлення методологічних підходів до виявлення семантичного ядра префікса (Іваницька, 2024); Є. Карпіловська простежила вплив інновацій на стабільність мовної системи української мови (Карпіловська, 2008); Л. Кислюк встановила особливості засвоєння іншомовної лексики словотвірною підсистемою сучасної української мови (Кислюк, 2002; 2013); І. Коробова здійснила комплексне дослідження семантичної структури новітніх запозичень, особливостей їх функціонування у лексико-семантичній системі української мови, встановила дериваційний потенціал неозапозичень (Коробова, 2018); М. Навальна проаналізувала лексеми з чужомовними формантами, що активно функціують у мові сучасних українських медіа, визначила основні тенденції їх творення, з'ясувала значення цих лексичних одиниць (Навальна, 2018); у наукових розвідках В. Олексенка досліджено функційно-семантичний аспект інноваційної лексики української мови з препозитивними елементами грецького і латинського походження (Олексенко, 2014; 2018); у праці П. Содомори простежено функціонування греко-латинських префіксів в українській філософській та медичній термінології, навели приклади префіксального способу термінотворення разом із їх грецькими та латинськими відповідниками (Содомора, 2011): *поліурія – велика кількість сечі; поліембріонний – багато зародків*. Ці приклади слугують яскравими ілюстраціями форм «багато, численний» у медичній термінології (science.Lpnu.ua); Л. Колібаба аналізує префіксально-суфіксальне творення дієслів науково-публіцистичних текстів (Колібаба, 2019); Т. Лелека спостерегла особливості функціонування іншомовних елементів (препозитивних і постпозитивних), схарактеризувала статус іншомовних морфем та етапи їх засвоєння й ін (Лелека, 2016).

**Мета** нашої студії – з'ясувати семантичні і функційні особливості префіксів *полі-* і *мульти-* у сучасному українському словотворенні, визначити їхню роль у процесах номінації з метою творення емоційно-експресивної лексики в українській мові.

Для реалізації поставленої мети необхідно розв'язати такі **завдання**:

- з'ясувати етимологічне походження префіксів *полі-* та *мульти-*;
- визначити основні семантичні значення і відтінки префіксів *полі-* і *мульти-*;
- проаналізувати сфери функціонування префіксів *полі-* і *мульти-* у сучасному мовленні (науковому, публіцистичному, художньому, розмовному);
- окреслити стилістичні відмінності у вживанні префіксів *полі-* і *мульти-*;
- встановити роль префіксів *полі-* і *мульти-* у формуванні експресивності й мовної картини світу.

**Об'єктом** дослідження обрано лексеми сучасної української мови, утворені за допомогою префіксів *полі-* і *мульти-*.

**Предметом** нашого наукового пошуку є структурно-семантичні, стилістичні і функційні особливості префіксів *полі-* й *мульти-* в сучасному українському мовному просторі.

**Методи дослідження.** У роботі застосовано комплекс методів: *описовий* – для виявлення та систематизації лексичних одиниць із префіксами *полі-* і *мульти-*; *етимологічний* – для

з'ясування походження досліджуваних префіксів; *структурно-семантичний* – для простеження значеннєвих відтінків аналізованих лексем; *стилістичний* – з метою аналізу експресивних функцій префіксальних утворень; *порівняльний* – для зіставлення особливостей уживання префіксів.

**Наукова новизна** роботи полягає в комплексному аналізі префіксів *полі-* та *мульти-* у сучасній українській мові з урахуванням їхніх структурно-семантичних і стилістичних характеристик, що дає змогу уточнити специфіку функціонування цих афіксів і простежити тенденції їхнього розвитку.

**Теоретичне значення** дослідження полягає у поглибленні знань про динаміку афіксального словотворення та функціонування іншомовних компонентів.

**Практичну цінність** роботи вбачаємо в можливості застосування її результатів у лексикографійній практиці, при укладанні навчальних посібників і словників, у викладанні курсів сучасної української мови, стилістики та словотворення, а також подальших дослідженнях проблем мовної експресивності.

### 3. Виклад основного матеріалу

Префікс *полі-* [гр. poly – багато] походить від давньогрецького poly- перша частина складних слів, що відповідає поняттям «багато», «численний» (Словник іншомовних слів, с. 746). Він активно вживається в терміносистемах (*полівітаміни, полівініл, політональність, полісемантичний, поліартрит, поліклініка, полісахариди, полікультурність, полідикуція, полісистема, полісемія*) та в науковому дискурсі, де виконує функцію маркера множинності, численності, різноманітності, багатоплановості, системності, комплексності. Напр.: *Поліавітаміноз – стан, спричинений надлишком вітамінів* (Із підручника); *Поліактивний – надзвичайно активний, має багато функцій...* (Із підручника); *Полікультурність – добросусідське існування різних культур* (Із підручника); *Що є прикладом поліцентризму? ... факт наявності багатьох центрів влади чи важливості* (dobro.ranok.cx.ua); *Полісемія – наявність різних лексичних значень у одного й того самого слова* (StudFles+1); *Полікультурний простір – назва (тема) навчального матеріалу про взаємодію культур* (citizen.in.ua). У працях із лексикології й стилістики зазначено, що префікс *полі-* часто комбінується з коренями, що позначають функції, органи, процеси, і надає їм множинності або комплексності, тобто префікс може бути одночасно як термінним маркером, так і засобом вираження експресії (books.google.com+1).

Префікс *мульти-* (лат. multum – багато) – перша частина складних слів, яка має значення багаторазовості, множинності (Словник іншомовних слів, с. 658), в українську мову потрапив переважно через англійське та міжнародне мовне середовище. Поширився з кінця ХХ ст., особливо в бізнесовій, культурній та інформаційній сферах. У літературі про запозичення й неологізми *мульти-* кваліфікують як формант із виразною конотацією «сучасності», «технічності, технологійності», «глобальності». Він часто пов'язаний із англійськомовними моделями та сферою вживання в галузі інформаційних технологій, медіа, бізнесу й культурі (*мультивібратор, мультиварка, муьтититул, муьтимедіа, муьтикуьтуралізм, муьтимільйонер, муьтиверс, муьтикуьтурний, муьтимодальність, муьтифункційний, муьтивектор, муьтициклон, муьтфільм*). Напр.: *Муьтибрендвий магазин – магазин, який відкривається під власним найменуванням та в якому реалізуються кілька брендів одягу (різних торгових марок)* (<http://pravo-ukraine.org.ua/news/jur-kolonka/2368>); *Муьтимедіа – поєднання різних способів подання повідомлень: текст, аудіо, зображення, відео, анімація* (Із підручника); *Муьтимедійний проект молодих митців «Амнезія проєкт: Відкрита платформа» створено на межі різних видів мистецтва* (Д, №28-29, 15-16.02.2013, с. 15); *21 жовтня 2015 року студенти-маркетологи четвертого курсу разом із студентами інших вузів Тернополя та волонтерами Корпусу Миру США в Україні прийняли участь у фокус-групі, яка проводилась громадською організацією «Прогресивні жінки» в рамках всеукраїнського проекту «Муьтикуьтурний*

діалог молоді» (<http://tntu.edu.ua/?p=uk/news/2398>); Так званий **мультикультуралізм**, перемішування всіх традицій і життєвих установок різних культурних регіонів світу, вже привів Західну Європу до болючих проблем расових і релігійних сутичок на вулицях європейських міст, до різкого зростання популярності ультраправих партій (Д, №28-29, 15-16.02.2013, с. 19); Термін **мультифункціонально (мультифункціональний)** у перекладах і текстах художнього (наукового) характеру... (StudFiles+1). У стилістичному аспекті префікс **мульти-** більш розмовний, ніж префікс **полі-**. **Мульти-** часто асоціюється з глобалізацією, технікою, сучасними реаліями. У публікаціях, присвячених аналізу запозиченої лексики, стверджується, що **мульти-** досить швидко «продукується» у складних неологізмах, часто виступає як маркер «багатофункціональності» у різних жанрах (ResearchGate).

Обидва префікси функціують у сучасній українській мові як продуктивні словотворчі форманти, що утворюють терміни й неологізми, проте їхня семантика й сфери використання мають суттєві відмінності. **Полі-** має науково-нейтральний описовий характер, тоді як **мульти-** часто набуває оцінного або інноваційного забарвлення, що й зумовлює його активне функціонування в сучасному публіцистичному та медійному дискурсі. Таким чином, різниця між ними полягає не лише у походженні, а й у семантичній глибині та прагматичній сфері використання: **полі-** позначає множинність як факт, а **мульти-** – множинність як явище або тенденцію осучаснення.

#### 4. Функційно-семантичні характеристики префікса **полі-**

Словотворчий формант **полі-** належить до іншомовних словотворчих елементів, що активно функціонують у сучасній українській мові, утворюючи терміни і загальноживану лексику. Його семантична структура багатогранна й об'єднує кілька основних напрямів:

– **значення множинності, численності.** Це базове значення префікса відображає наявність багатьох одиниць, явищ чи властивостей, надаючи словам відтінку узагальненості та системності: **полісемія** – наявність багатьох значень у слова; **поліцентризм** – наявність кількох центрів; **поліетнічний** – такий, що об'єднує кілька етносів;

– **значення різноплановості, різноманітності.** У лексемах із цим словотворчим формантом спостерігаємо акцентування не лише на кількості, а й на якісній багатоплановості явищ, вираження багатопланових характеристик предметів і явищ: **полікультурність** – співіснування та взаємодія різних культур; **поліаспектність** – різноплановий, багатовимірний підхід до явища; **поліструктурність** – складність і багаторівневість будови;

– **значення комплексності, системності та інтегративності.** Префікс **полі-** вказує на здатність системи об'єднувати різні елементи, репрезентуючи складні інтегровані об'єкти: **поліморфізм** – наявність різних форм; **поліфонія** – багатоголосся у музиці чи літературі; **полісистема** – система, що складається з багатьох взаємодіючих підсистем;

– **значення соціальної та політичної різноманітності.** Префікс **полі-** часто використовується у суспільно-політичній лексиці для вираження різних поглядів, ідеологій чи форм організації, вказуючи на різноманіття соціально-культурного середовища: **поліструктурність суспільства**; **поліконфесійність** – співіснування на одній території або в межах однієї спільноти кількох релігійних конфесій.

Основними сферами використання утворень із префіксом **полі-** є науково-технічні галузі (**полімер**, **поліграфія**, **поліфонія**); суспільно-політичний дискурс (**поліконфесійність**, **поліструктурність**); гуманітарні науки (**полісемія**, **поліаспектність**). Напр.: Українське суспільство дедалі більше тяжіє до **полікультурності** як однієї з основ демократичного розвитку (Із газети); Феномен **полісемії** слова свідчить про гнучкість мовної системи (Із підручника); Україна є **поліконфесійною** державою, оскільки на її території представлені православ'я, греко-католицизм, римо-католицизм, протестантизм, іслам, юдаїзм та інші релігії (Із підручника).

Щодо стилістичних функцій префікса *полі-*, зазначимо, що у науковому мовленні він додає точності, системності (*полімер, поліаспектність, поліструктурність, полісистема, полісемія*), слугуючи точним позначенням множинності та багатоплановості явищ; у публіцистиці виконує експресивну функцію, підкреслюючи багатогранність і глобальність (*полікультурний простір, поліаспектність проблеми, поліструктурність суспільства, поліцентризм, поліконфесійність*), вказуючи на соціальне і культурне розмаїття; у технічній термінології слугує на позначення складних явищ (*поліетилен, полімер, поліграфія, полікристал*), позначаючи складні матеріали або структури із багатьох елементів; у художньому мовленні слугує засобом експресивного увиразнення багатогранності художніх явищ (*поліфонія образів, поліаспектність характеру, поліколірність вражень*).

Отже, префікс *полі-* у сучасній українській мові виконує кілька ключових функцій: виражає множинність, позначає багатогранність і різноплановість, підкреслює системність і комплексність, акцентує на соціокультурному і політичному різноманітті, забезпечує точність і науковість термінів, а також вираження експресивності у публіцистиці.

### 5. Функційно-семантичні характеристики префікса *мульти-*

Префікс *мульти-* виражає такі основні значення:

– **багатоаспектність, універсальність:** *мультиаккаунт* – це використання кількох облікових записів (аккаунтів) однією особою на одній платформі чи в одній системі; *мультибренд* – це об'єднання кількох торгових марок (брендів) під одним управлінням або в одному магазині (компанії); *мультиметр* – це вимірвальний прилад, який поєднує кілька функцій (вимірювання напруги, струму, опору); *мультиспорт* – це поєднання кількох видів спорту або спортивна програма, що включає різні дисципліни; *мультизадача* – це здатність виконувати кілька завдань одночасно;

– **глобальність, всеохопність:** *мультинаціональний* – це той, що об'єднує представників кількох націй або народів; *мультикультурний* – це той, що поєднує кілька культур або відображає їхнє співіснування; *мультикультуралізм* – це суспільно-політична концепція, яка визнає й підтримує культурне розмаїття в межах однієї держави чи спільноти;

– **інноваційність, технологічність:** *мультиоперація* – операція, що складається з кількох дій або процедур, виконаних одночасно чи послідовно; *мультиплеєр* – ігровий режим, що передбачає одночасну участь кількох користувачів у спільному віртуальному середовищі; *мультипрограма* – система чи канал, що може одночасно виконувати або транслювати кілька програм; *мультиплатформа* – програмне забезпечення або цифровий продукт, що функціонує на різних операційних системах і пристроях; *мультичат* – система комунікації, що забезпечує спілкування через кілька каналів або платформ одночасно; *мультиекран* – технологія або режим роботи, за якого інформація відображається на кількох екранах чи вікнах одночасно.

Основною сферою використання аналізованого словотворчого форманта є інформаційні технології (*мультимедіа, мультиmodalність*); бізнес і менеджмент (*мультинаціональний, мультизадачний*); культура і медіа (*мультикультурність, мультимистецтво*). Напр.: У сучасному освітньому середовищі важливо враховувати *мультиmodalність* подання інформації (Із підручника); Компанія позиціонує себе як *мультинаціональна корпорація*, що охоплює десятки країн світу (Із підручника). Утворення з префіксом *мульти-* вживаються у різних стилях сучасної української мови: у науковому (*мультиmodalність, мультидисциплінарність, мультиmaterialність*) позначає поєднання багатьох підходів, способів чи компонентів, характерних для міждисциплінарних досліджень; у технічній галузі (*мультимедіа, мультипроцесор, мултисенсорний, мультиекран*) уживається в інформатиці, електроніці, інженерії, акцентує на багатофункційності, багатоканальності, поєднанні різних технологій; у суспільно-політичному й публіцистичному мовленні (*мультикультурність, мультинаціональний, мултилінгвальний*) поширене передусім у медіа та гуманітарних науках, часто як калька з англійської

(multicultural), позначає різноманіття культур, націй чи мов; у художньому стилі мовлення (*мультимодальний текст, мультивсесвіт, мультижанровість*) використовується з метою створення відчуття сучасності, інноваційності, глобальності образів, експресивно підкреслює багатомірність художнього світу, поєднання кількох жанрових або стильових форм.

Отже, лексеми з префіксом *мульти-* відображають тенденцію сучасної української мови до комплексності, інтегрованості та глобалізації, що відповідає динаміці розвитку технологійного й культурного простору сьогодення.

### 6. Порівняльний аналіз префіксів *полі-* і *мульти-*

Проаналізувавши функційно-семантичні властивості префіксів *полі-* і *мульти-*, маємо підстави стверджувати, що іншомовні префікси *полі-* і *мульти-* є важливими і продуктивними афіксами словотвірної системи сучасної української мови. Префікс *полі-* – універсальний словотворчий засіб, має більш давню традицію, закріплену ще з ХІХ ст., обслуговує переважно наукове та академічне мовлення, надає слову «серйозності». Його функції залежать від стилю: у науковому мовленні виражає точність; у техніці свідчить про системність; у публіцистичному мовленні вказує на соціокультурне різноманіття; у художньому слові відображає експресивну багатоплановість. Префікс *мульти-* більш динамічний і креативний, має яскраво виражений глобалізаційний та інноваційний характер. Найчастіше використовується в технологійному та масмедійному дискурсі, бізнесі, вказуючи на багатфункційність або культурно-мовне різноманіття; у художніх текстах вживається з метою створення ефекту сучасності. Обидва префікси виконують подібну семантичну функцію – виражають множинність, але різняться стилістичними відтінками, активно вживаються в науковому та публіцистичному мовленні, формують термінолексеми. Пор.: лексеми *полівітамін* і *мультивітамін*, *полікультурність* і *мультикультурність*, *полісахарид* і *мультисахарид* дуже часто функціують як синоніми. Пор.: *Лікар порадив приймати полівітамін* восени для підтримки імунітету – *Взимку я завжди купую мультивітамін*, щоб не хворіти (Із довідника); *Полісахарид* є складними вуглеводами, які складаються з багатьох залишків моносахаридів – *Деякі біотехнологічні компанії використовують термін мультисахарид* для позначення штучно синтезованих вуглеводних сполук (Із довідника); *Полікультурність* сучасного суспільства сприяє взаєморозумінню між представниками різних націй – *Концепція мультикультурності* передбачає рівноправне співіснування різних культур у межах одного суспільства (Із газети). Проте *полікультурність* – це характеристика суспільства, в якому представлені різні етнічні, релігійні, мовні та культурні групи; *мультикультурність* – це суспільна модель або концепція, що визнає право кожної культури на розвиток і взаємне збагачення.

### 7. Висновки

Проведене дослідження засвідчує, що іншомовні префікси *полі-* і *мульти-* є важливими та продуктивними компонентами словотвірної системи сучасної української мови, їхня семантика безпосередньо пов'язана з вираженням множинності, багатоплановості й універсальності явищ, що обслуговує комунікативні потреби сучасного суспільства.

Префікс *полі-* має тривалу традицію функціонування в українській мові, його вживання закріплене в науковій, технічній та гуманітарній сферах. Він здебільшого позначає множинність, різноманітність і системність понять (*полісемія, поліфонія, полікультурність*).

Префікс *мульти-* є пізнішим запозиченням, поширеним під впливом англійської мови та глобалізаційних процесів, його активне використання спостерігаємо передусім у медіа, бізнесовому та технологійному дискурсі (*мультимедіа, мультиплатформенність, мультинаціональний*).

Попри спільність у відображенні ідеї множинності, префікси різняться сферою вживання та стилістичними конотаціями: *полі-* тяжіє до науково-академічної традиції, тоді як *мульти-* надає словам відтінку новизни, глобальності й сучасності.

Отже, функційно-семантичний потенціал обох префіксів відображає динаміку українського словотворення, збагачення термінологічних систем і розвиток мовної картини світу під впливом як внутрішніх тенденцій, так і зовнішніх глобалізаційних процесів. Перспективним є подальше вивчення варіативності вживання цих префіксів та їхньої ролі у формуванні неологізмів у різних сферах сучасного дискурсу.

#### Література:

1. Азарова, Л. Є. (2002) Лінгвальний статус препозитивних і постпозитивних компонентів іншомовного походження. *Наукові записки ВДПУ. Серія: Філологія*. Вінниця. 2002. № 4. С. 86–90.
2. Городенська, К. Г. (1986) Префікси і префіксоїди в українській мові. *Мовознавство*. 1986. № 8. С. 37–41.
3. Іваницька, Н. Л. (2024) Префікс як варіант морфеми та вияв ознак його семної ядерності й параметрії в складі префіксальних дієслів сучасної української мови. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство): збірник наукових праць*. 2024. № 39. С. 36–50.
4. Карпіловська, Є. А. (2008) Вплив інновацій на стабільність мовної системи: регулятори системної рівноваги. *Динаміка та стабільність лексичних і словотвірних систем слов'янських мов: збірник тематичного блоку на XIV Міжнар. з'їзді славістів (Охрид, Македонія)*. К.: Наук.-видавн. центр Нац. б-ки України імені В. І. Вернадського. 2008. С. 3–22.
5. Кислюк, Л. П. (2013) Освоєння нової іншомовної лексики системою українського словотвору. *Мовознавчий вісник*. 2013. Вип. 16–17. С. 112–122.
6. Кислюк, Л. П. (2002) Особливості засвоєння іншомовної лексики словотвірною підсистемою сучасної української мови. *Мовні і концептуальні картини світу*. К., 2002. № 6. Кн. 1. С. 182–186.
7. Колібаба, Л. М. (2019) Реактуалізація префіксально-суфіксальних дієслів в українських наукових та публіцистичних текстах. *Українська мова*. 2019. № 3. С. 81090.
8. Коробова, І. О. (2018) *Семантичне та словотвірне освоєння новітніх запозичень в українській мові* (автореф. дис. ... канд. філол. наук). Запоріжжя, 2018. 23 с.
9. Лелека, Т. О. (2016) Засвоєння іншомовних структурних елементів українською мовою на початку XXI століття. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. Вип. 145. С. 32–37.
10. Навальна, М. (2018) Сучасні тенденції творення лексем у мові української періодики (на прикладі чужомовних словотвірних моделей). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2018. № 32. Том 3. С. 97–101.
11. Олексенко, В. П. (2018) Інновації сучасної української мови з препозитивними елементами грецького і латинського походження. *Східнослов'янські мови в їх історичному розвитку: збірник наук. праць, присвячений 70-річчю від дня народження Петра Івановича Білоусенка*. Запоріжжя, 2018. С. 107–138.
12. Олексенко, В. П. (2014) Інноваційна лексика української мови з препозитивним компонентом-грецизмом: функційно-семантичний аспект. *Вісник Донецького національного університету. Серія Б: Гуманітарні науки*. 2014. Вип. 1–2. С. 183–193.
13. Пономаренко, С. (2017) *Сучасна українська мова: Морфеміка. Дериواتологія. Морфонологія: навчальний посібник*. Миколаїв: Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2017. 300 с. ISBN 978-966-336-380-6
14. *Словник іншомовних слів: 23 000 слів та термінологічних словосполучень*. К.: Довіра, 2000. 1018 с. ISBN 966-507-049-5
15. Содомора, П. (2011) Греко-латинські префікси та їх відображення в українській філософській та медичній термінології. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології»*. 2011. № 709. С. 116–120.
16. Handbook of Word-Formation. Springer Science & Business Media, 2005. 466 с. ISBN 1402035977, 9781402035975
17. Ukrainian National Corpus (Електронний ресурс). Вилучено із <http://www.mova.info>

#### References:

1. Azarova, L. Ye. (2002) *Linhvalnyi status prepozytyvnykh i postpozytyvnykh komponentiv inshomovnoho pokhodzhennia* [Linguistic status of prepositional and postpositional components of foreign origin]. *Naukovi zapysky VDPU. Serii: Filolohiia*. Vinnytsia. 2002. № 4. Pp. 86–90 [In Ukrainian].
2. Horodenska, K. H. (1986) *Prefiksy i prefiksoidy v ukrainskii movi* [Prefixes and prefixoids in the Ukrainian language]. *Movoznavstvo*. 1986. № 8. Pp. 37–41 [In Ukrainian].
3. Ivanytska, N. L. (2024) *Prefiksy yak variant morfemy ta vyjav oznak yoho semnoi yadernosti y parametrii v skladi prefiksalnykh diiesliv suchasnoi ukrainskoi movy* [The prefix as a variant of a morpheme and the manifestation of its semantic core and parameters in the composition of prefixed verbs in the modern Ukrainian language]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Serii: Filolohiia (movoznavstvo): zbirnyk naukovykh prats. № 39*. 2024. Pp. 36–50. <https://doi.org/10.31652/2521-1307-2024-39-04> [In Ukrainian].

4. Karpilovska, Ye. A. (2008) *Vplyv innovatsii na stabilnist movnoi systemy: rehulatory systemnoi rivnovahy* [The influence of innovations on the stability of the language system: regulators of systemic equilibrium]. *Dynamika ta stabilnist leksychnykh i slovotvirnykh system slovianskykh mov: zbirnyk tematychnoho bloku na KhIV Mizhnar. zizdi slavistiv (Okhryd, Makedoniia)*. K.: Nauk.-vydavn. tsentr Nats. b-ky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho. 2008. Pp. 3–22 [In Ukrainian].
5. Kysliuk, L. P. (2013) *Osvoiennia novoi inshomovnoi leksyky systemoiu ukrainskoho slovotvoru* [Features of the assimilation of foreign vocabulary by the word formation subsystem of the modern Ukrainian language] *Movoznavchyi visnyk*. 2013. Vyp. 16–17, Pp. 112–122 [In Ukrainian].
6. Kysliuk, L. P. (2002) *Osoblyvosti zasvoiennia inshomovnoi leksyky slovotvirnoiu pidsystemoiu suchasnoi ukrainskoi movy* [Mastering new foreign vocabulary through the Ukrainian word formation system]. *Movni i kontseptualni kartyny svitu*. K., 2002. № 6. Kn. 1. P. 182–186. [In Ukrainian].
7. Kolibaba, L. M. (2019) *Reaktualizatsiia prefiksarno-sufiksalnykh diiesliv v ukrainskykh naukovykh ta publitsystrychnykh tekstakh* [Reactivation of prefix-suffix verbs in Ukrainian scientific and journalistic texts]. *Ukrainska mova*. 2019, № 3. Pp. 81–90. ISSN 1682-3540. <https://doi.org/10/15407/ukrmova2019.03.0818> 8. [In Ukrainian].
8. Korobova, I. O. (2018) *Semantychne ta slovotvirne osvoiennia novitnykh zapozychen v ukrainskii movi* [Semantic and word-formation assimilation of the latest borrowings in the Ukrainian language]: (avtoref. dys. ... kand. filol. nauk). *Zaporizhzhia*, 2018. 23 p. [In Ukrainian].
9. Leleka, T. O. (2016) *Zasvoiennia inshomovnykh strukturnykh elementiv ukrainskoiu movoiu na pochatku XXI stolittia* [Assimilation of foreign structural elements into the Ukrainian language at the beginning of the 21st century]. *Naukovi zapysky. Serii: Filolohichni nauky*. Vyp. 145. P. 32–37 [In Ukrainian].
10. Navalna, M. (2018) *Suchasni tendentsii tvorennia leksem u movi ukrainskoi periodyky (na prykladi chuzhomovnykh slovotvirnykh modelei)* [Modern trends in lexeme creation in Ukrainian periodicals (based on foreign word formation models)] *Naukovi visnyk Mizhnarodnogo humanitarnoho universytetu. Serii: Filolohiia*. 2018. № 32. Volume 3. P. 97–101 [In Ukrainian].
11. Oleksenko, V. P. (2018) *Innovatsii suchasnoi ukrainskoi movy z prepozytyvnymi elementamy hretskoho i latynskoho pokhodzhennia. Skhidnoslovianski movy v yikh istorychnomu rozvytku* [Innovative vocabulary of the Ukrainian language with a prepositive component-Greekism: functional and semantic aspect]. *Skhidnoslovianski movy v yikh istorychnomu rozvytku: zbirnyk nauk. prats, prysviachenyi 70-richchiiu vid dnia narodzhennia Petra Ivanovycha Bilousenka*. Zaporizhzhia. 2014. Issue 1–2. P. 183–193 [In Ukrainian].
12. Oleksenko, V. P. (2014) *Innovatsiina leksyka ukrainskoi movy z prepozytyvnym komponentom-hretszymom: funktsiino-semantychnyi aspekt* [Innovations in the modern Ukrainian language with prepositive elements of Greek and Latin origin]. *Visnyk Donets'koho natsionalnogo universytetu. Serii B: Humanitarni nauky*, 2018. P. 107–138 [In Ukrainian].
13. Ponomarenko, S. (2017) *Suchasna ukrainska mova: Morfemika. Deryvatolohiia. Morfonolohiia* [Modern Ukrainian Language: Morphology. Derivational Morphology. Morphophonology]: navchalnyi posibnyk. Mykolaiv: Vyd-vo ChNU im. Petra Mohyly, 2017. 300 pp. ISBN 978-966-336-380-6 [In Ukrainian].
14. *Slovnyk inshomovnykh sliv: 23 000 sliv ta terminolohichnykh slovospoluchen* [Dictionary of Foreign Words: 23,000 Words and Terminological Phrases] Kyiv: Dovira, 2000. 1018 pp. (Library of the State Servant. State Language and Office Work). ISBN 966-507-049-5 [In Ukrainian].
15. Sodomora, P. (2011) *Hreko-latynski prefiksy ta yikh vidobrazhennia v ukrainskii filosofskii ta medychnii terminolohii* [Greek and Latin prefixes and their reflection in Ukrainian philosophical and medical terminology]. *Visnyk Natsionalnogo universytetu «Lvivska politekhnika»*. Serii «Problemy ukrainskoi terminolohii». 2011. № 709. P. 116–120 [In Ukrainian].
16. *Handbook of Word-Formation*. Springer Science & Business Media, 2005. 466 c. ISBN 1402035977, 9781402035975 [In Ukrainian].
17. *Ukrainskyi natsionalnyi korpus* [Ukrainian National Corpus]. (Electronic resource). Mode of access: <http://www.mova.info> [In Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27.10.2025  
Рекомендована до друку 17.11.2025  
Опублікована 30.12.2025



**2. Література зарубіжних країн**

**2. Literature of foreign countries**

## СИМВОЛІКА РОСЛИННОГО СВІТУ В РОМАНІ-ФЕНТЕЗІ СКАРЛЕТТ СЕНТ-КЛЕР «ДОТОРК ТЕМРЯВИ»

**Бітківська Галина Володимирівна,**

*доктор філологічних наук, доцент,  
завідувач кафедри світової літератури  
Київського столичного університету  
імені Бориса Грінченка  
h.bitkivska@kubg.edu.ua  
orcid.org/0000-0002-3131-2686*

**Морозова Галина Костянтинівна,**

*старший викладач кафедри світової літератури  
Київського столичного університету  
імені Бориса Грінченка  
h.morozova@kubg.edu.ua  
orcid.org/0000-0002-4939-3197*

**Мета** статті – дослідити художні параметри символіки рослинного світу в романі-фентезі сучасної американської письменниці Скарлетт Сент-Клер «Доторк темряви».

**Методи** дослідження формуються як комплекс елементів аналізу і синтезу (для огляду джерел з досліджуваної проблеми), порівняльно-типологічного методу (для встановлення схожості / відмінності особливостей репрезентації міфу про Деметру і Персефону в художніх творах), герменевтичного методу (для здійснення інтерпретації тексту роману з подальшим трактуванням окремих елементів), антропологічного аналізу (для простеження і систематизації репрезентованого у творі життєвого досвіду персонажів), засад екокритики (для висвітлення екологічної свідомості персонажів, екоцентричних цінностей).

**Результати.** У розвідці проаналізовано символіку рослинного світу в романі-фентезі С. Сент-Клер «Доторк темряви». Встановлено, що письменниця бере за основу інваріант давньогрецького міфу про Деметру і Персефону і модифікує його складники для висвітлення сучасних проблем. Письменниця акцентує в романі образ Персефони, а не Деметри; використовує міф не для пояснення зміни пір року, а передусім для репрезентації гібридної ідентичності юної особи, що водночас є богинею весни і обраницею Гадеса в якості майбутньої королеви Підземного світу. Важливим засобом зображення гібридності Персефони є образи рослинного світу, які за своєю природою перебувають у земному й підземному просторах одночасно. Встановлено, що з-поміж флористичних образів твору найважливішими є нарцис і квітковий сад. У свідомості головної героїні нарцис маніфестує появу Гадеса, маркує середовище його побутування і є його символом. Квітковий сад, який намагається виростити Персефона в Підземному світі, є відзеркаленням усіх етапів її звільнення від будь-якої зовнішньої опіки і утвердження власної ідентичності.

**Висновки.** Отже, у творі «Доторк темряви» С. Сент-Клер рамка роману-фентезі використовується як безпечне середовище для репрезентації важливих світоглядних, гендерних, екологічних проблем сьогодення. Вигаданий світ є зручним простором для реінтерпретації інваріантних і актуалізації варіативних мотивів міфу про Деметру і Персефону. У зображенні рослинного світу роману поєднуються обидві стратегії, наприклад, інваріантний образ нарциса набуває варіативних конотацій, пов'язаних з етичною відповідальністю персонажів і соціальними факторами.

**Ключові слова:** квітка, сад, ліс, екоцентризм, біоцентризм, антропологічний вимір, вигаданий світ, масова література.

## SYMBOLISM OF THE PLANT WORLD IN THE FANTASY NOVEL OF SCARLETT ST. CLAIR “A TOUCH OF DARKNESS”

**Bitkivska Halyna Volodymyrivna,**  
*Doctor of Philological Sciences, Associate Professor,  
Head of the Department of World Literature  
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University  
h.bitkivska@kubg.edu.ua  
orcid.org/0000-0002-3131-2686*

**Morozova Halyna Kostyantynivna,**  
*Senior Lecturer at the Department of World Literature  
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University  
h.morozova@kubg.edu.ua  
orcid.org/0000-0002-4939-3197*

**The purpose** of the article is to investigate the artistic parameters of the symbolism of the plant world in the fantasy novel “A Touch of Darkness” by contemporary American writer Scarlett St. Clair.

**The research methods** are structured as a complex that includes elements of analysis and synthesis (for reviewing sources on the researched problem), the comparative-typological method (for establishing similarities and differences in the representation of the myth of Demeter and Persephone in literary works), the hermeneutic method (for interpreting the text of the novel and further analyzing its individual elements), anthropological analysis (for tracing and systematizing the life experience of the characters represented in the work), as well as ecocritical approach (for highlighting the ecological consciousness of the characters and their ecocentric values).

**Results.** The research analyzes the symbolism of the plant world in S. St. Clair's fantasy novel “A Touch of Darkness.” It has been established that the writer takes the invariant of the ancient Greek myth about Demeter and Persephone as a basis and modifies its components to highlight contemporary problems. In the novel the writer emphasizes the image of Persephone rather than Demeter; she uses the myth not to explain the change of seasons, but primarily for the representation of the hybrid identity of a young person who is at once the goddess of spring and the chosen one of Hades as the future queen of the Underworld. An important means of depicting Persephone's hybridity is the images of the plant world, which by their very nature exist in earthly and underground spaces at the same time. It has been established that among the floristic images of the work, the most significant are the narcissus and the flower garden. In the consciousness of the main heroine, the narcissus manifests the appearance of Hades, marks the environment of his existence, and serves as his symbol. The flower garden that Persephone attempts to grow in the Underworld is a reflection of all stages of her liberation from any external guardianship and the affirmation of her own identity.

**Conclusions.** Thus, in S. St. Clair's “A Touch of Darkness”, the framework of the fantasy novel is employed as a safe environment for representing important contemporary philosophical, gender, and ecological issues. The fictional world serves as a convenient space for the reinterpretation of invariant and the actualization of variable motifs of the myth of Demeter and Persephone. In the depiction of the plant world of the novel, both strategies are combined; for instance, the invariant image of the narcissus acquires variable connotations associated with the ethical responsibility of characters and the influence of social factors.

**Key words:** flower, garden, forest, ecocentrism, biocentrism, anthropological dimension, fictional world, mass literature.

### 1. Вступ

Міф про Деметру і Персефону (Цереру і Прозерпіну) неодноразово ставав основою для художніх творів. Варто згадати гомерівський гімн «До Деметри», «Метаморфози» Овідія, тексти А. Теннісона, А. Свінберна, Д. Грінвелл, Е. Джеймс, В. Вулф, М. Етвуд, Л. Глік та інших). Письменники здійснюють поглиблене трактування або нову інтерпретацію мотивів викрадення Персефони, горя Деметри від втрати дочки, безплідних пошуків і її смутку за нею,

розгубленості Персефони в Підземному світі, її повернення до матері на певний період як пояснення зміни пір року тощо. У новітній літературі актуалізується створення за традиційним сюжетом ретелінгу, для якого належить і роман «Доторк темряви» (“A Touch of Darkness”, 2019) американської авторки Скарлетт Сент-Клер. Письменницю приваблює гібридна ідентичність Персефони як богині весни і володарки Підземного світу (Сент-Клер, 2024: 397). С. Сент-Клер зображує подолання героїнею комплексу невпевненості в собі і набуття віри у власну божественну сутність, що можна номінувати як відродження. Важлива роль у цьому процесі належить рослинам, їхній здатності відроджуватися після зимового відмирання, чим, власне, і має опікуватися богиня весни. Однак семантика життя, метафоричним образом якої є буяння рослин, нібито не узгоджується з вічним спокоєм світу мертвих.

Отже, мета статті – окреслити складники рослинного світу та простежити його символічні смисли в романі-фентезі Скарлетт Сент-Клер «Доторк темряви».

## 2. Міф про Деметру і Персефону в літературознавчих дослідженнях

Особливості інтерпретації міфу про Деметру і Персефону в художніх творах досліджуються багатьма науковцями. Зацікавлення викликають різні аспекти – від окремих мотивів, образів (К. Сальседо Гонсалес, Л. Анісімова, Н. Городнюк, С. Кічух Аяді) до застосування рамки міфу як структури для виявлення специфіки жіночого письма (Г.В. Блекфорд, П.Р. Метьюз, Дж. Ріверс-Нортон). Скажімо, Крістіна Сальседо Гонсалес досліджує мотив саду в поезіях Алджернона Свінберна («Сад Прозерпіни», 1866) і Дори Грінвелл («Сад Прозерпіни», 1869) і зауважує, що образ саду Свінберна втілює прагнення змиритися з ідеєю смерті, тоді як сад Грінвелл висвітлює фатальні наслідки викрадення Прозерпіни (Salcedo González, 2020). Дослідниця фіксує увагу на дуалістичній природі богині і стверджує, що «сама подвійна природа Прозерпіни – Кора та Прозерпіна, богиня Весни та богиня Мертвих, дочка та дружина, невинність та мудрість – робить її такою могутньою богинею, сповненою сенсу та потенціалу зростання» (Salcedo González, 2020). Голлі Блекфорд використовує міф про Деметру і Персефону як «структуру для дослідження болю та задоволень розвитку дівчинки, подальшої розлуки з матір'ю, яка страждає від горя та має власні страхи стати старою та безплідною, а також повернення доньки до патріархального світу» (Pemberton, 2013: 245). У характері Персефони Г. Блекфорд слушно зауважує існування кількох іпостасей одночасно, що розширює тезу про дуальність до гібридності богині: «У своїй амбівалентності Персефона швидко стає складним архетипом молодої жінки на кількох стадіях розвитку. Іноді ніжна та любляча, іноді зухвала або відверто ворожа, у стосунках мати-дочка вона є чимось на зразок бунтарки. У літературі для дівчат вона одночасно виконує всі ці ролі, і вона демонструє, що вони не є взаємозаперечними» (Blackford, 2012: 20).

У художніх творах можна простежити динаміку образу Персефони, наприклад, у поетичних збірках Луїзи Глік «Ararat», «The Wild Iris». Досліджуючи особливості її поетичної творчості, Л. Анісімова зауважує, що традиційно образ Персефони пов'язаний з природними циклами «народження-вмирання», він «символізує безсмертя, перебуваючи на межі реального та інфернального, проте Глік дещо трансформує її образ, позбавляє сакральності й містичності, тим самим актуалізує тілесність буття» (Анісімова, 2025: 205).

Однак, хоча загалом рецепція міфу про Деметру і Персефону в художній літературі активно вивчається науковцями, досліджень, присвячених художній версії С. Сент-Клер, обмаль, незважаючи на те, що нині вона створила вже сім романів про Гадеса і Персефону (2019–2024). Н. Городнюк досліджує в цьому циклі художні особливості трансформації міфу про Деметру, Гадеса та Персефону, аналізує психологічні аспекти характерів персонажів та стосунків між ними, визначає засоби художнього «втління сучасних популярних психологічних теорій про токсичні стосунки, газлайтинг, аб'юз, тривожну та унікаючу прив'язаність, невротичне кохання, проблеми з комунікацією тощо» (Городнюк, 2024: 14).

### 3. Нарцис як символ Гадеса і надія на переродження смертних

Рослинний світ у романі С. Сент-Клер «Доторк темряви» представлено досить розмаїто: описи квітів, дерев, лісів і садів відіграють у сюжеті важливу роль. Це цілком виправдано, адже головні персонажі твору презентують світ природи: Персефона – богиня весни, а її матір Деметра – богиня родючості. С. Сент-Клер бере за основу образи квітів, відтворені в античних текстах. У давньогрецькому гімні «До Деметри» Персефона збирає *«рожі, крокус та гарні фіалки / По м'якотравних дугах, та підсніжники, та гіацинти, / Також нарциси (...)/ Гарні чудово і всім на потіху та на вподобання / Як не смертельним богам, так і людям, що смерті належать»* (Гімн до Деметри, 1977: 242). З-поміж усіх весняних квітів у гімні детальнішим описом виокремлюється нарцис, який, за міфічними переказами, разом з маками і гранатом, у подальшому стане атрибутом Персефони як володарки Підземного світу. Те, що нарцис викликає замилювання і в богів і в людей, символізує його унікальність як земної квітки і божественного атрибута. Ця рослина не тільки єднає земний світ з потойбіччям, а й сполучає своїм ароматом природні стихії землі, повітря й води в цілісність: *«З кореня кожного з них і по сто головок виростало, / А любим запахом все широченнеє небо над ними, / Наче сміялось, земля та солоня безодня морська»* (Гімн до Деметри, 1977: 243). Своєю появою нарцис стверджує верховну владу вседержителя Зевса, бо земля зростила квітку з волі Громовержця, і з його ж дозволу Аїд викрадає Персефону. Але чи не найважливіша функція нарциса – здивувати дівчину, відвернути її увагу в момент викрадення.

С. Сент-Клер контамінує ці мотиви в романі-фентезі «Доторк темряви», сюжет якого розгортається у вигаданому світі Нової Греції. Оповідь розпочинається з того, що Персефона, маючи намір попрацювати за ноутбуком у кафе, займає столик на вулиці. Місцинку прикрашають *«дерева з розлогими кронами та ящичкові клумби з буйним квітом пурпурових айстр і рожевого й білого аліссуму»* (Сент-Клер, 2024: 7). Таке озелення можна потрактувати як урбанізований замітник квітучих луків з гімну «До Деметри», з яких юну богиню викрадає Аїд в ту мить, коли вона зриває нарцис.

У романі С. Сент-Клер нарцису також належить чільне місце: його описи вплітаються в сюжетні лінії впродовж усього твору і так чи так маркують володіння Гадеса. У свідомості головної героїні саме ця весняна квітка репрезентує образ володаря царства мертвих і є його символом: букетик нарцисів, які Персефона побачила на своєму столику, викликав у неї думки про Гадеса й міркування про те, що власник кафе когось нещодавно поховав, бо саме в такий час смертні віддають шану богу підземного світу: *«Букетик не був пишним – лише два чи три тонких стебла – а пелюстки посохли, потемніли й скарлючилися, мов пальці у трупа»* (Сент-Клер, 2024: 7). Порівняння цвинтарного змісту підсилює асоціацію з Гадесом. Водночас, споглядаючи квіти, Персефона формулює мотиви свого зацікавлення Гадесом, зауважує, що, на відміну від смертних, не боїться його. У неї є виразний інтерес до цього бога, до його бізнесу, до того, як він ставиться до смертних. Зацікавлення Гадесом демонструє незалежний характер дівчини, адже воно виникає всупереч неприязному ставленню до цього бога її матері Деметри. Через доторк Персефони до нарцисів стає відомо про її властивість засушувати всі рослини: *«Хай навіть Персефона і була донькою Деметри й богинею весни, але виростити не могла навіть і клятої травинки»* (Сент-Клер, 2024: 17).

Нарцисами пахне повітря в нічному клубі «Безніч», який належить Гадесу і де Персефона вперше бачить його. Орнамент з нарцисів прикрашає інтер'єр клубу. Коли Персефона знаходить в бібліотеці Артеміді й читає інформацію про Гадеса, вона виокремлює відомості про нарциси як символи володаря мертвих і Підземного світу: священні квіти, дуже поширені в Підземному світі, вони *«...символ переродження. Подеякують, що Гадес обрав її сам, щоби дати надію душам на життя після реінкарнації»* (Сент-Клер, 2024: 116). І дійсно, коли Персефона потрапляє в Підземний світ, то бачить багато нарцисів на берегах Стіксу: *«Квіти, що*

росли біля самої води, скидалися на біле море – дивний контраст супроти води, схожої на нафту» (Сент-Клер, 2024: 96). Їхня присутність на березі допомагає їй ідентифікувати Стікс, так само, як запах нарцисів завжди повідомляє про появу Гадеса.

З часом нарцис стає символом не тільки Гадеса, а й Персефони. Душі Підземного світу полюбили її як свою ще не названу королеву і подарували вінок з металевих троянд, лілій і нарцисів.

#### 4. Сад у Підземному світі

У романі С. Сент-Клер, на відміну від класичної версії, Гадес не викрадає Персефону, вона сама приходить у клуб, розлючена шпигуванням Деметри за нею, виявляючи так свій «бунтівний дух». Однак спілкування Персефони з Гадесом має замасковане насильство: мотив гвалтовного викрадення зображено як підступний контракт із Гадесом, внаслідок чого на руці Персефони з'являється мітка. Дівчина сприймає цей контракт як насилля над собою, бо не знала його умов і не погоджувалася на нього. Унаслідок контракту Персефона має створити життя в Підземному світі; якщо не зможе або відмовиться, то стане постійною його мешканкою. Дівчина, як найперший варіант такого життя, пропонує виростити сад (Сент-Клер, 2024: 60). Напевно, тому що обирає те, чого позбавлена, – можливості вільно плекати рослини, адже її доторк згубний для них. Для Гадеса це тільки один із способів створити життя; і Геката згодом каже Персефоні, що можуть бути й інші способи виконати це завдання, наприклад, завагітніти. До цього контракту Персефона радо милується квітами, одне з її улюблених місць у земному світі – Сад богів, але тепер її ставлення до саду змінюється: «Сад скидався на пригноблювача, а квіти – на ворогів, їхні запахи змішувалися в повітрі, й густі пахощі жимолості перепліталися з солодким ароматом троянд, забиваючи їй чуття» (Сент-Клер, 2024: 72). І все ж вона сподівається, що в Підземному світі її сад стане осередком спокою й гарних квітів.

Богиня весни вперше потрапляє в Підземний світ з власної волі, її веде цікавість, але відвідини завершуються травматично: вона сильно забила бік, а, коли перепливала річку, отримала рану в плече. Ці поранення асоціюються з мотивом викрадення в давньогрецькому міфі. Проте в романі вона захоплена красою Підземного світу і зауважує, що він схожий на земний. Їй подобається вітер, що приносить суміш ароматів – квіткових, прямих і попелу; вона милується зеленою травою з ніжними білими квітами і остерігається їх торкатися, бо боїться, щоб вони не зів'яли. Персефону рятує Гермес і зціляє Гадес. Турботливий Гадес – протилежність міфологічному образу, що не зважає на почуття Персефони. Привабливості образу Гадеса додає також ставлення до тварин, які зображені в романі згідно засад біоцентризму.

Особливість образу Персефони в романі в тому, що її позбавлено божественної магії: хоча вона богиня весни, але не може виростити рослини за допомогою чарів, більше того – навіть легкий її доторк убиває будь-яку рослину. Тому дівчина вирішує уникнути наслідків цієї своєї властивості й пробує виростити сад так, як це роблять смертні: вона збирає інформацію про квіти і купує насіння в магазині. Свій вбивчий для рослин доторк вона намагається нейтралізувати рукавичками. Потрапивши в Підземний світ, Персефона спочатку планує квітник, передовсім зважаючи на розмір рослин і кольори квітів: «Вона вирішила, що почне від стіни й першим посадить аконіт – найвищу квітку, що матиме фіолетовий цвіт. Потім асфодель, який мав цвісти білим. Після цього – примули з червоним цвітом, що ростимуть групами» (Сент-Клер, 2024: 118). Вона керується ознаками, які зазвичай враховуються в ландшафтному дизайні, не згадуючи про символічне значення обраних квітів у Потобіччі. Це надає їй діям раціональності й практичності, до чого юна богиня і прагне. Проте посіяне насіння не проростає, хоча вона його поливає й доглядає.

Сад Персефони в Підземному світі залишається безплідним, він викликає в неї роздратування і неспокій. Проте, щоб не виникла думка, що тут не місце для живої природи, в романі

зображено поля Елізіуму як рай Підземного світу, Острів благословенних: *«Тиша тут була інакша, майже матеріальна, важка, вона тиснула на вуха. Під ногами стелилася золотава трава, дерева – високі й з пишними кронами, а гілки, що прогиналися під вагою плодів, доповнювали образ краси і спокою»* (Сент-Клер, 2024: 269). Отож, і в Підземному світі можна виростити сад. Це роблять душі смертних, але Персефоні це вдасться тільки тоді, коли вона позбудеться своїх страхів і наважиться жити в злагоді із собою.

### 5. Діброва Персефони замість оранжереї Деметри

У романі С. Сент-Клер наділяє Гадеса сильною магією, зокрема здатністю створювати ілюзорні сади. Коли Персефона милується його ілюзорним садом: лавандова гліцинія, троянди, півонії і верби, – і вдихає багато різних ароматів, то згадує своє життя в оранжереї Деметри, адже її дитинство і юність минули в цій «скляній в'язниці», бо матір оберігала її від долі, яку направили мойри. Згодом Деметра відпустила її в самостійне життя, але під її пильним контролем: *«Персефоні подобалося місто, бо ж воно було таке не схоже на оранжерею, в якій вона виросла... Навіть попри таку кількість каменю, скла і металу, тут були величезні парки з пишними садами й деревами, де Персефона часто прогулювалася вечорами. Свіже повітря нагадувало їй, що тепер вона вільна»* (Сент-Клер, 2024: 44). В ілюзорному саду до Персефони приходить усвідомлення, що невиконання контракту з Гадесом призведе до заміни однієї в'язниці іншою.

Образ оранжереї Деметри прочитується і як метафора турботливої материнської опіки, і як ув'язнення, і як метафора деспотизму Деметри не тільки до доньки. В оранжереї є відсік для покарання: *«...кожна квітка, що росла там, колись була німфою, королем чи створінням, що накликло на себе її (Деметри. – Г.Б.) гнів»* (Сент-Клер, 2024: 19). Тому Персефона руйнує оранжерею, щоб звільнитися від опіки матері, щоб жити вільно, так, як вона хоче. Руйнує за допомогою своєї магії, яку відчула саме в Підземному світі.

Сад Персефони не забував, але, коли вона покохала Гадеса, то в неї пробудилася здатність до магії, і вона змогла захистити себе, зв'язуючи кривдників чорними лозами і чорними пагонами троянд. Вона *«створила життя, хоч ці троянди зовсім не скидалися на щось живе. Лози були змарнілі й чорні, а не яскраві й прекрасні»* (Сент-Клер, 2024: 338).

Замкнений простір оранжереї, пов'язаний з минулим Персефони, наприкінці роману «Доторк темряви» замінює відкритий простір для її нових умінь, простір, де вона буде опановувати свою магію, – Діброва Персефони: *«Вона зупинилася на краю сріблястої скелі. Далі сріблясті дерева виблискували, мов морська піна, а притлумлене небо тьмяніло ще дужче з наближенням ночі»* (Сент-Клер, 2024: 368).

Образ діброви окреслено в класичних версіях міфу. У поемі Гомера «Одіссея» Кіркея говорить про діброву Персефони як про прикметний початок Підземного царства, коли розповідає Одіссею про необхідність довідатися в старця Тіресія про тривалість шляху додому й випробування на ньому:

*А як ріку Океан кораблем ти своїм переплинеш,  
То низовинний побачиш ти берег і гай Персефони,  
Осокорини високі і верби, що гублять насіння* (Гомер, 2002: 231).

У п'ятій книзі «Метаморфоз» Овідія донька богині родючості рве квіти перед викраданням не на луках, а в тінистому лісі, який є закритим, чарівним простором, де завжди триває весна: *«Ліс, мов вінком, оточив того озера плесо й від сонця / Дав йому захист, зеленим наметом над ним розіславись. / Квітом барвистим багата земля там, а холодом віти. / Вічна весна там стоїть»* (Публій Овідій, 1985: 93). З-поміж квітів, які зриває дівчина, немає нарциса, тільки «фіалки дрібні» та «лілеї стрункі білосніжні». Водночас викраденню передують невдоволення Венери, яка обурюється, що на Тартар не поширюється її влада, і спонукає Амура викликати любов у серці володаря Підземного світу, що він успішно робить за допомогою влучного

пострілу з лука. Цей епізод проливає світло на значення образу Афродіти в системі персонажів роману «Доторк темряви».

## 6. Висновки

Отже, у творі «Доторк темряви» С. Сент-Клер рамка роману-фентезі використовується як безпечне середовище для репрезентації важливих світоглядних, гендерних, екологічних проблем сьогодення. Вигаданий світ є зручним простором для реінтерпретації інваріантних і актуалізації варіативних мотивів міфу про Деметру і Персефону. У зображенні рослинного світу роману поєднуються обидві стратегії, наприклад, інваріантний образ нарциса набуває варіативних конотацій, пов'язаних з етичною відповідальністю персонажів і соціальними факторами. Рослинний світ представлено розгалуженою системою образів, що містять квіткову і трав'яну флору, фруктові і листяні дерева, фантастичні магичні рослини тощо. Символіка рослинного світу поширюється на маркування простору: сакрального – земного й Підземного світів – і фізичного (сад у місті), володіння богів (клуб Гадеса, оранжерея Деметри, Діброва Персефони); позначення переживань і емоцій, уособлення божественної сутності персонажів.

Роман «Доторк темряви» відкриває цикл із семи романів С. Сент-Клер про Гадеса і Персефону. Видається перспективним простежити, які образи рослинного світу домінують в окремих романах циклу і як їх репрезентовано, з'ясувати їхню роль і здійснити інтерпретацію в контексті екоцентризму.

## Література:

1. Анісімова Л. В. Особливості поетичної творчості Луїзи Глік. *Закарпатські філологічні студії*. 2025. Вип. 39. Т. 1. С. 201–207.
2. Гімн до Деметри / перекл. І. Франка // Франко І. Я. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 8. Поетичні переклади та переспіви. Київ : Вид-во «Наукова думка», 1977. С. 242–257.
3. Гомер. Одиссея / перекл. зі старогрец. Бориса Тена. Харків : Фоліо, 2002. 574 с.
4. Городнюк Н. А. Трансформація міфу про Деметру, Гадеса та Персефону у циклі романів Скарлетт Сент-Клер «Гадес і Персефона». *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філологія. 2024. Вип. 30. С. 7–17.
5. Публій Овідій Назон. Метаморфози / перекл. з латин. А. Содомори. Київ : Дніпро, 1985. 301 с.
6. Сент-Клер С. Гадес і Персефона. Книга 1 : Доторк темряви / перекл. з англ. Г. Литвиненко. Київ : Вид-во Букшеф, 2024. 400 с.
7. Blackford H. V. *The Myth of Persephone in Girls' Fantasy Literature*. New York : Routledge, 2012. 248 p.
8. Kichouh Aiadi S. Vulnerability, resistance, dependency and manipulation: the reception of hades and persephone in Rita Dove and Louise Glück. *ODISEA*. 2023. Vol. 24. P. 88–108. URL: <https://doi.org/10.25115/odisea.vi24.9164>.
9. Matthews Pamela R. After the Fall: The Demeter-Persephone Myth in Wharton, Cather, and Glasgow by Josephine Donovan; Sarah Orne Jewett, an American Persephone by Sarah Way Sherman. *South Central Review*. Vol. 8. № 2 (Summer, 1991). P. 90–93.
10. Pemberton M. The Myth of Persephone in Girls' Fantasy Literature by Holly Virginia Blackford. *Tulsa Studies in Women's Literature*. 2013. № 32(1). P. 245–247.
11. Rivers-Norton Ja. The Demeter Persephone Myth as Writing Ritual in the Lives of Literary Women. Cambridge Scholars Publishing, 2016. URL: [https://www.researchgate.net/-publication/338719620\\_The\\_Demeter\\_Persephone\\_Myth\\_as\\_Writing\\_Ritual\\_in\\_the\\_Lives\\_of\\_Literary\\_Women](https://www.researchgate.net/-publication/338719620_The_Demeter_Persephone_Myth_as_Writing_Ritual_in_the_Lives_of_Literary_Women).
12. Salcedo González C. «No Roses, White nor Red, Glow Here»: The Motif of the Garden in Two Proserpine Poems by A. Swinburne and D. Greenwell. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2020. Vol. 22.4 <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol22/iss4/8>.

## References:

1. Anisimova L. V. Osoblyvosti poetychnoi tvorchoosti Luizy Hlik [The distinctive features of Louise Glück's poetry]. *Zakarpatski filolohichni studii*. 2025. Vyp. 39. T. 1. S. 201–207. [in Ukrainian].
2. Himn do Demetry / perekl. I. Franka // Franko I. Ya. Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomakh. T. 8. Poetychni pereklady ta perespivy [Hymn to Demeter]. Kyiv : Vyd-vo «Naukova dumka», 1977. S. 242–257. [in Ukrainian].
3. Homer. Odissea / perekl. zi starohrets. Borysa Tena [Odysseus]. Kharkiv : Folio, 2002. 574 s. [in Ukrainian].
4. Horodniuk N. A. Transformatsiia mifu pro Demetru, Hadesa ta Persefonu u tsykli romaniv Skarlett Sent-Kler «Hades i Persefona» [Transformation of the myth of Demetre, Hades and Persephone in Scarlett St. Clair's novel series «Hades and Persephone»]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu*. Serii: Filolohiia. 2024. Vyp. 30. S. 7–17. [in Ukrainian].

5. Publii Ovidii Nazon. *Metamorfozy* / perekl. z latyn. A. Sodomory [Metamorphoses]. Kyiv : Dnipro, 1985. 301 s. [in Ukrainian].
6. Sent-Kler S. Hades i Persefona. Knyha 1 : Dotork temriavy / perekl. z anhl. H. Lytvynenko [A Touch of Darkness]. Kyiv : Vyd-vo Bukshef, 2024. 400 s. [in Ukrainian].
7. Blackford H. V. The Myth of Persephone in Girls' Fantasy Literature. New York : Routledge, 2012. 248 p.
8. Kichouh Ajadi S. Vulnerability, resistance, dependency and manipulation: the reception of hades and persephone in Rita Dove and Louise Glück. *ODISEA*. 2023. Vol. 24. P. 88–108. URL: <https://doi.org/10.25115/odisea.vi24.9164>.
9. Matthews Pamela R. After the Fall: The Demeter-Persephone Myth in Wharton, Cather, and Glasgow by Josephine Donovan; Sarah Orne Jewett, an American Persephone by Sarah Way Sherman. *South Central Review*. Vol. 8. № 2 (Summer, 1991). P. 90–93.
10. Pemberton M. The Myth of Persephone in Girls' Fantasy Literature by Holly Virginia Blackford. *Tulsa Studies in Women's Literature*. 2013. № 32(1). P. 245–247.
11. Rivers-Norton Ja. The Demeter Persephone Myth as Writing Ritual in the Lives of Literary Women. Cambridge Scholars Publishing, 2016. URL: [https://www.researchgate.net/-publication/338719620\\_The\\_Demeter\\_Persephone\\_Myth\\_as\\_Writing\\_Ritual\\_in\\_the\\_Lives\\_of\\_Literary\\_Women](https://www.researchgate.net/-publication/338719620_The_Demeter_Persephone_Myth_as_Writing_Ritual_in_the_Lives_of_Literary_Women).
12. Salcedo González C. «No Roses, White nor Red, Glow Here»: The Motif of the Garden in Two Proserpine Poems by A. Swinburne and D. Greenwell. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2020. Vol. 22.4 <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol22/iss4/8>.

*Стаття надійшла до редакції 03.11.2025*

*Рекомендована до друку 26.11.2025*

*Опублікована 30.12.2025*

## МІФОЛОГІЧНИЙ СЦЕНАРІЙ ІНІЦІАЦІЇ В КОМІКСІ МАРЖАН САТРАПІ «ПЕРСЕПОЛІС»

**Вишницька Юлія Василівна,**  
*доктор філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри світової літератури  
Київського столичного університету  
імені Бориса Грінченка  
y.vyshnytska@kubg.edu.ua  
orcid.org/0000-0002-2369-6050*

**Журба Андрій Олександрович,**  
*магістрант  
Київського столичного університету  
імені Бориса Грінченка  
aozhurba.fufkm24m@kubg.edu.ua  
orcid.org/0009-0005-9779-8171*

**Мета** – здійснити семіотичну реконструкцію міфологічного сценарію ініціації в тексті графічного роману «Персеполіс», що досягається розв’язанням таких завдань: описати наукову рецепцію автобіографічного твору Маржан Сатрапі, простеживши ключові напрями досліджень цього коміксу; проаналізувати спектр стрижневих міфологем тексту на релевантних їхній семантиці міфологічних зрізах; описати трьохетапний алгоритм прочитання міфосценарію ініціації: відокремлення, випробування, винагорода; визначити стилістично репрезентативні інтермедіальні маркери тексту.

**Методи.** Реконструкцію міфологічного сценарію ініціації здійснено за допомогою методики міфосеміотичного моделювання та міфоаналізу. У дослідженні застосовано також елементи наратологічного, текстуального, імагологічного, стилістичного методів аналізу тексту, а також інтермедіальний метод як основний.

**Результати.** Реконструйовано три ініціаційні цикли нараторки «Персеполісу». Усі цикли змодельованого міфологічного сценарію ініціації мають ідентичний алгоритм: Відокремлення → Випробування → Винагорода, експліковані в тексті відповідними образами й мотивами. Визначено міфологемні репрезентанти трьох циклів ініціації: образи таких міфомоделей, як гідроморфна (вода), піроморфна (вогонь), тераморфна (земля), солярна (сонце), флористична (квіти), аероморфна (вітер, повітря), теїстична (бог), атрибутивна (хлібна пташка, хустка), ороморфна (тюремний мур, сходи, підвал) міфомоделей, що в тексті відтворюють переважно амбівалентну семантику, репрезентуючи провідні мотиви. Проаналізовано візуальну мову тексту, яка разом із вербальним кодом дешифрує семантику ініціації. Саме візуальний складник твору найповніше репрезентує індивідуально-авторський стиль мисткині.

**Висновки.** Комікс «Персеполіс» Маржан Сатрапі демонструє неоміфологічний складник графічного наративу, у якому зчитуються приховані архетипні структури, вибудовуються неочікувані образно-мотивні зчеплення. Інтермедіальне й міфосеміотичне дослідження коміксу окреслює перспективи вивчення його як складної багаторівневої форми репрезентації сучасної культури, що руйнує усталені стереотипи щодо коміксу як низького жанру масової літератури.

**Ключові слова:** іранська література, міфологема, семіотична система, вербальний код, візуальний код, переклад, ідентичність, наративна структура, Я-наратор, тожсамість.

## MYTHOLOGICAL SCENARIO OF INITIATION IN MARJANE SATRAPI'S *PERSEPOLIS*

**Vyshnytska Yuliia Vasylivna,**

*Doctor of Philological Sciences,*

*Associate Professor at the World Literature Department*

*Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University*

*y.vyshnytska@kubg.edu.ua*

*orcid.org/0000-0002-2369-6050*

**Zhurba Andriy Oleksandrovysh,**

*Master's Student*

*Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,*

*aozhurba.fufkm24m@kubg.edu.ua*

*orcid.org/0009-0005-9779-8171*

**Purpose.** The aim of this article is to carry out a semiotic reconstruction of the mythological scenario of initiation in the graphic memoir *Persepolis*. The research objectives include: reviewing scholarly reception of Marjane Satrapi's autobiographical work and identifying key directions in *Persepolis* studies; analyzing the range of core mythologemes in the text within mythological frameworks relevant to their semantics; describing a three-stage algorithm for reading the initiation myth-scenario – separation, trial, reward; and identifying stylistically representative intermedial markers in the text.

**Methods.** The reconstruction of the mythological initiation scenario is conducted using mythosemiotic modeling and mytho-analysis. The study also employs elements of narratological, textual, imagological, and stylistic analysis, as well as intermedial methodology as the principal approach.

**Results.** Three initiation cycles of the *Persepolis* narrator are reconstructed. Each cycle of the modeled mythological initiation scenario follows an identical algorithm – Separation → Trial → Reward – explicitly represented in the text through recurring images and motives. The mythologemic representatives of the three cycles are identified, including images corresponding to the following myth-models: hydromorphic (water), pyromorphic (fire), terramorphic (earth), solar (sun), floristic (flowers), aeromorphic (wind, air), theistic (God), attributive (breadbird, veil), and oromorphic (prison wall, stairs, basement). These myth-models predominantly convey ambivalent semantics and represent central motives of the narrative. The visual language of the text is analyzed; together with the verbal code it deciphers the semantics of initiation. The visual component of the work most fully reflects Satrapi's distinctive authorial style.

**Conclusions.** Marjane Satrapi's *Persepolis* reveals a neo-mythological dimension of the graphic narrative, in which hidden archetypal structures emerge and unexpected figurative-motivational connections unfold. Intermedial and mythosemiotic analysis of the comic positions it as a complex, multilayered form of contemporary cultural representation that challenges entrenched stereotypes of comics as a low genre of mass literature.

**Key words:** Iranian literature, mythologeme, semiotic system, verbal code, visual code, translation, identity, narrative structure, I-narrator, selfhood.

### 1. Вступ

Комікс як гібридна форма мистецтва, що поєднує вербальні та візуальні коди, може запропонувати широкий діапазон досліджень, зокрема міждисциплінарних. В Україні комікс лише набирає обертів, тоді як за кордоном цей жанр давно вважається повноцінним, конкурентоспроможним у царині гуманітарних наук. Російсько-українська війна загострила увагу до текстів, які певною мірою перегукуються із сьогоденням. До таких творів належить «Персеполіс» ірано-французької мисткині, сценаристки Маржан Сатрапі про ірано-іракську війну 80-тих років ХХ століття, що підсилює **актуальність** запропонованої розвідки.

**Об'єктом дослідження** є комікс «Персеполіс» Маржан Сатрапі, вибір якого зумовлений кількома чинниками: по-перше, твір своїм проблемно-тематичним комплексом тісно пов'язаний із

воєнними діями в Україні, спричиненими росією, що актуалізує його в контексті сучасних українських реалій; по-друге, у тексті помітна концентрація міфологічних образів, що надає широкий простір для подібного аналізу; по-третє, цей графічний роман є прикладом твору, якому вдалося вийти за межі комікс-спільноти та здобути широке визнання серед критиків та читачів, а відтак стати певним репрезентантом творів, які демонструють здатність повноправно функціонувати серед інших видів мистецтва; по-четверте, «Персеполіс» має автобіографічний характер, що забезпечує верифікацію побутово-профанного та підсвідомого вимірів міфів загалом і міфологічних сценаріїв зокрема.

**Предметом дослідження** є міфосценарій ініціації та відповідний алгоритм його реконструкції, запропонований Юлією Вишницькою в монографії «Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах» (Вишницька, 2016). Саме міфосценарійний фокус зумовлює **новизну** дослідження.

**Мета** статті – міфосеміотично реконструювати сценарій ініціації у тексті графічного роману «Персеполіс». Меті підпорядковано такі **завдання**: описати наукову рецепцію твору Маржан Сатрапі, простеживши ключові напрями досліджень цього коміксу; проаналізувати спектр стрижневих міфологем тексту на міфологічних зрізах, релевантних семантиці образів; описати трьохетапний алгоритм прочитання міфологічного сценарію ініціації: відокремлення, випробування, винагорода; визначити інтермедіальні маркери тексту, що репрезентують особливість ідіостилію мисткині.

У дослідженні застосовано елементи наратологічного (текстова стратегія Я-нарації), текстувального (виокремлення ключових образів і мотивів, підтекст, діалогічність), стилістичного (визначення індивідуально-авторських ознак), імагологічного (проблема різних типів (само) ідентичності нараторки) **методів аналізу тексту**, інтермедіальний метод як ключовий (семантика вербальної і візуальної мови тексту). Реконструкція міфологічного сценарію ініціації здійснена за допомогою методики міфосеміотичного моделювання та міфоаналізу.

## 2. Наукова рецепція твору Маржан Сатрапі

Мультикультурна творчість самотньої ірано-французької художниці, ілюстраторки, сценаристки, авторки коміксів-бестселерів останні два десятиліття не виходить з дослідницького фокусу науковців і митців, перш за все, як провокативна. Комікси, зокрема «Курча з чорносливом», «Персеполіс», досліджуються в психологічному ключі, у парадигмі наратології, інтермедіальних студій, компаративних, гендерних тощо.

Так, предмет аналізу розвідки «Reading Traumatized and Depressed Women: A Cognitive Study of Marjane Satrapi's *Persepolis*» – депресію – Ahmed Rasheed Lamiaa досліджує за допомогою методики когнітивно-поведінкової терапії Аарона Т. Бека на матеріалі твору Маржан Сатрапі «Персеполіс». Ядро наукового аналізу зосереджується на вивченні природи, причин і руйнівних наслідків депресії головної героїні-наторки автобіографічного графічного роману іранської письменниці (с. 747). Застосована в статті модель Бека пояснює, як формується депресія у свідомості хворого, і ґрунтується на трьох ключових поняттях: схема, когнітивна тріада та когнітивні помилки (Lamiaa, 2022: 747). Автор дослідження пояснює, які події в житті головної героїні запустили депресивний механізм. Так, страта дядька Аноша, яку Lamiaa Ahmed Rasheed визначає як центральну травму роману, започатковує формування «схеми депресії», що активується кожною наступною втратою (зокрема, відчуттям самотності, провини, відчуження, відмовою від власної ідентичності, цькуванням культурно чужого їй оточення, втратою віри в себе). Усі ці стани нараторки формують когнітивну помилку: хибне «читання думок» («Я потворна, смердюча, зле одягнена, іще ї волосся скрізь росте!» (Сатрапі, 2022: 221)) і когнітивну тріаду: відчуття подвійного вигнання (з дому, просякнутому небезпеками, і з Відня, де Інша так і не стала Своєю); песимістичне, сповнене розчарувань сприйняття світу й зневага до себе; відчай, безнадія щодо майбутнього (докладніше про це: Lamiaa, 2022)).

Співавторки статті «Побудова жанру “комікс”» аналізують структуру коміксу на кількох прикладах, з-поміж яких – «Персеполіс». Так, дослідники зауважують, що в блоці «Заголовок» Маржан Сатрапі за допомогою різних стилів графічного дизайну передає настрій кожної частини твору, як-от виразні лінії і контрасти в моменти драми чи легкі, ледь помітні штрихи в комічних і життєрадісних епізодах (Чернищ, 2024: 153); «Вступ» слугує залученням читача до особистого простору авторки-нараторки, «встановлюючи контекст для подальших подій та постулюючи ключові теми» (Чернищ, 2024: 154). У п'ятому блоці «Основна частина» авторка коміксу, вдало комбінуючи «літературні та графічні елементи» (Чернищ, 2024: 155) і деталізуючи кадри, створює багат шаровість змісту.

Ірсе-тотожність та ідем-тотожність – у полі зору співавторок статті «Конструювання нарративної самоідентифікації у “Персеполісі” Марджан Сатрапі». Досліджуючи ці два типи тожсамості, Сніжана Нестерук та Іванна Дмитрук зазначають, що в автобіографічному творі вільніше розкривається «процес ініціації європеїзованої героїні» (Нестерук, 2019: 638) через дві основні форми самопрезентації: словесну та зображальну (Нестерук, 2019: 638), що компонують чотири частини коміксу з главами різної довжини, з титулками, фрагментами, де «панелі розбивають простір тексту нерівномірно, бо їх неоднаковий розмір створює складну систему, що ґрунтується на жорсткому ритмі, котрий співзвучний фабульному рухові й нестабільності оповідних подій» (Нестерук, 2019: 639–640). «“Я” як однаковість» (Нестерук, 2019: 640) (ірсе-тотожність) подається в тексті через урівнювання всіх в Ісламській Республіці Іран (носінням хусток, хіджабу – жінками та бороди – чоловіками тощо – так конструюється ідентичність як однаковість, «дрес-код як ідеологічна зброя» (Нестерук, 2019: 643)) і – в підсумку – «завдяки тексту народжується редукція ірсе-тотожності на користь ідем-тотожності» (Нестерук, 2019: 640): коли дівчинка-нараторка мріє стати пропочицею, намагаючись «вийти за межі проблеми, яку накладають на неї стандарти молодості, гендеру (бути дівчиною), віри (бути мусульманкою)» (Нестерук, 2019: 641), і наражається на неприйняття, кпини й цькування з боку однолітків та загалом оточення. Унаслідок – «Марджан як оповідачка будує свою ідентичність не на дотриманні норм і умов подібності, а на основі буття для себе» (Нестерук, 2019: 643).

У праці «*Persepolis de Marjane Satrapi, un succès incompréhensible?*» Pascal Lefèvre, осмислюючи шалений успіх «Персеполісу», наголошує на ролі візуального тексту у творі, який не лише щось зображує, а висловлює філософію, адже кожен малюнок, як пазл загальної картини, є візуальною інтерпретацією світу, візуальною онтологією (Lefèvre, 2008: 2). Дослідник аналізує стиль малюнків, зокрема семантику бінарних кольорів чорного і білого й інтерпретує білий колоратив ідентичним чорному у функції відмежування, позначення контурів об'єкта. Художниця, на переконання Pascal Lefèvre, не шукає образотворчих ефектів, а спрощує реальність до кількох основних ліній, більше тяжіє до планіметрії, ніж глибини, здебільшого поміщаючи персонажів в одну лінію на передньому плані, часто застосовує візуальні ритми (як-от діагональне зображення сходів чи автомобіля й величезного полум'я, передаючи ритм втечі від бомбардувань), спіралі (що подекуди виконують декоративні функції та експлікують певні емоції). Стиль Маржан Сатрапі науковець називає наївним, ілюструючи його численними прикладами наївного зображення реальних страхіть: образи в чорному та білому не шокують, жахливі реалії (війна, тортури, цькування, політичні репресії) відфільтровуються через цей наївний малюнок. Наївна експлікація серйозних реалій спрацювала, висновує дослідник: цей стиль виявився досить ефективним і переконливим для автобіографічної історії (Lefèvre, 2008: 3–4).

Seyedeh Zhaleh Abbasi Hosseini у дисертації «*Imagined Identity: Representing the Stereotype of the Other in Persepolis*» «мультикультурний напівавтобіографічний роман» (Hosseini, 2018: 3) аналізує із застосуванням імагології, яка допомагає простежити взаємозв'язки між автота гетерообразами, між стереотипами й знаками Іншості, а також визначити динамічну природу між ідентичністю та інакшістю. Те, як розповідається історія: через репрезентацію країни

походження (Іран) і країни проживання (Австрія), тобто обох сторін дихотомії Схід і Захід, через інтермедіальність графічного роману (його вербальний та візуальний шифри), – дозволяє зрозуміти авто-, гетеро- та метаобрази, для яких важливими є орієнталістська та окциденталістська складові. Автор дослідження просуває ідею історіографічної репрезентації національних стереотипів: як перехід від об'єктивного факту минулого до унікального суб'єктивного погляду на нього (Hosseini, 2018: 78).

Коміксу «Персеполіс» присвячено також один із есеїв збірки «Contemporary Art, World Cinema, and Visual Culture» Hamid Dabashi. Автор класифікує твір ірано-французької мисткині як книгу діалектики між локальною історією, яку оповідає героїня, і глобальною зустріччю з тими, кому вона її адресує, між візуальною та вербальною мовами. Її вербальна мова спрямована на тих, хто вільно володіє і розмовляє англійською, тоді як зображення зберігають меншу ідіоматичність (Dabashi, 2019: 27–70).

Niloufar Inalouei у дослідницькій роботі, що пояснює концепцію скульптурно-живописної виставки «Наративи Я: Прогулянки лабіринтом» (експозиція складається з двадцяти дерев'яних і металевих рам, у які вмонтовано тканини, пофарбовані вручну в різні відтінки, а також з п'яти менших скульптурних живописних об'єктів, що взаємодіють із чотирма різними джерелами світла, розміщеними на підлозі), метафорично осмислює плінні, несталі, постійно рухливі поняття приватного (пов'язаного з особистісним простором, домом) і публічного (того, що належить до патріархально-владної держави) через наративні алюзії, експресивні матеріали та процеси творення інсталяцій. З-поміж ілюстративних елементів дослідження – і графічний роман Маржан Сатрапі «Персеполіс». Arnaud Sales, якого згадує мисткиня, розглядає взаємопов'язаний «гойдалкоподібний» зв'язок між цими двома сферами як травматичний для однієї з них: коли одна може розширювати простір свободи внаслідок звуження іншої (Inalouei, 2021: 6).

### **3. Міфологемні репрезентанти сценарію ініціації в «Персеполісі» Маржан Сатрапі**

У контексті автобіографічної історії, зосередженої на дорослішанні та пошуковій героїнею власної ідентичності, доречним видається аналіз твору в парадигмі міфосценарію ініціації, що відбувається в три етапи (відокремлення, випробування та винагорода) і характеризується, зокрема, зовнішніми та внутрішніми змінами, передбачає жертвність, тимчасову втрату свого Я, здійснення терапевтичної психологічної функції зцілення тощо (Вишницька, 2016: 413). Згідно з концепцією Юлії Вишницької, моделювання сценарію ініціації матиме такий алгоритм: відокремлення (В) → подолання/неподолання перешкод (ПП/НП) → подарунок (винагорода) (П) ∑ міфологемні/міфемні репрезентанти (МР) (Вишницька, 2016: 115).

Головна героїня автобіографічного твору Маржан проходить цей сценарій у кілька циклів. «Персеполіс» поділений на чотири частини, кожна з яких охоплює окремі періоди життя Сатрапі: перший присвячений дитинству авторки, другий – підлітковості Маржан та її виїзду за кордон, третій – студентському життю в Австрії, четвертий – поверненню до Ірану. Прикметно, що історія завершується повторним від'їздом героїні з країни. Відповідно до змісту твору, в історії Сатрапі можна виокремити три цикли ініціації: перехід із дитинства до підлітковості (перший розділ), пошуки себе в Австрії та повернення до Ірану (другий і третій розділи), дорослішання і виїзд із дому (четвертий розділ).

Кожен із циклів репрезентовано як окремими, властивими саме йому, так і спільними образами-міфологеми. Провідну роль серед них відіграють першоелементи буття: води, вогню, повітря, землі, а також солярні (образ сонця) та флористичні (образи квітів) міфомоделі. Усі вони мають амбівалентну семантику, однак за будь-якої інтерпретації зберігають провідні мотиви. Так, вогонь уперше з'являється як елемент релігійних святкувань, що формують уявлення юнки Маржан про власну ідентичність («Я народилася з релігією» (Сатрапі, 2022: 10), у якій чільне місце посідала релігія Заратустри: «Я також хотіла, щоб ми святкували

зороастрійські свята, наприклад, свято вогню» (Сатрапі, 2022: 11)), однак уже в другому розділі, присвяченому пожежі в кінотеатрі, коли постраждало 400 людей (Сатрапі, 2022: 18–19), вогонь провіщає напругу між державою та суспільством, яка згодом призведе до революції. Надалі у творі образ вогню зберігає асоціацію саме із зовнішніми, суспільно-політичними зрушеннями, які безпосередньо впливають на формування персонажки: спалення портрету шаха (під час революції та дитинства Сатрапі) (Сатрапі, 2022: 45), вибухи від бомб (під час війни з Іраком і в період юнацтва героїні), вогнище анархістів-революціонерів (яке Маржан уявляє, перебуваючи на навчанні в Австрії) (Сатрапі, 2022: 217). Символічним є зображення авторкою дорожніх ліній як візерунків вогню в епізоді, де Сатрапі описує вимушене переселення жителів прикордонних міст під загрозою бомбардування (Сатрапі, 2022: 96). Так, у контексті війни образ шляху як життя і змін набуває мотивів небезпеки, хаотичності, неконтрольованості та непередбачуваності.

Незмінними означником етапу відокремлення в усіх життєвих циклах героїні є гідроморфні образи, що мають ритуальний характер. Коли дівчинка чує від мами, що її дідуся-дисидента катували водяною камерою, вона набирає повну ванну води і дуже довго сидить у ній, щоб відчувати те, що відчував її родич: *«Коли я вилізла, мої руки геть поморщилися, як у дідуся»* (Сатрапі, 2022: 29). По-перше, ця подія знаменує закінчує етап дитинства героїні-нараторки, початок її ініціації, а по-друге, закріплює за гідроморфними образами родовий символізм, зв'язок дівчини зі своїм родом. Так, перед від'їздом до Австрії героїня проводить ніч зі своєю бабусею та запитує в неї, як їй вдалося зберегти пружність грудей, на що та відповідає: *«Я зранку і ввечері опускаю їх на десять хвилин у холодну воду»* (Сатрапі, 2022: 157). Маржан зізнається, що насправді вона і так це знала, однак хотіла знову почути від бабусі ці слова, що нагадує ритуал замовлянь і разом із флористичними образами (піжама бабусі прикрашена квітками; бабуся підкладає квіти жасміну собі в бюстгальтер) надає цим словам та всьому епізоду ритуального характеру: *«І коли вона розтібала корсаж, з її грудей падали квіти. Це була вистава»* (Сатрапі, 2022: 157). Переважно саме ніч, темний замкнутий простір на кшталт печери (реалізований образом-хронотопом кімнати й образами-локусами ліжка бабусі, ліжка дівчини) стають хатиною для посвяти, початку ініціації (див. про це детальніше: Вишницька, 2022: 414–і далі). Уже в наступному розділі героїня зображена на ліжку в гуртожитку (підсилення цього образу як обмеженого локусу, лона матері, семантикою початкового етапу випробування), постіль якої прикрашена хвилястими візерунками, що нагадують воду чи вітер (Сатрапі, 2022: 163). Цей період життя героїні характеризується постійною тривожністю, стражданням від почуття самотності та кризи ідентичності, наростанням депресивних настроїв. Загалом упродовж усього тексту аероморфні візерунки постають означниками тривоги, непевності, критичних змін: остання подорож сім'ї Маржан перед початком війни зображена як політ на килимі-літаку (Сатрапі, 2022: 84); під час першої вечірки, на якій героїня відчуває культурну прірву з однолітками та бачить специфіку вільного сексуального життя західної молоді (*«Це стало моїм першим кроком до асиміляції в західну культуру»*) (Сатрапі, 2022: 196)), у повітрі кімнати авторка зображує звивисті візерунки диму, що поряд зі стурбованим обличчям Маржан набувають додаткового значення бентежних думок (Сатрапі, 2022: 193); перед остаточним від'їздом з Ірану героїня їде на берег Каспійського моря разом із бабусею, щоб подихати його особливим повітрям (Сатрапі, 2022: 351).

Однією з ключових міфологем тексту є сонце, що з'являється вже на перших сторінках роману. У дитинстві маленька Маржан уявляє себе пророчицею, зображеною із сонцем замість голови, що вербально підсилено звертанням дівчинки до світила: *«О, святе сьйво!»* (Сатрапі, 2022: 10). Солярний образ, окрім божественного начала, постає амбівалентною міфологемою кінця і початку: у невдалій спробі вчинити самогубство доросла Маржан дивиться на сонце, загострені промені якого ніби тягнуться до неї (тут доречним

буде згадати міфічний образ матері-сонця, адже останнє, про що думає героїня перед тим, як заснути, це сонце та її батьки) (Сатрапі, 2022: 284). Сам образ бога, ключовий для більшості міфів, у коміксі набуває персоналізованої інтерпретації: він ввижається дитині як співрозмовник у вигляді білої гороподібної фігури з довгим сивим волоссям та бородою. Стосунки героїні з богом напряму відображають її ставлення до світу: коли її дядька розстрілюють за дисидентську діяльність, вона гнівається на бога та проганяє його (Сатрапі, 2022: 74) (водночас її віра в нього, хоча й на дуже прагматичному рівні, зберігається, принаймні тоді, коли постає необхідність успішно скласти іспити, щоправда, посередником між нею та богом тепер стає мати Маржан, яку та просить помолитися за неї (Сатрапі, 2022: 231). Намальований суцільно білим кольором бог, що на тлі чорно-білого стилю авторки, де всі персонажі мають хоча б один контрастний елемент, вказує на його сакральність. Водночас героїня визнає схожість зображеного в книзі Карла Маркса з уявним богом («*хвіба що Маркс трохи кучерявіший*» (Сатрапі, 2022: 17)), що, з одного боку, вказує на прогресивні погляди родини Сатрапі та відповідні асоціації із західними образами з її дитинства, а з іншого – на універсальність архетипного образу мудрого старця із сивиною та довгим волоссям, який постійно набуває нових трактувань та функціональної трансформації. Загалом образ бога як орієнтира та співрозмовника для дитини, яка переживає складний етап в житті, є доволі популярним у мальованих історіях: до прикладу, подібний мотив застосовує японський мангака Інію Асано у своєму творі «Добраніч, Пунпуне».

Окрім образів – першоелементів буття, маркерами ініціації стають зовнішні та фізіологічні зміни нараторки. Перше найвиразніше прослідковується в образі хустки. Сам твір починається із зображення героїні та її однокласниць у хустках. За свідченням авторки, дівчатам в її класі не подобалося носити хустки, саме хустка стала певним матеріалізованим проявом відокремлення: «*Нас закутали в хустки і розлучили з друзями*» (Сатрапі, 2022: 8), а ідеологічне протистояння громадян «культурній революції» Сатрапі зображує як бінарну опозицію гасел «Хустка!» – «Свобода!» (Сатрапі, 2022: 9). Отже, хустка, чадра постають символами обмеження свободи, а, відповідно, волосся – як її вияв: «*Ласма волосся, що визирали з-під хустки, символізували опозицію до режиму*» (Сатрапі, 2022: 82). Символічно, що пошуки героїнею власного я (тобто етап випробування, коли найсильнішими внутрішніми станами є сумніви, невпевненість, нерозуміння, як-от: «*Я не знала, як ставитися до хустки, я палко вірила в Бога, але ми з батьками були вельми сучасною проерисивною родиною*» (Сатрапі, 2022: 9)) супроводжуються постійною зміною зачіски, а згодом, вирішивши повернутися додому, вона добровільно вдягає хустку («*...І плювати на особисту і соціальну свободу... я дуже потребувала повернутися додому*» (Сатрапі, 2022: 253)). Так, хустка виконує ще й функцію талісмана, необхідного для перетину кордону між світами (східним і західним, традиціоналістським і прогресивним, домом і закордонням, внутрішнім і зовнішнім). Щодо фізіологічних маркерів змін, найвиразнішим із них стає поява родимки на носі героїні, яка виникла під час її перебування в Австрії (Сатрапі, 2022: 197). У повір'ях, легендах і міфах родимка нерідко виступає маркером, міткою, означаючи прокляття, провіщення біди. У романі «Атлас, описаний Небом» Горан Петрович описує родимку як «вияв душі»: «*Так, як блукає душа, родимки теж (усупереч дотеперішнім уявленням) блукають людськими тілами, з'являються і зникають, як знамення, яке підтверджує або заперечує рішення внутрішнього світу*» (Петрович, 2025: 49). Показово, що юна Марджан заявляє про ненависть до своєї родимки, а отже неприйняття себе та своїх внутрішніх змін (Сатрапі, 2022: 97).

#### **4. Реконструкція міфологічного сценарію ініціації в коміксі «Персеполіс»**

Отже, міфологічні образи й мотиви вибудовують три цикли міфосценарію ініціації героїні «Персеполісу»:

Перший цикл (від дитинства до підлітковості) змодельовано за таким алгоритмом.

Відокремлення: Маржан, яка раніше вірила у власну всемогутність, уявляла себе пророчицею (сонячним божеством, уквітчаним вегетативними візерунками, матір'ю-сонцем, матір'ю-природою), яка має доступ до бога-співбесідника (гори мудрості, небосхил), стає свідком початку іранської революції, уподібненої до велосипеда, адже *«коли колеса не крутяться, він падає»* (Сатрапі, 2022: 14) (пожежа в кінотеатрі, під час якої *«мешканцям кварталу заборонили рятувати потерпілих»* (Сатрапі, 2022: 18), наслідком цієї трагедії з вини шаха стала загибель 400 людей). Прикметно, що мотив змін експлікується в тексті також мотивом примірювання ролей як пошук тожсамості: *«У 1979 році, коли відбулася революція, треба було діяти. Тому я тимчасово забула про своє покликання бути пророчицею. Сьогодні мене звати Че Гевара»* (Сатрапі, 2022: 14), *«Тобі не здається, що я схожа на Че Гевару? Мабуть мені більше личить костюм Фіделя Кастро»* (Сатрапі, 2022: 20). Водночас нараторка дізнається, що усунений від влади шах був батьком її дідуся (таємна посвята в історію роду, що безповоротно змінює долю героїні), якого згодом запроторили за ґрати та катували: *«його надовго кидали в камеру, заповнену водою»* (Сатрапі, 2022: 28). Це справляє на дівчинку велике враження, вона довго сидить у ванні, що імітує в'язницю: *«Я хотіла відчувати, як це – сидіти у водяній камері»* (Сатрапі, 2022: 29) (ванна з водою тут не лише матеріалізація фізичних і психологічних страждань, а й лоно, храм посвяти, гідроелемент переходу, змін), бачить поморщені пальці рук, як у дідуся (вода наклала печатку роду). Попри це, вона ще спілкується з уявним співбесідником – богом, досі зберігає дитяче світосприйняття, однак уже стає на шлях дорослішання.

Подолання/неподолання перешкод: Маржан помічає все більше недоліків дорослого світу (класове розшарування, розправи уряду з дисидентами, розповіді про смерть і катування). Цей період пов'язаний із тілесністю (образи закатованих, які Маржан проєктує на себе (Сатрапі, 2022: 49), а тюремні катування, розповіді про які чує вдома, намагається трансформувати в нову гру: *«Того, хто програє, катуватимуть»* (Сатрапі, 2022: 57); фізичне покарання (ляпас) від матері за непослух (коли пішла на небезпечну демонстрацію *«у «чорну п'ятницю. Того дня в сусідньому кварталі було стільки вбитих, що вже пішли чутки, буцімто в різанині винні ізраїльські солдати. Але насправді стріляла наша армія»* (Сатрапі, 2022: 43); натуралістичні подробиці катувань ув'язнених (Сатрапі, 2022: 53–56). Попри відставку шаха-«диявола» (Сатрапі, 2022: 47), у день якої *«народ улаштував найбільше свято в історії»* (Сатрапі, 2022: 46), та ілюзорну відлигу в суспільстві (нараторка уявляє себе в обіймах бога – свого «друга» (Сатрапі, 2022: 57)), напруга починає зростати, візуальною метафорою чого стає в тексті образ змія-диявола, що звивається навколо родини Сатрапі (Сатрапі, 2022: 47). Стає відомо про вбивство знайомого сім'ї Маржан – Морсена, кого *«рука божественного правосуддя»* (Сатрапі, 2022: 70) втопила у ванні (знову гідроморфний код переходу, за допомогою якого вода дешифрується як символ, психологічний асоціатив, передвісник і локус смерті) (Сатрапі, 2022: 69), а кульмінаційним моментом стає розправа над її дядьком, що був для дівчинки ідеалом. Напередодні чергового ув'язнення дядько Ануш дарує їй лебедя з хлібного м'якуша, зробленого у в'язниці, під час другої зустрічі вже в камері, яку зображено темним загерметизованим простором як межу життя і смерті (Сатрапі, 2022: 73), знову дарує хлібного лебедя (*«На! Я зробив іще одного лебедя з хлібного м'якуша. Це дядько попереднього»* (Сатрапі, 2022: 73)). Так, двічі продубльований рукотворний лебідь – образ білої пташки на темному фоні – зчитується як візуальний символічний код життя і надії (Сатрапі, 2022: 65, 73].

Винагорода: Дізнавшись з газети про смерть дядька, засмучена дівчинка проганяє бога і засвідчує, що *«втратила всі орієнтири в житті»* (Сатрапі, 2022: 75). На останній сторінці розділу Сатрапі зображує героїню в ізолюваному космічному просторі. Винагорода Маржан – втрата ілюзій і гіркий досвід жорстокості життя.

Другий цикл (від початку війни з Іраком до повернення до Ірану) відтворює міфосценарій ініціації за такою моделлю.

Відокремлення: у країні починається війна, образним виразником якої в тексті є вітер (візуально це – білі вихори-завитки на чорному тлі) як передвісник лиха впродовж фантастичного польоту на килимі-літаку напередодні війни (Сатрапі, 2022: 84), чорна хмара, «яка поволи закриває країну» (Сатрапі, 2022: 85), як передвісник смертей («наповзання» чорного кольору на білий на мапі Ірану); іракські літаки-винищувачі на території Ірану як перша ознака війни (Сатрапі, 2022: 87); вода як маркер змін (коли Маржан із батьком бачать літаки, вони біжать додому перевірити, чи жива їхня мама/дружина Тажі, тоді як та, нічого не знаючи, приймає душ (Сатрапі, 2022: 88); дороги й міста як смертоносні пастки для внутрішніх переселенців, візуалізовані в тексті образами піроморфного коду: вогнями, вихором полум'я тощо (Сатрапі, 2022: 96), «ключ від раю», в якому «повно їжі, є жінки, золоті будинки, прикрашені діамантами» (Сатрапі, 2022: 107) як експлікація оберненої семантики – пекла, смерті, пустки («Ключ від раю давали біднякам. Їм обіцяли краще життя. І тисячі підлітків з ключами на шиї підірвалися на мінних полях» (Сатрапі, 2022: 109)); спуск до бомбосховища-підвалу як перехід до темного царства Аїду, графічно зображеного чорними зигзагоподібними сходами, по яких біжать люди (Сатрапі, 2022: 110–111) – усі ці маркери війни, посилення контролю й нівелювання особистісних свобод стають причиною ухваленого родиною рішення відправити дівчину за кордон. Остання ніч перед відльотом до Австрії – церемонія ініціації в просторі-храмі, уособленням чого в тексті є бабусине ліжко, просякнуте ароматами квітів («Я ніколи не забуду цей запах» (Сатрапі, 2022: 157). Крізь усю другу частину твору проходить лінія аксіологічної та національної самоідентичностей: «Не забувай, хто ти і звідки» (Сатрапі, 2022: 159).

Подолання/неподолання перешкод: Перше усвідомлення дорослішання нараторка артикулює так: «Після революції 1979 року я постаршала (на рік) і мама змінилася» (Сатрапі, 2022: 83) і підтверджує вчинками: участю в антифундаменталістських зібраннях, під час яких вона стала свідком жорстокості («Або хустка, або дрючок!» (Сатрапі, 2022: 83)). Період навчання і проживання в Австрії позначено постійною тривожністю, відчуттям самотності й провини, внутрішнім конфліктом, що в тексті овиявнюється хвилястими візерунками, аероморфними образами (як-от цигарками-«косяками»), а також зовнішніми й фізіологічними змінами Маржі (зокрема поява родимки на видовженому носі, постійна зміна зачісок як маркер невпорядкованості думок і пошуки себе: «Словом, я переживала період безкінечної потворності» (Сатрапі, 2022: 197)). Героїня набуває досвіду перших стосунків, зради, пошуку свого місця і тожсамості, дискримінації та навіть життя на вулиці, усвідомлюючи себе чужою для самої себе, хоча для інших часом вона була своєю: «Що більше зусиль я докладала для асиміляції, то сильнішим було враження, що я віддаляюся від своєї культури, зраджую батьків і своє коріння, починаю грати в чужу гру» (Сатрапі, 2022: 201). Нараторка за спробою забути минуле тимчасово зрікається власної національної ідентичності (ідентифікуючи себе як француженка: «У ті часи Іран був уособленням зла, й бути іранкою було важко» (Сатрапі, 2022: 203)), однак швидко отямлюється: «Я – іранка і пишаюся цим!» (Сатрапі, 2022: 205). Показово, що в цей період героїня майже не стикається з гідроморфними означниками, окрім як у спогадах про дім, що, враховуючи визначений раніше код змін, властивий міфологемі води, вказує на невдоволеність дівчини власними пошуками. На підтвердження зауважимо, що на останній сторінці третього розділу перед від'їздом до Ірану Маржан стоїть перед краном умивальника, ніби намагаючись повернути собі втрачене, загублене в чужій країні – власну ідентичність (Сатрапі, 2022: 253). Врешті вона потрапляє до лікарні, одужує й ухвалює рішення повернутися додому, до Ірану: «Я одяглася, взяла речі, запнула хустку. І плювати на особисту і соціальну свободу» (Сатрапі, 2022: 253) (хустка тут символізує прийняття власної національної і культурної тожсамості, повернення до джерел, переосмислення цінностей).

Винагорода: Маржан повертає власну іранську ідентичність та проходить випробування на збереження культурного коду та гідності. Разом із тим вона стає мудрішою, поміркованішою, ціліснішою. Попри це, героїня також розвиває комплекс нереалізації, стає на крок ближче до депресії та смерті: вперше – несвідомо через життя на вулиці, а вдруге – цілеспрямовано через сором, коли починає курити попри великі ризики для життя: *«Я воліла ризикувати, ніж визнати свій сором. Сором від того, що ніким не стала, що мої батьки не можуть мною пишатися після всіх жертв, на які вони пішли»* (Сатрапі, 2022: 252).

У третьому циклі процес відокремлення відбувається не географічно, а ментально. По поверненню додому (гідроморфні маркери: сніг, перший сніданок чаєм) Маржан відчуває, що депресивний стан не покинув її, а культурний розрив відтепер уже й зі співгромадянами та психологічна закритість від батьків підсилюють стан фрустрації та схильність до самогубства: *«Моє горе можна було підсумувати однією фразою: я була ніким. Я була представницею Заходу в Ірані й іранкою на Заході. У мене не було ідентичності. Я не розуміла, для чого живу»* (Сатрапі, 2022: 283). Врешті Маржан вирішує вчинити самогубство: спершу спробувала *«розтяти вени»* (Сатрапі, 2022: 283) у ванній (закритий простір як повернення до початкового локусу ініціації), але кров у гарячій воді згорнула, потім випила всі свої антидепресанти й заснула, перед цим глянувши на сонце (міфологема творення, початку і кінця) і подумавши про батьків (родовий зв'язок, започаткований під час першого відокремлення) (Сатрапі, 2022: 284). Попри це, героїня виживає (перероджується як зовні, так і внутрішньо), збагнувши, що *«не готова померти»* (Сатрапі, 2022: 284) – готова жити: *«Сильна й непереможна, я йшла на зустріч своїй новій долі»* (Сатрапі, 2022: 286).

Подолання/неподолання перешкод: Маржан продовжує свої пошуки самореалізації, зокрема творчої: вступає на мистецький факультет університету, розробляє новий дизайн уніформи для студенток (що також ретранслює стосунки Сатрапі з традиціоналізмом національної іранської культури), створює проєкт для парку атракціонів із тематикою етнічної міфології. Щоправда, останній не набув реалізації через гендерні упередження іранського суспільства. Зростаючи кар'єрно, Маржан зустрічає свого майбутнього чоловіка, з яким згодом розлучається, долаючи соціальні упередження (в епізоді весілля знову натрапляємо на гідроморфний маркер змін: мати плаче біля умивальника (Сатрапі, 2022: 328), а також ритуальний образ хлібних крихт: *«щаслива у шлюбі жінка має осипати нас хлібними крихтами, щоб передати своє щастя й достаток»* (Сатрапі, 2022: 327). Одного дня героїня зі слідами декоративної косметики виходить на вулицю і, щоб уникнути покарання від охоронців революції, підставляє невинного чоловіка. Це викликає гнів її бабусі (семіотично Маржан ставить під загрозу зв'язок із родом), з чого Сатрапі висновує, що такого більше не повториться, з бабусею мириться, демонструючи в університеті сміливість висловлених думок та створюючи дизайн уніформи як компроміс: *«Уперше за довгий час я була собою задоволена»* (Сатрапі, 2022: 309]. Отже, через матеріальний та символічний акт творення (дизайнерських виробів та, власне, себе як особистості), хоч і частково, але трансформує традиційні погляди на речі. Врешті Маржан остаточно відходить від традиціоналізму (у питаннях шлюбу, гендерних прав і творчості), вирішує покинути Іран і переїхати до Франції. Перед від'їздом вона *«щоранку гуляла в горах Тегерана, щоб запам'ятати кожен куточок»* (Сатрапі, 2022: 351), відвідала берег Каспійського моря, щоб відчути особливе повітря, сходила на могилу дідуся, а також до в'язниці Еген, де був убитий її дядько, – отже, Маржан поєднала всі, окрім вогняної (адже рішення це виважене та зріле), стихії. Ороморфна міфомодель, виражена образом муру в'язниці, експлікує метафору країни, що зав'язла у фундаменталістських поглядах.

Винагорода: героїня подорослішала, зміцнила власні погляди та ідеали. Якщо перший виїзд за кордон був рішенням батьків, з яким вона, чотирнадцятилітня дитина, погодилася, то цього разу, десять років потому, Сатрапі сама будує власну долю. При першому від'їзді

з дому, прощаючись з батьками, Маржан озирається й бачить, як мати непритомніє (певна аллюзія на міф про Орфея, якщо інтерпретувати вокзал як образ транзитного локуса між світами) (Сатрапі, 2022: 160), а на останній сторінці коміксу всі, окрім бабусі, яка невдовзі помре, махають одне одному руками з відкритими, щирими усмішками (Сатрапі, 2022: 352). Це, зокрема, вказує на перемогу над страхом (що уособлюється у творі темною масою, натовпом, безликими «охоронцями революції») – один із головних уроків, яких навчила Маржан її бабуся (Сатрапі, 2022: 309).

## 5. Висновки

Визначено міфологемні репрезентанти трьох циклів ініціації: образи – першоелементи буття вода, вогонь, повітря, земля, образи солярної (сонце), флористичної (квіти), гідроморфної (вода), аероморфної (вітер, повітря), теїстичної (бог) міфомоделей, що в тексті відтворюють амбівалентну семантику, репрезентуючи провідні мотиви. Образ хустки є в тексті атрибутивним проявом відокремлення героїні від спільноти, маркованої однаковістю, і вибудовує бінарну опозицію гасел «Хустка!» – «Свобода!», символізуючи обмеження свободи, насилля над власною ідентичністю. В інших контекстах хустка символізує талісман, виконуючи функцію медіатора між світами своїх і чужих, внутрішнім і зовнішнім, а також повернення до джерел, віднайдення себе.

Міфологічні образи й мотиви вибудовують три цикли ініціації героїні-нараторки «Персеполісу».

Реконструйований перший цикл ініціації «Від дитинства до підлітковості» схематично зображено так: *Відокремлення* (мотиви переусвідомлення, змін, примірювання ролей, що відтворюють пошуки власної тожсамості; образ-локус «ванна з водою» як семантичний дублікат в'язничної камери й уособлення фізичних і душевних страждань, психологічний асоціатив лона, хронотоп храму посвяти, атрибутивно-гідроморфний маркер переходу, змін) → *Випробування* (зіткнення з реаліями життя: перші втрати) → *Винагорода* (втрата ілюзій, набування гіркового досвіду жорстокості реального життя).

Другий цикл ініціації «Від початку війни з Іраком до повернення додому» реконструйовано за таким алгоритмом: *Відокремлення* (образи бомбосховища-підвалу як переходу до пекла та сходів як медіатора між життям і смертю; мартологічні образи-передвісники війни; бабуся-ліжко, просякнуте ароматами квітів, як часопростір храму-сховку тощо) → *Випробування* (смертельні перешкоди під час пересування містом, експліковані образами-передвісниками, -знаками, -медіаторами: сходи, ключ від раю з оберненою семантикою тощо; втрата й повернення власної національної ідентичності, експліковані образом хустки; зародки депресивного стану, спричиненого зневірою в себе, почуттям провини й власної нікчемності, тощо) → *Винагорода* (самоусвідомлення національної іранської ідентичності, подолання випробування на збереження культурного та родового кодів, набуття мудрості, поміркованості, цілісності).

Третій ініціаційний цикл «Дорослішання і виїзд з Ірану» моделюється за таким алгоритмом: *Відокремлення* (ментальний простір самоізоляції, матеріальний хронотоп ванної кімнати як локусу відокремлення з метою вчинення самогубства, стани абсолютної зневіри, втрати себе й сенсу життя тощо) → *Випробування* (подолання депресії, поступове налагодження нового життя, кар'єрне зростання, творчі проєкти, сміливість в ухваленні рішень тощо; гідроморфні образи, що замикають коло пошуків; образи-знаки з минулого життя: хлібні крихти, що символізують повернення до цінностей роду та нації, згадування і віднайдення себе тощо) → *Винагорода* (сепарація від батьків, впевненість у власних силах, спроможність розв'язувати складні питання; міміка і жести, що сприймаються як маркери гармонізації внутрішнього світу героїні).

Візуальний код тексту нарівні з вербальним дешифрує семантику ініціації: чорнобіла бінарність і дуальність художніх образів та інших сюжетоелементів; символіка

візерунків – експлікатором образів води, повітря, вогню, квітів тощо; візуалізація танатоморфної, патогенної семантики в образі-передвіснику змія-диявола, що звивається навкруг родини Маржан; зображення білої пташки – рукотворного з хлібного м'якуша лебедя – на темному фоні як символічний код життя і надії; візуалізований білими на чорному тлі завитками вітер як передвісник лиха; чорна хмара, представлена «наповзанням» чорного кольору на білий на мапі Ірану як передвісник смертей; чорні зигзагоподібні сходи, що діагонально поєднують верх і низ – життя і смерть; візуалізація смертоносних пасток образами піроморфного коду (вогні, вихори полум'я) тощо.

Таким чином, комікс «Персеполіс» Маржан Сатрапі демонструє здатність мисткині надавати класичним міфологемам нового втілення і змісту в графічному наративі. Аналіз міфосценарію ініціації в подібних творах дозволяє не лише відчитати приховані архетипні структури в графічному наративі, а й окреслити перспективи вивчення коміксу як особливої форми репрезентації сучасної культури.

### Література:

1. Вишницька, Ю. (2016). *Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах: монографія*. Київ: Київський університет імені Б. Грінченка, с. 344–396, 412–444. URL: [https://www.researchgate.net/publication/346473642\\_Mythological\\_scenarios\\_in\\_modern\\_literary\\_and\\_journalistic\\_discourses\\_Monograph](https://www.researchgate.net/publication/346473642_Mythological_scenarios_in_modern_literary_and_journalistic_discourses_Monograph) (дата звернення: 20.11.2025)
2. Нестерук, С. М., Дмитрук, І. О. (2019). Конструювання наративної самоідентифікації у «Персеполісі» Маржан Сатрапі. *Perspectives of World Science and Education: Abstracts of IV International Scientific and Practical Conference*, Осака, Японія, 25–27 грудня 2019 р., с. 638–646. URL: <http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/12212/> (дата звернення: 01.11.2025)
3. Сатрапі, М. (2022). *Персеполіс: комікс*. Київ: Видавництво, 352 с.
4. Черниш, О. А., Яструбова, А. О., Комісарук, Л. І. (2024). Побудова жанру «комікс». *Науковий вісник Міжнародного наукового університету. Серія: Філологія*, вип. 65, с. 152–155. URL: <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2024.65.32> (дата звернення: 01.11.2025)
5. Dabashi, H. (2019). *Contemporary Art, World Cinema, and Visual Culture*. Anthem Press, pp. 27–70. URL: [https://books.google.com.ua/books?id=VmyPDwAAQBAJ&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=VmyPDwAAQBAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (дата звернення: 30.10.2025)
6. Hosseini, S. Z. A. (2018). *Imagined Identity: Representing the Stereotype of the Other in Persepolis*. Master's thesis. Ferdowsi University of Mashhad, 100 p. URL: [https://www.academia.edu/41911360/Imagined\\_Identity\\_Representing\\_the\\_Stereotype\\_of\\_the\\_Other\\_in\\_Persepolis](https://www.academia.edu/41911360/Imagined_Identity_Representing_the_Stereotype_of_the_Other_in_Persepolis) (дата звернення: 30.10.2025)
7. Inalouei, N. (2021). *Narratives of the Self: A Walk Through a Labyrinth*. Graduate thesis. Toronto, Ontario, 43 p. URL: <https://yorkspace.library.yorku.ca/items/87838d25-500a-4bb3-994b-e9b1bb66bc22> (дата звернення: 29.10.2025)
8. Lamiaa, A. R. (2022). Reading traumatized and depressed women: A cognitive study of Marjane Satrapi's *Persepolis* Aaron T. *Diyala Journal for Human Research*, vol. 4, № 94, pp. 740–761. URL: <https://djhr.uodiyala.edu.iq/index.php/DJHR2022/article/view/2808> (дата звернення: 28.10.2025)
9. Lefèvre, P. (2008). *Persepolis de Marjane Satrapi, un succès incompréhensible?* Lendemains. URL: [https://www.academia.edu/3360491/Persepolis\\_de\\_Marjane\\_Satrapi\\_un\\_succ%C3%A8s\\_incompr%C3%A9hensible\\_Marjane\\_Satrapis\\_Persepolis\\_an\\_incomprehensible\\_success](https://www.academia.edu/3360491/Persepolis_de_Marjane_Satrapi_un_succ%C3%A8s_incompr%C3%A9hensible_Marjane_Satrapis_Persepolis_an_incomprehensible_success) (дата звернення: 30.10.2025)
10. Петрович Г. (2025). Атлас, описаний небом. / Пер. А. Татаренко. Київ: Комора. 256 с.

### References:

1. Vyshnytska, Yu. (2016). *Mifolohichni stsenarii v suchasnomu khudozhnomu ta publitsystychnomu dyskursakh: Monohrafiia* (pp. 344–396, 412–444). Kyiv: Kyivs'kyi universytet im. B. Grinchenka. [Mythological scenarios in modern literary and journalistic discourses: A monograph] (In Ukrainian) [https://www.researchgate.net/publication/346473642\\_Mythological\\_scenarios\\_in\\_modern\\_literary\\_and\\_journalistic\\_discourses\\_Monograph](https://www.researchgate.net/publication/346473642_Mythological_scenarios_in_modern_literary_and_journalistic_discourses_Monograph) (date of application: 20.11.2025)
2. Nesteruk, S. M., & Dmytruk, I. O. (2019). Konstruyuvannia naratyvnoi samoidentyfikatsii u «Persepolis» Marzhan Satrapi. [Constructing narrative self-identification in Marjane Satrapi's "Persepolis"]. *Perspectives of World Science and Education: Abstracts of the IV International Scientific and Practical Conference* (pp. 638–646). Osaka, Japan. (In Ukrainian) <http://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/12212/> (date of application: 01.11.2025)
3. Satrapi, M. (2022). *Persepolis: Komiks*. [Persepolis: A comic] Kyiv: Vydavnytstvo (In Ukrainian).
4. Chernysh, O. A., Yastrubova, A. O., & Komisaruk, L. I. (2024). Pobudova zhanru «komiks». [Building the comic genre]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho naukovoho universytetu. Seriya: Filolohiia*, (65), 152–155. (In Ukrainian) <https://doi.org/10.32782/2409-1154.2024.65.32> (date of application: 01.11.2025)
5. Dabashi, H. (2019). *Contemporary art, world cinema, and visual culture* (pp. 27–70). Anthem Press. [https://books.google.com.ua/books?id=VmyPDwAAQBAJ&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=VmyPDwAAQBAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (date of application: 30.10.2025)

- application: 30.10.2025)
6. Hosseini, S. Z. A. (2018). *Imagined identity: Representing the stereotype of the other in Persepolis* (Master's thesis). Ferdowsi University of Mashhad. [https://www.academia.edu/41911360/Imagined\\_Identity\\_Representing\\_the\\_Stereotype\\_of\\_the\\_Other\\_in\\_Persepolis](https://www.academia.edu/41911360/Imagined_Identity_Representing_the_Stereotype_of_the_Other_in_Persepolis) (date of application: 30.10.2025)
  7. Inalouei, N. (2021). *Narratives of the self: A walk through a labyrinth* (Graduate thesis). Toronto, ON. <https://yorkspace.library.yorku.ca/items/87838d25-500a-4bb3-994b-e9b1bb66bc22> (date of application: 29.10.2025)
  8. Lamiaa, A. R. (2022). Reading traumatized and depressed women: A cognitive study of Marjane Satrapi's *Persepolis*. *Diyala Journal for Human Research*, 4 (94), 740–761. <https://djhr.uodiyala.edu.iq/index.php/DJHR2022/article/view/2808> (date of application: 28.10.2025)
  9. Lefèvre, P. (2008). *Persepolis de Marjane Satrapi, un succès incompréhensible?* [Marjane Satrapi's *Persepolis*, an incomprehensible success?] *Lendemains*. [https://www.academia.edu/3360491/Persepolis\\_de\\_Marjane\\_Satrapi\\_un\\_succ%C3%A8s\\_incompr%C3%A9hensible\\_Marjane\\_Satrapis\\_Persepolis\\_an\\_incomprehensible\\_success\\_](https://www.academia.edu/3360491/Persepolis_de_Marjane_Satrapi_un_succ%C3%A8s_incompr%C3%A9hensible_Marjane_Satrapis_Persepolis_an_incomprehensible_success_) (date of application: 30.10.2025)
  10. Petrovych, H. (2025). *Atlas, opysanyi nebom* [Atlas described by the sky] (A. Tatarenko, Trans.). Kyiv: Komora. (In Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 03.11.2025

Рекомендована до друку 26.11.2025

Опублікована 30.12.2025

## ФУНКЦІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ «Я-ОПОВІДІ» В РОМАНІ Т. ШЕВАЛЬЄ «ДІВЧИНА З ПЕРЛОВОЮ СЕРЕЖКОЮ»

**Пахарєва Тетяна Анатоліївна,**  
*доктор філологічних наук, професор,  
професор кафедри світової літератури та теорії  
літератури  
Українського державного університету  
імені Михайла Драгоманова  
paharevata@ukr.net  
orcid.org/0000-0003-0718-7034*

**Метою** статті є виявлення нових смислових шарів та векторів інтерпретації роману Т. Шевальє «Дівчина з перловою сережкою» шляхом аналізу оповідної специфіки твору. Для досягнення поставленої мети використано **метод** наратологічного аналізу, до якого долучено елементи міжвидової компаративістики та жанрології. В **результаті** здійсненого багаторівневого аналізу було виявлено ключову роль «я-оповіді» в реалізації основних ідей роману і формуванні образу героїні-оповідачки. Зокрема, проаналізовано саму «подію оповіді» (М. Бахтін) як головний акт суб'єктності, здійснений героїнею, та виявлення особистості героїні через перцептивний план її точки зору. Виявлено, що суттєвою особливістю світосприйняття героїні, реалізованою в поетиці оповіді, є синестетичність (зокрема, систематичне надання слуховим враженням візуального втілення), яка веде до потреби «транспонувати» не лише слухові враження у зорові образи, а й те і друге – у слова. Виявлено дистрибутивні стосунки між словесним і візуальним (живописним) типами світосприйняття і проаналізовано, як через словесне самовираження реалізується творча складова особистості героїні-оповідачки. При цьому висунуто припущення, що поштовхом до перетворення моделі з відомого портрету Вермеєра на суб'єкта оповіді може бути поза дівчини на портреті: її поворот-«озирання» до глядача, в поєднанні з прямим і виразним поглядом та ледь розімкненими, наче готовими щось промовити губами, становлять живописну аналогію «я-оповіді». Але так само, як фон портрету Вермеєра ніби приховує все, що оточує зображену на ньому дівчину, оповідь героїні теж залишає не вербалізованими найбільш сутнісні переживання й оцінки пережитого героїнею, так що її оповідь є своєрідним словесним корелятом портрету Вермеєра, парадоксально поєднуючи граничну відвертість з граничною скритністю. Це дало змогу дійти **висновку**, що до наявних визначень жанрової специфіки роману Т. Шевальє можна додати визначення його як «роману-екфразису», екфразистична складова якого реалізована в «я-оповіді» через стратегію «розкриття-приховування».

**Ключові слова:** *поетика оповіді, екфразис, синестезія, точка зору, діалог, роман, наративна стратегія.*

## FUNKTIONS AND SPECIFICITIES OF FIRST-PERSON NARRATION IN TRACY CHEVALIER’S “GIRL WITH A PEARL EARRING”

**Pakhareva Tetyana Anatolyivna,**  
*Doctor of Philological Sciences, Professor,  
Professor at the Department of World Literature  
and Literary Theory  
Dragomanov Ukrainian State University  
paharevata@ukr.net  
orcid.org/0000-0003-0718-7034*

The present article seeks to uncover new semantic layers and interpretative vectors of Tracy Chevalier’s novel *Girl with a Pearl Earring* through an analysis of its narrative design. **The research methodology** combines narratological analysis with elements of intermedial comparative studies and genre theory. A multi-tiered examination has revealed the pivotal role of first-person narration in articulating the central ideas of the novel and in shaping the image of the heroine-narrator.

Special attention is given to the “event of narration” (M. Bakhtin) as a fundamental act of subjectivity performed by the heroine, as well as to the construction of her personality through the perceptual dimension of narrative perspective. A distinctive feature of the heroine’s worldview, realized within the poetics of narration, is her synesthetic perception – most notably, the systematic transformation of auditory impressions into visual equivalents. This synesthetic disposition necessitates the transposition not only of auditory impressions into visual imagery but of both modalities into verbal expression.

The analysis further demonstrates the distributive relations between verbal and visual (painterly) modes of perception, emphasizing how verbal self-expression serves as a vehicle for the heroine-narrator’s creative potential. It is proposed that the very gesture that transforms Vermeer’s painted model into a narrating subject may be discerned in the sitter’s pose: her turning back to glance at the viewer, in conjunction with a direct and expressive gaze and slightly parted lips – as if on the verge of speech – constitutes a pictorial analogue of first-person narration. At the same time, just as the dark, neutral background of Vermeer’s portrait conceals the world surrounding the depicted figure, so too does the narrator’s voice withhold her most profound experiences and value judgments. In this way, the heroine’s narrative becomes a verbal correlate of Vermeer’s portrait, paradoxically uniting radical openness with radical concealment.

These observations allow for the **conclusion** that, in addition to existing definitions of the novel’s generic specificity, *Girl with a Pearl Earring* may also be conceptualized as a “novel of ekphrasis,” in which the ekphrastic dimension is realized through first-person narration according to the strategy of “disclosure and concealment.”

**Key words:** poetics of narrative, ekphrasis, synesthesia, dialogue, novel, narrative strategy.

### 1. Вступ

Найвідоміший з романів Т. Шевальє «Дівчина з перловою сережкою» вже з початку 2000-х років перебуває у полі зору не лише критики, а й академічного літературознавства, втім, у вітчизняному філологічному просторі можна знайти лише поодинокі звернення до цього тексту, переважно вписані у проблематику міжмистецьких досліджень (живописний, історичний та соціокультурний контексти роману (Жлуктенко, 2009), екфразис у поезії твору (Левицька, 2021)). Зі схожих позицій розглядається роман і в зарубіжних дослідженнях (de Raiva Vieira, 2011), (Fletcher, 2006), доповнюючись порівняннями з екранізацією П. Веббера (Safit, 2006), а також увагою до феміністичної складової (Harris, 2013) та гендерної проблематики роману (Fletcher, 2006-1). Серед жанрових парадигм, до яких літературознавці відносять цей твір, фігурують такі, як «роман про митця» (Левицька, 2021), «метаісторичний роман» (Жлуктенко, 2009), «роман становлення» (Bildungsroman) (Fletcher, 2006) і навіть «historical romance fictions» (Fletcher, 2005-1). Привертає увагу і «я-оповідь» як засіб, за допомогою якого реалізується і феміністична настанова авторки роману, і проблематика особистісного становлення в ньому (Harris, 2013), (Fletcher, 2006).

Втім, до існуючих розвідок можна додати ряд спостережень, покликаних уточнити і доповнити наявні інтерпретації даного роману й образу його героїні-оповідачки зокрема. Таке доповнення й уточнення, яке має розширити інтерпретаційний діапазон твору, і будемо вважати **метою** нашої статті.

В нашому аналізі відштовхнімось від загальновідомої тези фемінізму про необхідність подолання об'єктивації жінки, про нагальну потребу виявлення жіночої суб'єктності як у соціокультурній практиці, так і в мистецтві, і деякі дослідження роману Т. Шевальє піднімають дану проблему у зв'язку з образом головної героїні. Зокрема, послідовно розглядає образ Гріт та його динаміку в романі як драму набуття й усвідомлення героїнею власної суб'єктності Жаклін Гарріс (Harris, 2013). Але саму «подію оповіді» (М. Бахтін) як перший і головний акт суб'єктності, здійснений Гріт, та специфічність виявлення особистості героїні через перцептивний план її точки зору досі не висвітлено з достатньою послідовністю. Необхідність осмислення поетики оповіді роману з огляду на указану проблематику зумовлює **актуальність** нашої розвідки.

Вихідна ідея, яку ми спробуємо аналітично верифікувати, полягає в тому, що головним інструментом подолання об'єктивації героїні роману Шевальє є саме її розповідь, і найбільше непересічна та творча за своєю природою особистість Гріт розкривається не через події, вчинки, реакції її самої та тих, хто її оточує, на ту чи іншу обставину – не через те, про що вона розповідає, а через те, як вона розповідає, через образні, стильові, поетикальні особливості самої оповіді, які розкривають спосіб взаємодії героїні-оповідачки зі світом, тобто, через її перцептивну точку зору.

## 2. Екфрастичне підґрунтя «я-оповіді» в романі Т. Шевальє

Розпочати хотілося б зі спроби виявлення тих факторів, що ними зумовлено вибір форми та суб'єкту оповіді у романі Т. Шевальє. З одного боку, очевидно тут постає відповідність тренду феміністичної прози останніх десятиліть, що реалізує ідею надання голосу тим, хто до сих пір його не мав: безіменним рабіням, хор яких є ледь не головним персонажем «Пенелопіади» М. Етвуд, або жіночому персонажу, який в оригінальному творі залишався лише функцією, сателітом головного героя, а в ретелінгу перетворюється на головну як персонажну, так і оповідну інстанцію («Джулія» С. Ньюман). З іншого боку, задується літературна традиція створення текстів від особи персонажу відомого живописного або скульптурного зображення (епіграма Мікеланджело від особи його скульптури «Ніч», сонет Е. Лазарус «Новий Колос» від імені статуї Свободи тощо), яку можна вважати специфічним різновидом екфразису, адже зазвичай поетична «реконструкція особистості» зображуваного персонажу є варіантом вербалізації естетичного враження від відповідного шедевру.

Можна припустити, що «я-оповідь» у романі Т. Шевальє за своєю природою є рівною мірою і концептуальним символічним актом феміністичного відновлення справедливості по відношенню до безіменної та безсловесної моделі Вермеєра, і водночас активною творчою реакцією Т. Шевальє на вермеєрівський шедевр, зумовленою художніми особливостями картини та тими живописними акцентами, які спрямовують її осмислення у певний бік. Серед таких акцентів, передусім, слід згадати вражаючу позу зображеної на картині дівчини: дивлячись через плече, напів-відвернута від глядача, вона водночас дивиться глядачеві прямо в очі. Саме цей поворот-«озирання» і прямий і яскравий погляд, що його супроводжує, вже можна сприйняти як певне висловлювання. Ж. Гарріс тлумачить його наступним чином: «It is symbolic that in Vermeer's painting, the girl looks over her shoulder at the painter. To him this pose may have added to her mystery, sexuality, and physical quality as he objectively framed her to satisfy his artistic desires. But Chevalier's narrative allotment allows Griet to become a real woman and her pose takes on a different meaning. Griet looks behind her at those who would objectify or limit her. Yet the natural action that the woman in the painting takes next is to turn her head away from the viewer, thus

symbolically looking away from those who have trapped her» (Harris, 2013: 78). Запропоноване Ж. Гарріс потрактування викликає заперечення: прочитання напів-обороту дівчини на картині як бажання героїні відвернутися від тих, хто її об'єктивує (від глядачів картини зокрема), сприймається як недостатньо обґрунтоване і таке, що скоріш затьмарює смисли роману Т. Шевальє, ніж оприявнює їх. Наша версія полягає в тому, що саме це «озирання», яке є поворотом не від, а до глядача, в поєднанні з прямим і виразним поглядом дівчини та ледь розімкненими, наче готовими щось промовити губами, становлять живописну аналогію «я-оповіді». Вочевидь не випадково озирання як ознаку діалогу позиціонує сама авторка роману, вкладаючи цю думку у уста героїні-оповідачки під час її екфразистичного опису кахлі, зробленої батьком для неї та брата: «The boy was a little ahead of the girl but *had turned back to say something*» (Chevalier, 1999: 13) (курсив наш – Т.П.). Також погляд назад можна тлумачити як такий, що символізує ретроспективний напрямок думок, оберненість дівчини на картині до нещодавнього минулого і бажання краще придивитися до нього, осмислити набутий досвід через розповідь про нього. Погляд у вічі глядачеві в такому разі є запрошенням, а не звинуваченням, і глядач постає не одним із винних у «гріху об'єктивації», а діалогічним Іншим як необхідним учасником процесу рефлексивного самопізнання і саморозкриття сильної та непересічної особистості Гріт в її сповіді, що розгорнеться далі на сторінках роману. Будь-яка оповідь від першої особи завжди є адресованою, це завжди спроба розібратися у собі та своєму житті через діалогічне – буквально або умовне – звернення до Іншого, і Т. Шевальє, змусивши героїню портрету Вермеєра саму розповісти свою історію, звертаючись до уявного читача, як вважаємо, «зчитала» таку потребу в сповідальній комунікації з Іншим саме з пози та виразу очей дівчини на картині. Символічно у часовому вимірі «озирання» дівчини можна інтерпретувати також і як оберненість не лише до власного минулого, а й до «адресату з майбутнього», який ще не з'явився, але вже «дихає у спину» та прийде у наступні часи не як носій нескінченної об'єктивації, а як співбесідник, який зрозуміє те, що не було зрозуміло сучасникам. Таким співбесідником постає «ідеальний читач», яким де факто є читач з ХХІ століття як носій цінностей емпатії та рівності (тут наші роздуми є суголосними думкам, висловленим Л. Флетчер: «In Chevalier's description the girl is "clearly looking at someone;" the anonymity of "someone" brings together, however fleetingly, the multiple and historically dispersed viewers of this painting. Within the imagined world on the other side of the frame, she looks at the artist, but she also looks out of the frame» (Fletcher, 2006-1)). Естетичне враження від картини Вермеєра як чинник, яким визначено характер оповіді в романі, відповідає і загальній особливості художнього світовідчуття Шевальє, сформульованій у статті Н. Жлуктенко, присвяченій «Дівчині з перловою сережкою»: «Серед метаісторичних романів сьогодення твори Шевальє вирізняються естетичною домінантою: творчим імпульсом для неї завжди є мистецький артефакт – старовинний гобелен, розбиті скульптури на надгробках лондонського кладовища, картина знаменитого живописця. Це свідчить про серйозний намір авторки вести діалог з історичним часом і опанувати для того мови та стилі інших культур» (Жлуктенко, 2009: 134).

### 3. Формування образу героїні засобами поетики «я-оповіді»

Придивімось тепер до тих особливостей світосприйняття героїні роману Шевальє, які найбільше розкривають її особистість і реалізуються через оповідь і точку зору, втілену в ній. Л. Флетчер зазначає: «From the novel's opening pages, it is clear that Griet shares the painter's acute visual sensitivity to her surroundings» (Fletcher, 2006-1). Дослідниця тонко аналізує образ Гріт як персонажа, що є носієм «зору художника», але не художником, опозицію візуального і тактильного, семантику бачення і зору в романі, підпорядковуючи цей аналіз тим соціокультурним аспектам проблематики сексуальності, які через контекст Голандії ХVІІ ст. увиразнюють актуальні сьогодні гендерні питання. Втім, нам хотілося б привернути увагу до образу Гріт як не лише служниці, наділеної мистецьким оком і позбавленої можливості реалізуватися через

соціальні обмеження свого часу, і не лише героїні історії про «неможливе кохання», а оповідачки, чиє слово має статус вчинку, акту самоусвідомлення і саморозкриття, надавши їй буттю творчого завершення і повноти, нездійснених у життєвому просторі.

На перший погляд здається, що головна риса Гріт, яка спричиняє і драму її нездійсненого кохання до художника, і драму її особистісної нереалізованості, – це вже згадана вище наявність у неї «зору художника», естетичної інтуїції, за відсутності таланту художника. Дійсно, дуже яскравими є епізоди роману, в яких вона проявляє тонке відчуття світла, кольору, композиції (аж до того, що здивований Вермеєр зронює репліку про те, що не очікував навчитися чогось від служниці). Але її «зір художника» наділений ще однією особливістю, яку не акцентовано і не експліковано у подієвому плані роману, але реалізовано у самій оповіді, в її поезії – це синестетичність вражень дівчини. Звернімось до початкових сторінок роману, до моменту, коли в домі родини Гріт з'являються Вермеєр і його дружина Катарина. Звуки голосів гостей, яких вона поки не бачить, одразу викликають у Гріт візуальні й тактильні асоціації: «I heard voices outside our front door – a woman's, bright as polished brass, and a man's, low and dark like the wood of the table I was working on. They were the kind of voices we heard rarely in our house. I could hear rich carpets in their voices, books and pearls and fur» (Chevalier, 1999: 7). «Перли та хутро», ключові деталі образного ряду картин Вермеєра і водночас коштовності, які належать його дружині і ніби несуть відбиток стосунків між нею та чоловіком, дівчина спочатку «чує», а побачить лише згодом. Зрозуміло, що в цій деталі значущим є момент аберації, яка акцентує нашу увагу на події оповіді як такій, що підпорядковує собі життєвий матеріал: вочевидь асоціація з хутром і перлами остаточно оформлюється у свідомості дівчини не в момент, коли вона вперше чує голоси Вермеєра та його дружини, а в момент розповіді, коли і хутряне манто, і перлові сережки Катарини вже перебувають в числі знакових предметів, що ними марковано надзвичайно цінний і водночас травматичний досвід Гріт. Таким чином, в оповіді дівчини ці деталі, з'явившись раніше своєї фактичної появи в полі зору оповідачки, фіксуються як концепти, що символічно втілюють сутнісні смисли (краса, соціальний статус, любов), а також відіграють проспективну функцію, ніби налаштовуючи читача на особливе сприйняття цих предметів, коли вони з'являться у подієво-фабульному ряду розповіді Гріт. І реалізація таких смислів відбувається через елемент синестезії в оповіді героїні.

Але головна функція синестетичних асоціацій оповідачки, пов'язаних з голосами відвідувачів (на перших сторінках роману синестетичне світосприйняття героїні проявляється не лише в цитованому фрагменті, а і в інших моментах, коли голос матусі асоціюється з каstrулею, а промовлене Вермеєром ім'я дружини «тхне корицею»), полягає в тому, щоб активізувати у сприйнятті читача механізм транспозиції одних чуттєвих вражень в інші і підкреслити, що будь-які перетворення звуків у візуальні образи або запахи, запахів у кольори і т. д. найповніше реалізуються в слові, і саме словом оперує оповідачка, розкриваючи своє особливе бачення світу. Такий синестетичний спосіб сприйняття чуттєвих вражень сигналізує, що Гріт має не лише «зір художника», а й здатність і навіть потребу трансформувати одні чуттєві враження в інші, в тому числі – зорові форми у слова.

З самого початку своєї розповіді вона виявляє усвідомлення цінності слів і здатності виразити в слові все, що є важливим для взаєморозуміння та налагодження стосунків з людьми: «I had chosen the right words» (Chevalier, 1999: 20); «The right words changed her mood in a moment. It was simply up to me to find the words» (Chevalier, 1999: 35). Таке ставлення до слова сама Гріт пояснює своїм протестантизмом, навіть створюючи у спорі з Вермеєром опозицію протестантизму і католицизму як опозицію релігії Слова і релігії візуальних образів, що опосередковують звернення людини до Бога: «“It's not the painting that is Catholic or Protestant,” he said, “but the people who look at it, and what they expect to see. A painting in a church is like a candle in a dark room—we use it to see better. It is the bridge between ourselves and God. But it is

not a Protestant candle or a Catholic candle. It is simply a candle.” “We do not need such things to help us to see God,” I countered. “We have His Word, and that is enough”» (Chevalier, 1999: 120).

Втім, таке протиставлення виявляється хибним, адже Гріт намагається насправді подолати цю протилежність слова і живописного образу, нескінченно трансформуючи в слова (екфрази) картини, які вона бачить, а у своїй сповіді змальовуючи словом, як живописним інструментом, своє життя і постаті тих, хто її оточував (живописності її розповіді додають і численні влучні метафори та яскраві порівняння, якими наповнено текст). А Вермеєр, у свою чергу, знімає і релігійні, й естетичні протиріччя у своєму єдиному концептуально значущому висловлюванні в романі: «“There is a difference between Catholic and Protestant attitudes to painting,” he explained as he worked, “but it is not necessarily as great as you may think. Paintings may serve a spiritual purpose for Catholics, but remember too that Protestants see God everywhere, in everything. By painting everyday things – tables and chairs, bowls and pitchers, soldiers and maids – are they not celebrating God’s creation as well?” I wished my mother could hear him. He would have made even her understand» (Chevalier, 1999: 120).

Отже, з одного боку, Вермеєр постає антиподом оповідачки – він оперує живописними образами надзвичайної сили, але вони, як і він сам, залишаються річчю в собі, впливаючи на інших, але не розкриваючи себе («His paintings don’t tell stories» (Chevalier, 1999: 78)). І сам Вермеєр у життєвому просторі переважно мовчить і не вступає до діалогічної взаємодії з іншими, за виключенням спроби долучити дівчину до розуміння таємниць художнього бачення, втім, і в них він скоріш намагається «привласнити» Гріт та її внутрішній світ, ніж діалогічно взаємодіяти – не дарма в момент, коли вона вперше проявляє розуміння живописної справи, його обличчя приймає хижий вираз: «His face became intent like a stork’s when it sees a fish it can catch» (Chevalier, 1999: 57). Але, з іншого боку, протиставленість Вермеєра дівчині знімається, коли Гріт виявляє свою співприродність природі митця, і це відбувається не стільки в її спробах навчитися «бачити як художник», скільки в її словесній творчості. Своєю розповіддю вона формально створює дещо протилежне справі Вермеєра – вона саме «розповідає історію», але фактично в своєму «живописі словом» вона постає митцем, подібно Вермеєру, створюючи в цій історії власний світ і персонажів, залежних від волі автора, що ними стануть і картини Вермеєра, і він сам. Ті, від кого вона залежала у житті, хто піддавав її тій самій об’єктивації в той чи інший спосіб, тепер самі постають об’єктами її словесного зображення – цупкого, яскравого і безжально точного.

І так само, як Вермеєр залишається як особистість закритим для світу, розкриваючись лише у своїх творіннях, так і Гріт залишається таємницею і для всіх, хто її оточує, і, в кінцевому рахунку, для читача, якому вона привідкрила себе лише до того ступеню, до якого знайшла це доцільним. Здається, що щира і глибоко рефлексивна розповідь дівчини, в першу чергу, втілює у слові те, що свого часу в подієвому вимірі життя було змарноване мовчанням (істинні мотиви тих чи тих вчинків, провина, брехня, замовчування того, що уявляється надто складним або загрожує конфліктом, тощо). І мовчання наповнює собою весь перший епізод роману, ніби задаючи смисловий напрямок подальшому тексту. Розповідь Гріт розпочинається зі слів: «My mother did not tell me they were coming» (Chevalier, 1999: 7), – і так символічно задається вектор оповіді як промовляння не вимовленого, як заповнення словами тієї чорної порожнечі (або ж чорного тла на портреті дівчини, створеному Вермеєром), на яку перетворюється не відрефлексоване і психологічно й аналітично не пропрацьоване минуле та несвідомо прожите життя. Сцена знайомства Вермеєрів з Гріт і далі розгортається в її розповіді з акцентуванням на тому, що не було промовлено: в першу ж мить їх зустрічі мати без слів, очима транслює дочці «two warnings»; далі дівчина соромиться пояснити «джентльмену», чому вона розкладає нарізані овочі для супу за кольорами («I could not say why I had laid out the vegetables as I did. I simply set them as I felt they should be, but I was too frightened to say so to a gentleman» (Chevalier, 1999: 9));

нарешті, наприкінці візиту Вермеєр мовчки «випробовує» Гріт, коли чекає, чи виправить вона порушений порядок розкладених на тарілці овочів. Мовчання супроводжує і наступні сцени спілкування Гріт з батьком та сестрою, а в згадках про брата акцентовано звучить його репліка щодо навчання на фабриці кахлів: «Father never told me it would be this bad» (Chevalier, 1999: 13), – яка перегукується з першою фразою роману, в якій сама героїня говорить про мовчання матері щодо майбутнього візиту Вермеєрів та роботи дівчини служницею в їхньому домі. Так фрази про мовчання батьків щодо труднощів, які чекають на їх дітей у найближчому майбутньому, ніби охоплюють собою перший епізод роману і задають один із лейтмотивів подальшої розповіді – лейтмотив непередбачуваності майбутнього і неможливості бути до нього готовими («попередженими»). Мовчання батьків (носіїв досвіду) стає символом неможливості передати цей досвід, мовчанням самого життя щодо майбутнього.

Але все, що вже відбулося, можна осмислити і проговорити *post factum*, і в повторному проживанні в слові пережитих раніше випробувань і травм, помилок і перемог віднаходиться їхній смисл, оформлюється свідомо особистість та вибудовується життя у його екзистенційній повноті. І протягом всього роману Гріт буде оздоблювати словом те, що в житті не оформилося в слова, так що, на наш погляд, не менш концептуально значущою, ніж помічена Л. Флетчер опозиція «візуальне/тактильне», стає у творі опозиція «мовчання/мовлення (оповідь)». При цьому мовчання в подієвому (життєвому) просторі стає джерелом слова у просторі оповідному – більшість ключових епізодів з життя героїні та «моментів істини» в її стосунках з іншими відбувається у мовчанні, яке потім активно осмислюється в її розповіді, так що фрази на кшталт: «Він (вона) мовчки дивився (дивилася) на мене», «Я мовчки пішла», «Він (вона) ні про що не спитав (спитала), але я знала, що він (вона) все знає» і т. п. – звучать у романі рефреном.

Отже, здавалося б, найприродніше сприйняти цей текст як сповідь, в якій сповна розкривається особистість і справжній внутрішній світ героїні-оповідачки. Втім, як було зазначено вище, не менш важливою, ніж лінія сповідального саморозкриття, є в романі лінія «непізнаваності» Гріт – недарма роман починається, фактично, з констатації такої непізнаваності героїні для її власної матері: «My mother did not tell me they were coming. Afterwards she said she did not want me to appear nervous. I was surprised, for I thought she knew me well» (Chevalier, 1999: 7). І такою само нерозгаданою, закритою для навіть найближчих людей постає героїня і протягом всього роману, і в фіналі, коли ставить крапку на фразі про таємницю п'яти гульденів, які вона ніколи не витратить і які залишаться для неї єдиною пам'яттю про історію з Вермеєром та портретом з перловою сережкою. Втім, не лише для оточуючих її людей, а й для читача героїня теж постає «відкритою книгою» лише до певної межі. Часто вона залишає без авторефлексивних коментарів ті чи ті свої рішення, враження або вчинки, або ж створює певну смислову невизначеність навколо важливих моментів. Показовим у цьому сенсі є фінальний абзац роману: «Pieter would be pleased with the rest of the coins, the debt now settled. I would not have cost him anything. A maid came free» (Chevalier, 1999: 195). З цієї точки зору остаточне судження щодо героїні сформульовано саме так: «Служниця прийшла безплатно»? На перший погляд, це є стримано-іронічним моделюванням точки зору Пітера, чоловіка Гріт, який жартував про борг Вермеєрів йому як «викуп» за наречену. Однак, для Пітера Гріт, навіть коли працювала служницею у Вермеєрів, була саме нареченою; він ніколи не ототожнював її з її тимчасовою роллю служниці, і вона дуже добре це усвідомлювала. Самоідентифікація як служниці суперечить також вихідному стану Гріт, її вихованню і соціальному положенню її родини – це родина майстра, що виготовляв кахлі, але через інвалідність потрапив у скрутні обставини і змушено відпустив дочку працювати служницею. Батько Гріт соціально перебуває на близькому до Вермеєра рівні у тогочасній ієрархічній системі, яка художників кваліфікувала як ремісників – і батько Гріт і Вермеєр є членами однієї й тієї самої гільдії художників, хоча,

звісно, Вермеєр займає у ній вищу позицію. Отже, як «служницю» себе визначає сама Гріт, не маючи для цього вагомих об'єктивних причин (навіть хронологічно її робота служницею тривала лише 2 роки). Чому і наскільки щиро вона вважає своєю головною (в контексті оповіді – такою, що має статус «остаточного судження», замикаючи собою текст) соціальною роллю саме роль служниці? Її розповідь не дає можливості однозначно відповісти на це питання. В тексті ми можемо з однаковим успіхом знайти підтвердження різних версій: що її самовизначення як «служниці» є маскою, за якою насправді сховано категоричне неприйняття героїнею такої ролі та не подолана психологічна травма; що таке самоприниження ніби захищає її від ще більшого приниження іншими; що за таким самовизначенням криється пам'ять про любов до Вермеєра, для якого вона була саме служницею, і її робота служниці включала не лише прилизливу і виснажливу хатню працю, а, в першу чергу, служіння художнику і його справі.

Отже, в кінцевому рахунку, сповідь героїні, яка спочатку сприймалася як «розшифровка» того, що стоїть за портретом, як розкриття у слові того, що залишалося закритим у глибині живописного зображення, постає, навпаки, словесним корелятом до портрету Вермеєра: ніби обернена до глядача (читача) і готова до діалогу фігура дівчини, за якою лише чорне тло, котре і є її світом, куди вона так нікого і не впустила.

#### 4. Висновки

Оповідь в романі Т. Шевальє та образ героїні-оповідачки чинять спротив однозначним потрактуванням і демонструють ретельно вивіреним баланс між оприямним і імпліцитним змістом, між прозорими і неочевидними смислами, так що до певної міри екфразистичність твору Шевальє щодо портрету дівчини з перлиною Вермеєра набуває характеру метафоричного автометаопису: щире і відверте обличчя дівчини, діалогічно розкриті назустріч глядачеві (читачеві), врівноважується абсолютно непроникним чорним тлом, а за сяючою перлиною, в якій «віддзеркалюється цілий світ», криється встромлена у друге вухо інша перлина, якої не бачить ніхто. Це дає змогу не лише солідаризуватися з визначенням цього роману Л. Флетчер: «In many ways this is a novel about secrecy» (Fletcher, 2006: 5), – але й додати, що таємниця, уникнення остаточної та однозначної визначеності є не лише змістовим, а й нарративним принципом твору Шевальє, реалізованим через проаналізовані вище особливості «я-оповіді» і пов'язаним з екфразистичною природою роману Шевальє щодо портрету Вермеєра, з його парадоксальною «відвертістю-таємничістю». Таким чином, до наявних визначень жанрової специфіки цього роману можемо додати ще визначення його як «роману-екфразису», екфразистична складова якого реалізована в оповідній стратегії «розкриття-приховування».

#### Література:

1. Жлуктенко, Н. Ю. (2009). «Голландський текст» роману Трейсі Шевальє «Дівчина з перлиною»: аспект історизації. *Літературознавчі студії*. КНУ імені Тараса Шевченка. Вип. 24. С. 133–138.
2. Левицька, О. С. (2021). Міжмистецький діалог в романах про художників: вербалізація полотен Вермеєра в романі Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою». *Світова література у літературознавчому дискурсі XXI ст. Матеріали XII Міжнародних Чичерінських читань (Львів, 28–29 жовтня 2021 року)*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика». С. 118–119.
3. Chevalier, T. (1999). *Girl with a Pearl Earring*. A Penguin Book. 197 p.
4. Fletcher, L. (2006). *Girl with a Pearl Earring: text guide*. Hyde Park Press, South Australia. Pp. 1–11. URL: [https://www.researchgate.net/publication/316889313\\_Girl\\_with\\_a\\_Pearl\\_Earring\\_Text\\_Guide](https://www.researchgate.net/publication/316889313_Girl_with_a_Pearl_Earring_Text_Guide)
5. Fletcher, L. (2006-1). "His paintings don't tell stories...": *Historical Romance and Vermeer*. University of Tasmania Press, 2006. 14 p. URL: [https://www.researchgate.net/publication/277864862\\_His\\_paintings\\_don%27t\\_tell\\_stories\\_Historical\\_Romance\\_and\\_Vermeer](https://www.researchgate.net/publication/277864862_His_paintings_don%27t_tell_stories_Historical_Romance_and_Vermeer)
6. Harris, J. (2013). Rewriting Female Representations in *Girl with a Pearl Earring* and *Girl in Hyacinth Blue*: Historical Female Portraiture, Human Subjectivity, and Johannes Vermeer's Work. *Art and the Artist in Society*, edited by José Jiménez-Justiniano, et al., Cambridge Scholars Publishing. Pp. 71–84.
7. de Paiva Vieira, M. (2011). Ekphrasis in *Girl with a Pearl Earring*. *Scripta Uniandrade*, v. 9, n. 2. Pp. 11–29.
8. Safit, I. (2006). Animating Vision: Visual Adaptation in *Girl with a Pearl Earring*. *The Comparatist*, vol. 30. The University of North Carolina Press. P. 52–64.

**References:**

1. Zhluktenko ,N. (2009) «Hollandskyi tekst» romanu Treisi Shevalie «Divchyna z perlynoiou»: aspekt istoryzatsii [The "Dutch text" of Tracy Chevalier's novel "The Girl with the Pearl Earring": a historical aspect]. In: *Literaturoznavchi studii*. KNU imeni Tarasa Shevchenka. Vyp. 24. Pp. 133–138 [in Ukrainian].
2. Levytska, O. (2021) Mizhmystetskyi dialoh v romanakh pro khudozhnykiv: verbalizatsiia poloten Vermeiera v romani Treisi Shevalie «Divchyna z perlovoiu serezhkoiu» [Inter-artistic dialogue in novels about artists: verbalization of Vermeer's paintings in Tracy Chevalier's novel "The Girl with a Pearl Earring"]. In: *Svitova literatura u literaturoznavchomu dyskursi XXI st. Materialy XII Mizhnarodnykh Chycherinskykh chytan* (Lviv, 28-29 zhovtnia 2021 roku). Odesa: Vydavnychiy dim «Helvetyka». Pp. 118–119 [in Ukrainian].
3. Chevalier, T. (1999). *Girl with a Pearl Earring*. A Penguin Book. 197 p.
4. Fletcher, L. (2006). *Girl with a Pearl Earring: text guide*. Hyde Park Press, South Australia. Pp. 1–11. URL: [https://www.researchgate.net/publication/316889313\\_Girl\\_with\\_a\\_Pearl\\_Earring\\_Text\\_Guide](https://www.researchgate.net/publication/316889313_Girl_with_a_Pearl_Earring_Text_Guide)
5. Fletcher, L. (2006-1). *"His paintings don't tell stories...": Historical Romance and Vermeer*. University of Tasmania Press, 2006. 14 p. URL: [https://www.researchgate.net/publication/277864862\\_His\\_paintings\\_don%27t\\_tell\\_stories\\_Historical\\_Romance\\_and\\_Vermeer](https://www.researchgate.net/publication/277864862_His_paintings_don%27t_tell_stories_Historical_Romance_and_Vermeer)
6. Harris, J. (2013). Rewriting Female Representations in *Girl with a Pearl Earring* and *Girl in Hyacinth Blue*: Historical Female Portraiture, Human Subjectivity, and Johannes Vermeer's Work. *Art and the Artist in Society*, edited by José Jiménez-Justiniano, et al., Cambridge Scholars Publishing. Pp. 71–84.
7. de Paiva Vieira, M. (2011). Ekphrasis in *Girl with a Pearl Earring*. *Scripta Uniandrade*, v. 9, n. 2. Pp. 11–29.
8. Safit, I. (2006). Animating Vision: Visual Adaptation in *Girl with a Pearl Earring*. *The Comparatist*, vol. 30. The University of North Carolina Press. P. 52–64.

Стаття надійшла до редакції 09.09.2025

Рекомендована до друку 03.11.2025

Опублікована 30.12.2025



**3. Перекладознавство**

**3. Theory of translation**

## КОНЦЕПТ «ЛЮБОВ» ТА ЙОГО ВЕРБАЛІЗАЦІЯ У РОМАНІ БОЛЕСЛАВА ПРУСА «ЛЯЛЬКА»

**Дружбяк Світлана Володимирівна,**  
доцент кафедри прикладної лінгвістики  
Національного університету «Львівська політехніка»  
[svitlana.v.druzhbiak@lnpu.ua](mailto:svitlana.v.druzhbiak@lnpu.ua)  
[orcid.org/0000-0001-8971-9852](https://orcid.org/0000-0001-8971-9852)

**Панчишин Дарія Олександрівна,**  
студентка 2 курсу ОС «Магістр»  
кафедри прикладної лінгвістики  
Національного університету «Львівська політехніка»  
[dariia.panchyshyn.mflplz.2024@lnpu.ua](mailto:dariia.panchyshyn.mflplz.2024@lnpu.ua)  
[orcid.org/0009-0006-8481-9882](https://orcid.org/0009-0006-8481-9882)

**Метою** статті є дослідження способів вираження концепту «любов» у романі Болеслава Пруса «Лялька» як багатомірною явища, що має глибоке мовне, філософське та культурне підґрунтя. Проаналізовано художні засоби, через які виражається концепт любов в оригінальному творі польського мовою та його перекладах англійською й українською мовами. **Методи.** У дослідженні застосовано методи структурно-семантичного аналізу, компонентного аналізу, контекстуального аналізу. Ці методи дозволили виявити, які мовні засоби формують концепт любові і передають його у досліджуваному творі, під час аналізу граматики та лексики роману. **Результати.** У статті показано результати досліджень, що демонструють багатошарову структуру концепту «любов» і його неоднорідність та багатозначність у мовленні героя роману. Зокрема, ідентифіковано основні лексеми цього концепту, поєднання яких формує широку палітру значень і емоційних відтінків. Аналіз художніх текстів показав, що любов може бути вербалізована через прямі номінації (кохання), емоційні протиставлення (серце-розум, земне-небесне), метафоричні порівняння (світло, страждання) і символи (любов-лялька, лялька-невинність, лялька-недосяжність). При цьому важливу роль відіграють мовні засоби: звертання, пестливі слова, граматичні структури та стилістичні засоби, що підкреслюють експресивність почуттів. **Висновки.** Показано, що в різних контекстах і версіях перекладу концепт «любов» отримує нові смислові акценти – від символу ляльки й примарності до маркера усталених традицій. Концепт «любов» вербалізується через розгалужену систему метафор, фреймів і стилістичних засобів, які відтворюють внутрішню боротьбу героя між ідеалом і реальністю. Переклади частково трансформують емоційно-оцінний компонент, що впливає на сприйняття концепту читачем. Таким чином, наше дослідження доводить, що вербалізація концепту любові в художньому творі є не лише відображенням індивідуального досвіду героя, а й універсальною стратегією побудови ціннісної картини його світу.

**Ключові слова:** лексема, семантичне навантаження, художні засоби, паралельні корпуси, художній аналіз, переклади, порівняння.

## THE CONCEPT "LOVE" AND ITS VERBALIZATION IN BOLESŁAW PRUS' NOVEL *THE DOLL*

**Druzhbiak Svitlana Volodymyrivna,**  
*Associate Professor at the Department of Applied  
Linguistics  
Lviv Polytechnic National University  
svitlana.v.druzhbiak@lnpu.ua  
orcid.org/0000-0001-8971-9852*

**Panchyshyn Dariia Oleksandrivna,**  
*2nd-year Master's student at the Department of Applied  
Linguistics  
Lviv Polytechnic National University  
dariia.panchyshyn.mflplz.2024@lnpu.ua  
orcid.org/0009-0006-8481-9882*

The **aim** of the article is to examine the ways in which the concept "love" is expressed in Bolesław Prus' novel *The Doll* as a multidimensional phenomenon with deep linguistic, philosophical, and cultural foundations. The study analyzes the artistic means through which the concept of love is conveyed in the original Polish text and its translations into English and Ukrainian. **Methods.** The study employs methods of structural-semantic analysis, componential analysis, and contextual analysis. These methods allowed us to identify the linguistic means that shape the concept of love and convey it in the work under study through the analysis of grammar and vocabulary in the novel. **Results.** The article presents research findings that demonstrate the multilayered structure of the concept "love" and its heterogeneity in language use. In particular, the main semantic components of this concept are distinguished, the combination of which forms a wide range of meanings and emotional nuances. Analysis of literary texts showed that love can be verbalized through direct nominations (affection), emotional oppositions (heart–mind), metaphorical comparisons (light, suffering), and symbols (love–doll). Important roles are played by linguistic devices such as forms of address, diminutives, grammatical structures, and stylistic means that emphasize the expressiveness of feelings. **Conclusions.** It has been shown that in different contexts and in translation versions, the concept "love" acquires new semantic accents – from the symbol of a doll and illusoriness to a marker of established traditions. The concept of "love" is verbalized through a complex system of metaphors, frames, and stylistic devices that reflect the protagonist's inner struggle between ideal and reality. The translations partially transform the emotional and evaluative component, which affects the reader's perception of the concept. Thus, our study proves that the verbalization of the concept of love in a literary work is not only a reflection of the hero's individual experience but also a universal strategy for constructing the value-based worldview of the protagonist.

**Key words:** lexem, semantic load, artistic devices, parallel corpora, literary analysis, translations, comparisons.

### 1. Вступ

У мовознавстві поняття концепту посідає одне з провідних місць, оскільки саме воно забезпечує зв'язок між мовою, мисленням і культурою. Особливу увагу дослідників привертають концепти, що відображають універсальні смисли, властиві людському світосприйняттю (Айзенбарт, 2016; Кожухова, 2017). До таких належить концепт любові, що у творі Болеслава Пруса «Лялька» вважається одним із ключових у мовній картині світу героя, адже описує як його індивідуальну картину сприйняття світу, так і колективний досвід усіх героїв, акумулює ціннісні орієнтири та культурні традиції. Сучасні вчені вважають, що дослідження концептів у лінгвістиці розкриває особливості мовної системи та дає розуміння когнітивних, культурних процесів (Дружбяк, 2024; Лотоцька, 2024). Саме аналіз із застосуванням сконструйованих паралельних корпусів дає якомога вичерпний перегляд палітри вербалізації

художніх засобів в об'ємних творах та їх перекладах (Нахлік, 2023). У мовознавстві термін «концепт» трактують по-різному, і запропоновані дефініції охоплюють широкий спектр підходів. Поширеним є погляд, згідно з яким концепт має певний зв'язок із філософським уявленням про «реальну ідею» та може розумітися як формулювання, мисленнєвий образ чи домінуюча думка, що визначає ідейний зміст художнього твору (Цит. за: Літературознавчий словник-довідник, 2007, с. 373). Також, не менш актуальним є твердження, що саме концепти любові є структурними збірниками уявлень про внутрішню природу людини і її психологічні механізми (Дружб'як, 2022), що робить тему нашої розвідки найбільш затребуваною і актуальною. Вивчення концепту любові в польському оригінальному творі Болеслава Пруса «Лялька» та його перекладах англійською та українською мовами важливе не лише з огляду на його філософську чи психологічну глибину, а й через способи його мовного вираження (Прус, 1980). У всіх попередніх дослідженнях творчості Болеслава Пруса увагу науковці акцентували здебільшого на психологічних та соціальних аспектах твору, відповідно, концепт любові та особливості його вербалізації залишалися поза системним аналізом, питання мовної репрезентації цього концепту не було предметом окремого дослідження. Відповідно наша робота спрямована на заповнення наукової прогалини шляхом виявлення способів вербалізації досліджуваного концепту. Відтак, вербалізація цього концепту й порівняння її у різних перекладах дозволили нам прослідкувати, які сенси та емоційні відтінки закріплені в мовній свідомості героїв роману, як змінюються конотації та наповнення концепту під час взаємодії героїв в оригінальній мові твору та його перекладах та які мовні засоби є найбільш акцентними для вираження концепту «любов».

Метою нашої роботи є проведення аналізу на підставі сконструйованих нами паралельних корпусів і з'ясування, як проявляється вербалізація концепту «любов», як цей концепт візуалізується через абстрактні моделі, дії та асоціації, як відображено стани персонажів: психологічні, фізичні, емоційні. Ми дослідили, як структурується концепт «любов» у творі через метафоричні моделі, фрейми (сукупність уявлень та знань, пов'язаних з любов'ю, що описані у творі), порівняння. Також було проаналізовано, які стилістичні та семантичні засоби (епітети, персоніфікації, метафори) в романі «Лялька» Болеслава Пруса використано для вербалізації концепту «любов», через які ми можемо зрозуміти емоції та переживання в історії кохання головного героя крізь характеристику особистої кризи, зради та чистого кохання.

Методологія нашого дослідження ґрунтується на зібранні та аналізі метафор, символів, порівнянь, що відображають вербалізацію концепту «любов» за допомогою методів корпусної лінгвістики. Відтак, створені паралельні корпуси оригінального тексту польською мовою та його перекладів англійською та українською мовами дають змогу на глибокому рівні проаналізувати концепт «любов», виокремити основні способи вербалізації, прямі лексичні номінації і дослідити стилістичні та семантичні функції лексем, які є в основі семантичного оточення та вербалізації досліджуваного концепту. Логіка викладу матеріалу передбачає аналіз сконструйованих паралельних корпусів у програмі Skech Engine з подальшим описом, аналізом вербалізації концепту «любов» та виокремленням основних способів його вербалізації.

## **2. Способи вербалізації концепту «любов»**

У сучасному мовознавстві термін «концепт» трактується по-різному, і запропоновані дефініції охоплюють широкий спектр підходів. Поширеним є твердження, згідно з яким концепт має певний зв'язок із філософським уявленням про «реальну ідею» та може сприйматися як формулювання, мисленнєвий образ чи домінуюча думка, що визначає ідейний зміст художнього твору (Цит. за: Літературознавчий словник-довідник, 2007, с. 374). Водночас, на відміну від абстрактної ідеї, літературний концепт завжди забарвлений емоційно, що дозволяє говорити про нього як про ідейний пафос твору (Панченко, 2011). Слід зауважити, що науковці розглядають аналізовані концепти у двох планах об'єктивізації: як елемент медійної картини

світу та як аксіологічну картину суспільства, що прямо впливає на мовну свідомість особистості (Яроцька, 2020; Айзенбарт, 2016; Скробот, 2016).

З метою глибшого розуміння функціонування концепту «любов» та його вербалізації в романі «Лялька» сконструйовано паралельні корпуси (набір текстів, де оригінальний текст співвідноситься з його перекладом або перекладами іншими мовами) (Ball, 1996). Далі проведено комплексний аналіз твору та його перекладів із застосуванням програмного забезпечення *Skech Engine*, що дало змогу якісно та швидко опрацювати великі обсяги тексту. Вдалося виявити ключові слова, іменники, дієслова. Особливістю цієї функції є те, що такий список генерується з реальних лексичних даних роману, згенерованих у корпус, а не з підготовлених словників, що забезпечує високу релевантність наших результатів.

Нижче подано проаналізовані генетивні модифікатори (Рис. 1), які показують деякі основні лексеми, що опиняються в одному семантичному полі з концептом «любов». Такі колокації (поєднання) демонструють тенденцію до поєднання концепту любові з такими поняттями як «панна», «жінка», «рицар», що асоціюється з ніжністю та мужністю водночас і в підсумку виступає метафоричним порівнянням у романі.

Варто підкреслити, що дієслова, які виступають у ролі основних лексем, а саме «*одержувати*», «*убити*», «*зашкодити*» – яскраво зображують душевну картину головного героя, що бореться за прихильність жінки, яка йому сподобалася, незважаючи на душевний біль через її відмови у спілкуванні.

Цікаво, що в романі Болеслава Пруса «Лялька» любов головного героя має кілька вимірів, вона є *ідеальною, трагічною і шаленою* (Рис. 2). Станіслав Вокульський сприймає Ізабелу як

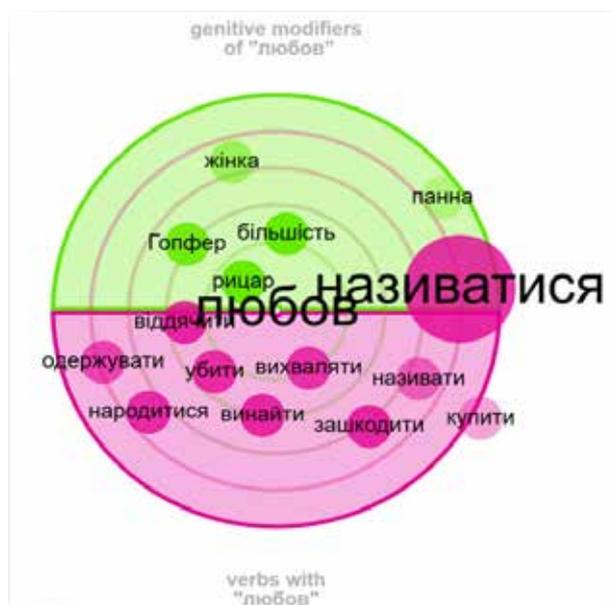


Рис. 1. Візуалізація лексеми «любов» зі словами-колокатами в українському перекладі



Рис. 2. *Word Skech* для лексеми «любов»

ідеал свого світу – щось недосяжне, що він так прагне отримати. Любов набуває рис захоплення та своєрідного поклоніння, де герой порівнює своє почуття з любов'ю батька Гопфера до доньки Касі: «Спочатку мене дивувала така несподівана любов старого Гопфера, і я доводив панні Касі, що дуже мало знаю її батька, аби робити йому візити». Трагічність любові проявляється у невзаємних почуттях Ізабелі, яка знаходить у його почуттях лише інструмент для власного збагачення. Коли почуття *шаленої любові* виходять за межі розумного, викликаючи одержимість і своєрідне поклоніння ніби чомусь священному, Ізабела відкидає наміри головного героя одружитися, що відповідно підкреслює й таку рису любові як *трагічність*.

Як свідчать дослідження, головний герой часто втілював вчинки людей того часу, описуючи нещасливу та трагічну любов, що є наслідком його марних надій на шлюб з героїнею роману. Це можемо спостерігати в результатах аналізу із застосуванням функції *Word Sketch*, де серед ключових понять є *ідеальна любов*, яка водночас протиставляється *трагічній, шаленій любові*, що підкреслює страх втрати, розчарування Станіслава Вокульського.

Також цікаво зазначити, що в оригінальному польському тексті твору любов виступає багатогранним поняттям з палітрою уособлень, серед яких також зустрічається *драматична, трагічна любов*. Ми звернули нашу увагу на поняття «ідеальний» та «нещасливий», що превалює в оригінальному тексті роману. На нашу думку, це підкреслює, що любов – універсальний культурний феномен, для головного героя вона є складним комплексом уявлень і станів, які виливаються у різноманітні палітри метафор та порівнянь.

Ми зауважили, що в польському оригіналі автор розкриває любов як усвідомлені знання головного героя про неї, одночасно комбінуючи їх з емоційними переживаннями:

«Адже любов, а не те шаленство, яким марять поети, однак істинно християнська, виникає лише після святих таїнств...» («*Bo miłość, a nie to szaleństwo, o którym marzą poeci, jednak prawdziwie chrześcijańska, powstaje dopiero po świętych sakramentach*») – автор мислить прийнятими на той час традиціями, де любов священна і є даром Божим; «*Podolskiego magnata odrzuciła słowami, że odda swoją rękę tylko temu, kogo pokocha..*» («*Podolskiego magnata odrzuciła słowami, że odda swoją rękę tylko temu, kogo pokocha..*»). – тут можемо спостерігати внутрішній страх героя, чи покохають його і чи достойний він любові. Це яскраво описує переживання Станіслава Вокульського не бути відкинутим Ізабелю Ленцькою.

Також варто підкреслити, що в англійській версії роману біля поняття любов зафіксовані «*надія*», «*історія*» – найбільш красномовні описи любові головного героя, наприклад:

«Славні малярі, а передусім натхненні поети, які писали гарні вірші в альбомах графських дочок, могли кохати без надії.» («*Famous painters, and above all inspired poets who wrote beautiful verses in the albums of countesses' daughters, could love without hope*»).

З іншого боку, любов головного героя є пригодою (*affair*), чимось веселим і кумедним (Рис. 4). Тут немає емоційних переживань чи страху, а є насолода і задоволення. Але слід підкреслити й драматичний характер любові: бачимо поняття «убивство», «порівняння», «міра» чи показник любові, яким перепохнений Станіслав Вокульський.

Варто підкреслити, що в ході аналізу відкривається нова сторона любові героя

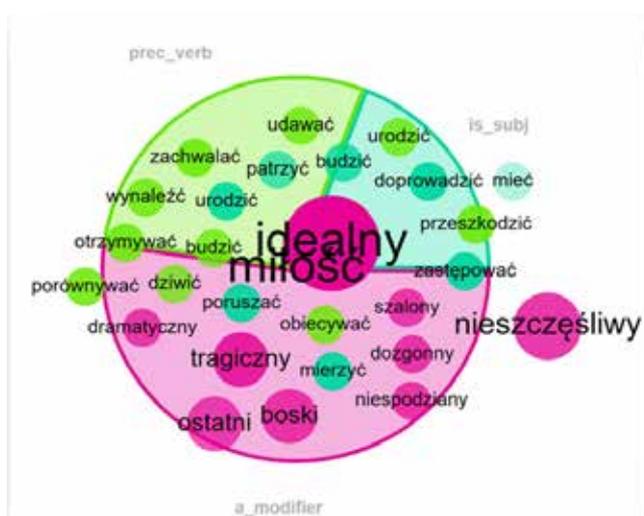


Рис. 3. Візуалізація лексеми «любов» зі словами-колокататами в польському оригінальному творі

роману – матеріальна цінність любові: «Потім сідали до вечері, де роти їли, шлунок перетравлювали, а черевички розмовляли під столом про почуття крижаних сердець і мріяння твердих голів». Герой у підсумку сприймає любов ніби здобуття чину чи освіти, як щось, що обов'язково здатен здобути, коли прикладеш зусиль.

Аналіз досліджуваного твору виявив, що концепт є багатограним явищем, зреалізованим на різних мовних рівнях (стилістичному, лексичному, синтаксичному та морфологічному), через різні види міжособистісних стосунків (суперечки, конфлікти героїв), духовне єднання (прихильність Ізабелли до головного героя), трансформацію почуттів (висміювання) та емоційні переживання (розчарування). Любов головного героя виявляється в поєднанні трьох складових – еросу, філео і агапе, що створює численні комбінації та варіанти емоційного спектра взаємодії героїв, роблячи любов надзвичайно динамічним і глибоким феноменом. Таким чином визначено, що концепт «любов» у проаналізованому творі вербалізується через:

- прямі номінації (кохання, почуття, любов);
- емоційні протиставлення (серце-розум, любов-ненависть, висміювання-прихильність, радість-убивство);
- метафори й метафоричні порівняння (світло, бажання, полум'я, страждання);
- символи (лялька як символ недоступної краси, матеріального і земного, примарності почуттів і водночас світлої невинності).

Також було виокремлено та систематизовано основні способи вербалізації концепту любов (Таблиця 1).

Таким чином, концепт «любов» виступає ключовим елементом не лише у мовній та картині світу героя, а й у культурному, моральному й психологічному осмисленні людського буття в романі.

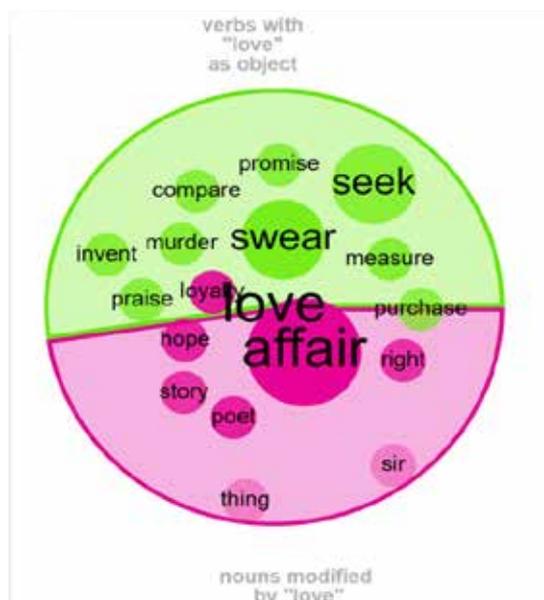


Рис. 4. Візуалізація лексеми «любов» зі словами-колокатами в англійському перекладі твору

Таблиця 1

#### Порівняння вербалізації в оригінальному творі та його перекладах

Основні способи вербалізації	Польський оригінал	Англійський переклад	Український переклад
Метафоричне порівняння	Miłość jest radością świata, słońcem życia.	Love is the joy of the world, the sun of life.	Любов – це радість світу, сонце життя.
Пряма лексична номінація	Miłość jest jedyną rzeczą, która nadaje sens życiu.	Love is the only thing that gives meaning to life.	Любов – це єдине, що надає сенс життя.
Любов як страждання	Miłość moja jest męką, która mnie pożera.	My love is a torment that consumes me.	Моя любов – це мука, що пожирає мене.
Любов як самопожертва	Dla niej gotów byłbym poświęcić cały świat.	For her I would be ready to sacrifice the whole world.	Заради неї я був би готовий пожертвувати цілим світом.
Любов і розум	Rozum mówił jedno, a serce drugie – i zwyciężało serce.	Reason said one thing, but the heart another – and it was the heart that prevailed	Розум говорив одне, а серце – інше, і серце брало гору.
Любов як ілюзія	Kochamy lalki, które w końcu okazują się pustymi figurami.	We love dolls that eventually turn out to be empty figures.	Ми любимо ляльок, які зрештою виявляються порожніми фігурами.

### 3. Висновки

Аналіз досліджуваного твору та його перекладів засвідчив, що концепт «любов» у реалізується через метафоричні моделі («любов як випробування», «любов як боротьба», «любов як прірва»); У межах структури концепту ми виявили ключові компоненти – емоційний (пристрасть, страждання), морально-ціннісний (вірність, самопожертва) та соціальний (нерівність), що підкреслює багатогранність поняття, яке постійно еволюціонує під впливом історичних, соціокультурних, релігійних і наукових змін. У перекладених версіях роману ми визначили часткову трансформацію емоційної складової: деякі метафори та епітети набувають нейтрального або культурно адаптованого звучання, що підтверджує міждискурсивний характер вербалізації концепту. Перспективу подальших досліджень убачаємо в розширенні корпусної бази та порівняльному аналізі концепту «любов», його вербалізації у творах сучасних українських авторів.

#### Література:

1. Айзенбарт Л. М. Термін «Концепт»: проблема визначення та підходи до вивчення. Наукові записки ТПНУ. Літературознавство. 2016. № 45. С. 314–325.
2. Балущко Х., Лотоцька Н. Вербалізація концепту запах в атрибутивних моделях у текстах Оксани Забужко, Дари Корній, Ірен Роздобудько: корпуснобазований підхід. *Молодий вчений*. 2024. № 4 (128). С. 38–44. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2024-4-128-12> (дата звернення 28.09.2025).
3. Болеслав Прус. Лялька / пер. з пол. Степана Ковганюка. 1980. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=11484&page=86> (дата звернення 29.09.2025).
4. Дружбяк С. В., Француз В. В. Особливості вербалізації концептів «війна» та «мир» у політичному дискурсі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2024. Вип. 68. С. 55–60. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu\\_filol\\_2024\\_68\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2024_68_14) (дата звернення 29.09.2025).
5. Дружбяк С. В., Карпа Д. Р. Особливості відтворення метафор в українському перекладі роману Елізабет Гілберт «Місто дівчат». *Науковий вісник Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія: Філологічні науки (мовознавство)*. 2022. № 18. С. 5–9.
6. Кобзар І. М. Метафора як базовий спосіб представлення інформації. *ScienceRise*. 2014. № 1. С. 95–98. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/texs\\_2014\\_1\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/texs_2014_1_16) (дата звернення 25.09.2025).
7. Кожухова Г. О. До проблеми дослідження емоційних універсальних концептів (на прикладі концепту «любов»). *Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Філологічні науки*. 2017. Кн. 1. С. 58–61.
8. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. Київ : Академія, 2007. 752 с.
9. Нахлік О., Ільницька Ю. Корпусно-базований підхід дослідження дієслів семантичної категорії «мовлення / communication» в українській та англійській мовах. *Молодий вчений*. 2023. № 10 (122). С. 60–66. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-10-122-13> (дата звернення 30.09.2025).
10. Панченко О. О. Філософський фундамент дослідження концепту «Любов» у сучасній англійській мові. *Нова філологія*. 2011. № 44. С. 242–246.
11. Скробот А. І. Концепт любов в іспаномовній біблії: лінгвокультурологічний аспект. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2016. С. 300–303.
12. Яроцька Г., Пономаренко Т. Метафоричне моделювання концепту «Європа» в українському медіадискурсі. *Діалог (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова)*. 2020. № 26. С. 208–225. URL: <http://dms.onu.edu.ua/> (дата звернення 28.09.2025).
13. Ball C. N. Tutorial Notes: Concordances and Corpora. 1996. URL: <http://www.geo.rgetown.edu/cball/corpora/tutorial.html> (дата звернення: 25.09.2025).
14. Prus B. The Doll: The Polish Review. 1896. URL: <https://anylang.net/en/books/pl/doll/read> (дата звернення: 25.09.2025).
15. Prus B., Welsh D. J. Lalka (The Doll): the English translation. 1963. URL: <http://www.jstor.org/stable/25776506> (дата звернення: 25.09.2025)

#### References:

1. Aizenbart, L. M. (2016). Termin «Kontsept»: problema vyznachennia ta pidkhody do vyvchennia [The term “Concept”: The problem of definition and approaches to study]. *Naukovi zapysky TPNU. Literaturoznavstvo*, (45), 314–325.
2. Balushko, Kh., & Lototska, N. (2024). Verbalizatsiia kontseptu zapakh v atrybutyvnykh modeliakh u tekstakh Oksany Zabuzhko, Dary Kornii, Iren Rozdobudko: korpusno-bazovanyi pidkhid. [Verbalization of the concept “smell” in attributive models in the texts of Oksana Zabuzhko, Dara Kornii, and Iren Rozdobudko: a corpus-based approach]. *Molodyi vchenyi*, 4 (128), 38–44. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2024-4-128-12> (last accessed 28.09.2025) [in Ukrainian]

3. Boleslav Prus. (1980). *Lialka* [The Doll] (S. Kovhaniuk, Trans.). Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=11484&page=86> (last accessed 29.09.2025)
4. Druzhibiak, S. V., & Frantsuz, V. V. (2024). Osoblyvosti verbalizatsii kontseptiv "viina" ta "myr" u politychnomu dyskursi. [Peculiarities of the verbalization of the concepts "war" and "peace" in political discourse]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriya: Filolohiia*, 68, 55–60. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu\\_filol\\_2024\\_68\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2024_68_14) (last accessed 29.09.2025) [in Ukrainian].
5. Druzhibiak, S. V., & Karpa, D. R. (2022). Osoblyvosti vidtvorennia metafor v ukrainskomu perekladi romanu Elizabet Gilbert "Misto divchat". [Peculiarities of metaphor rendering in the Ukrainian translation of Elizabeth Gilbert's novel *City of Girls*]. *Naukovyi visnyk Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriya: Filolohichni nauky (movoznavstvo)*, 18, 5–9. [in Ukrainian].
6. Kobzar, I. M. (2014). Metafora yak bazovyi sposib predstavlennia informatsii [Metaphor as a basic way of presenting information]. *ScienceRise*, (1), 95–98. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/text\\_2014\\_1\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/text_2014_1_16) (last accessed 25.09.2025)
7. Kozhukhova, H. O. (2017). Do problemy doslidzhennia emotsiinykh universalnykh kontseptiv (na prykladi kontseptu "liubov") [On the problem of studying emotional universal concepts (on the example of the concept "love")]. *Naukovi zapysky [Nizhynskiy derzhavnyi universytet im. Mykoly Hoholia]*. *Filolohichni nauky*, 1, 58–61.
8. Hromiak, R., & Kovaliv, Yu. (Eds.). (2007). *Literaturoznavchy slovnyk-dovidnyk* [Literary dictionary-reference]. Kyiv: Akademiia.
9. Nakhlik, O., & Ilnytska, Yu. (2023). Korpusno-bazovanyi pidkhid doslidzhennia diiesliv semantychnoi katehorii "movlennia / communication" v ukrainskii ta anhliiskii movakh. [Corpus-based approach to the study of verbs of the semantic category "speech / communication" in Ukrainian and English]. *Molody vchenyi*, 10 (122), 60–66. Retrieved from <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-10-122-13> (last accessed 30.09.2025) [in Ukrainian].
10. Panchenko, O. O. (2011). Filosofskiy fundament doslidzhennia kontseptu "Liubov" u suchasni anhliiskii movi [Philosophical foundation of the study of the concept "Love" in modern English]. *Nova filolohiia*, (44), 242–246.
11. Skrobot, A. I. (2016). Kontsept liubov v ispanomovnii Biblii: linhvokulturolohichni aspekt [The concept of love in the Spanish Bible: A linguocultural aspect]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»*, 300–303.
12. Yarotska, H., & Ponomarenko, T. (2020). Metaforychne modeliuвання kontseptu "Ievropa" v ukrainskomu media dyskursi. [Metaphorical modeling of the concept "Europe" in Ukrainian media discourse]. *Dialog (Odesa National University named after I. I. Mechnikov)*, 26, 208–225. Retrieved from <http://dms.onu.edu.ua/> (last accessed 28.09.2025) [in Ukrainian].
13. Ball, C. N. (1996). Tutorial notes: Concordances and corpora [Tutorial notes: Concordances and corpora]. Retrieved from <http://www.georgetown.edu/cball/corpora/tutorial.html> (last accessed 25.09.2025)
14. Prus, B. (1896). *The Doll*. *The Polish Review*. [in Polish]. Retrieved from <https://anylang.net/en/books/pl/doll/read> (last accessed 25.09.2025)
15. Prus, B., & Welsh, D. J. (1963). *Lalka (The Doll): The English translation*. [in English]. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/25776506> (last accessed 25.09.2025)

Стаття надійшла до редакції 01.10.2025  
Рекомендована до друку 19.12.2025  
Опублікована 30.12.2025



## **4. Романські, германські та інші мови**

## **4. Romanic, germanic and oriental languages**

## ТАБУЙОВАНА ЛЕКСИКА НА ПОЗНАЧЕННЯ СМЕРТІ ТА ПОХОВАЛЬНИХ РЕАЛІЙ В СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ МОВІ

**Стасюк Уляна Іванівна,**

*студентка 2 курсу магістратури за спеціальністю  
«Східні мови і літератури», освітня програма  
«Мова і література (китайська)»  
Київського столичного університету  
імені Бориса Грінченка  
[uistasiuk.fsm24m@kubg.edu.ua](mailto:uistasiuk.fsm24m@kubg.edu.ua)  
[orcid.org/0009-0006-8239-0541](https://orcid.org/0009-0006-8239-0541)*

**Кравченко Одарка Олександрівна,**

*доцент кафедри китайської мови і перекладу  
Київського столичного університету  
імені Бориса Грінченка  
[oo.kravchenko@kubg.edu.ua](mailto:oo.kravchenko@kubg.edu.ua)  
[orcid.org/0000-0003-4682-8228](https://orcid.org/0000-0003-4682-8228)*

**Цимбал Світлана Віталіївна,**

*кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри китайської мови і перекладу  
Київського столичного університету  
імені Бориса Грінченка  
[sv.tsymbal@kubg.edu.ua](mailto:sv.tsymbal@kubg.edu.ua)  
[orcid.org/0000-0002-7367-5354](https://orcid.org/0000-0002-7367-5354)*

Стаття присвячена комплексному дослідженню феномену мовного табу як універсального механізму соціального контролю та регуляції комунікації, підкреслюючи його роль у відображенні культурних цінностей та суспільних норм. Табу, будучи притаманним практично всім культурам, виконує критичні функції: регулятивну (підтримка порядку), комунікативну (дотримання етикету) та культурно-ідентифікаційну. Особлива увага зосереджена на проявах табу в китайській лінгвокультурі, де воно набуває специфічних форм, зокрема через вплив політичної цензури та активне використання евфемізмів, гомофонів і кодових позначень для обходу заборон. Ключовим об'єктом дослідження є табуйованість концепту смерті у китайській мові. На відміну від, наприклад, української культури, де смерть сприймається як природний процес, у Китаї пряме згадування смерті суворо уникається. Це пов'язано з глибинним страхом накликання нещастя та філософським вакуумом щодо загробного життя, залишеним конфуціанством. Додатковим чинником є конфуціанський принцип синівської шанобливості, що розглядає ушкодження тіла як неповагу до предків. **Мета дослідження** – виявити та систематизувати особливості функціонування табуйованої лексики, пов'язаної зі смертю та поховальними реаліями, у сучасній китайській мові, розкрити її лінгвокультурні та соціопрагматичні засади. Досягнення мети передбачає виконання таких **завдань**: 1) проаналізувати евфемістичні, класифікаційні та лайливі лексико-семантичні групи, що позначають смерть і поховальні реалії у сучасній китайській мові; 2) розкрити соціокультурні та лінгвістичні механізми (зокрема, вплив омофонії та філософських/народних вірувань), що формують мовне табу навколо концепту смерті в китайському суспільстві. **Методи дослідження**: теоретичний аналіз наукової літератури; функціональний аналіз (з'ясування ролі табу у комунікації), лінгвокультурний аналіз (виявлення впливу омофонії та культурних концептів на мову).

**Результати.** Дослідження підтверджує, що мовне табу є універсальним і фундаментальним механізмом соціального контролю та регуляції поведінки, який відображає глибокі культурні цінності та межі дозволеного. Хоча універсальні домени табу (як-от смерть чи фізіологічні функції) існують у всіх

культурах, їхнє конкретне наповнення виявляє значну національно-культурну специфіку. Зокрема, у китайській лінгвокультурі концепт смерті є однією з найбільш суворо табуйованих тем, що зумовлено як конфуціанським принципом синівської шанобливості, так і філософським вакуумом щодо загробного життя, який заповнюють народні повір'я. На мовному рівні це табу активно підтримується феноменом омофонії, де слова з ідентичним звучанням (наприклад, число 4) набувають негативного, забороненого забарвлення. Ця суворість, однак, стимулює високу мовну креативність, що призводить до формування розгалуженої системи евфемізмів (метафоричних, статусних та кодових позначень) для обходу заборон у ввічливому спілкуванні. Парадоксально, але табуйована лексика, неприйнятна для вираження співчуття, активно використовується як інструмент агресії та інвективи, що підкреслює її подвійний прагматичний характер як засобу як соціального злагодження, так і емоційного сплеску.

**Висновки.** Мовне табу є універсальним засобом соціальної регуляції, але його прояви в китайській мові мають глибоко національну специфіку, сформовану конфуціанством, яке зробило концепт смерті особливо суворо табуйованим. Висока омофонія в китайській мові виступає ключовим механізмом, що підтримує й посилює мовні забобони. Табу стимулює мовну креативність, призводячи до утворення широкого пласту евфемізмів та кодових замінів для обходу заборон, що свідчить про гнучкість комунікативних стратегій. Спостерігається парадокс: слово, заборонене у ввічливому контексті, активно використовується як інструмент агресії, що вказує на прагматичний, а не лише магичний характер табу в мовленні.

**Ключові слова:** табу, евфемізація, омофонія, забобони, культура, лексикологія.

## LINGUISTIC TABOOS CONCERNING DEATH AND BURIAL PRACTICES IN MODERN CHINESE

**Stasiuk Uliana Ivanivna,**

*2nd-year Master's student, Specialty "Oriental Languages and Literatures," Educational Program "Language and Literature (Chinese)"  
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University  
uistasiuk.fsm24m@kubg.edu.ua  
orcid.org/0009-0006-8239-05417*

**Kravchenko Odarka Oleksandrivna,**

*Associate Professor at the Department of Chinese Language and Translation  
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University  
oo.kravchenko@kubg.edu.ua  
orcid.org/0000-0003-4682-8228*

**Tsymbal Svitlana Vitaliivna,**

*Candidate of Philological Sciences,  
Associate Professor at the Department of Chinese Language and Translation,  
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University  
sv.tsymbal@kubg.edu.ua  
orcid.org/0000-0002-7367-5354*

The article is devoted to a comprehensive study of the phenomenon of linguistic taboo as a universal mechanism of social control and communication regulation, emphasizing its role in reflecting cultural values and social norms. Taboo, being inherent in virtually all cultures, performs critical functions: regulatory (maintenance of order), communicative (adherence to etiquette), and cultural-identifying. Particular attention is focused on the manifestations of taboo in Chinese linguoculture, where it acquires specific forms, notably due to the influence of political censorship and the active use of euphemisms, homophones, and code designations to circumvent prohibitions. The key object of the study is the taboo nature of the concept of death

in the Chinese language. Unlike, for example, Ukrainian culture, where death is perceived as a natural process, in China, the direct mention of death is strictly avoided. This is associated with a deep-seated fear of invoking misfortune and a philosophical vacuum regarding the afterlife left by Confucianism. An additional factor is the Confucian principle of filial piety, which views physical harm to the body as disrespect for ancestors. **The purpose** of the study is to identify and systematize the features of the functioning of taboo vocabulary related to death and burial realities in modern Chinese, and to reveal its linguocultural and sociopragmatic principles. Achieving this goal involves the following **tasks**: 1) to analyze the euphemistic, classificatory, and abusive (swear) lexico-semantic groups that denote death and burial realities in modern Chinese; 2) to reveal the sociocultural and linguistic mechanisms (particularly the influence of homophony and philosophical/folk beliefs) that form the linguistic taboo around the concept of death in Chinese society. **Research methods** include theoretical analysis of scientific literature; functional analysis (clarifying the role of taboo in communication); and linguocultural analysis (identifying the influence of homophony and cultural concepts on language). **Results.** The study confirms that linguistic taboo is a universal and fundamental mechanism of social control and behavior regulation, reflecting deep cultural values and the limits of what is permissible. Although universal taboo domains (such as death or physiological functions) exist across all cultures, their specific content reveals significant national and cultural specificity. Specifically, in Chinese linguoculture, the concept of death is one of the most strictly tabooed topics, which is conditioned by both the Confucian principle of filial piety and the philosophical vacuum regarding the afterlife, which is filled by folk beliefs. At the linguistic level, this taboo is actively supported by the phenomenon of homophony, where words with identical sounds (e.g., the number 4) acquire a negative, forbidden connotation. This severity, however, stimulates high linguistic creativity, leading to the formation of an extensive system of euphemisms (metaphorical, status, and code designations) to circumvent prohibitions in polite communication. Paradoxically, tabooed vocabulary, while completely unacceptable for expressing sympathy, is actively used as a tool for aggression and invective, underscoring its dual pragmatic nature as a means of both social harmony and emotional outburst. **Conclusions.** Linguistic taboo is a universal means of social regulation, but its manifestations in the Chinese language have a deeply national specificity, shaped by Confucianism, which made the concept of death particularly strictly tabooed. The high level of homophony in Chinese acts as a key mechanism that supports and intensifies linguistic superstitions. Taboo stimulates linguistic creativity, leading to the formation of a wide layer of euphemisms and code substitutions to circumvent prohibitions, which indicates the flexibility of communicative strategies. A paradox is observed: a word forbidden in a polite context is actively used as an instrument of aggression, which points to the pragmatic, and not just magical, nature of taboo in speech.

**Key words:** taboo, euphemization, homophony, superstitions, culture, lexicology.

## 1. Вступ

Мовне табу є універсальним явищем, притаманним практично всім культурам світу. Воно відображає складну взаємодію між мовою, суспільними нормами та культурними цінностями, а також демонструє, які теми вважаються небажаними, забороненими або небезпечними для прямого номінування. Слова і вирази, що підпадають під табу, зазвичай пов'язані з явищами, які викликають у людини сильні емоції: страх, огиду, сором або благоговіння. Вивчення табу-йованої лексики дозволяє не лише глибше зрозуміти мовну систему, але й розкрити особливості культурного коду народу, способи регулювання комунікації та межі дозволеного у суспільстві.

Табуйована лексика довгий час була поза увагою лінгводидактів, у тому числі тих науковців, які досліджують лексико-семантичні особливості мов. І тільки останнім часом з'являється все більше наукових розвідок, присвячених цій темі, а мовленнєві табу певної мови вважається за доцільне вивчати на рівні з іншими аспектами лінгвознавства.

**Огляд останніх досліджень.** Проблема класифікації табуйованої лексики постає щоразу, коли дослідник намагається не лише описати, але й систематизувати мовні заборони. Табу за своєю природою є багатовимірним феноменом: воно стосується і соціальних норм, і культурних традицій, і моральних засад, і психологічних чинників. Саме тому у лінгвістиці існує низка підходів до класифікації забороненої лексики, кожен із яких підкреслює окремий аспект функціонування мовного табу. Відповідно, різні наукові школи пропонували свої критерії розподілу, що

в сукупності створюють багату й складну картину дослідження цього явища. Огляд літератури свідчить про те, що дослідники мовного табу застосовують різноманітні стандарти для класифікації. Це призводить до широкого, але не завжди глибокого охоплення всіх аспектів феномену. Домінуючим є тематично-предметний підхід, де заборонена лексика класифікується за сферами життя, які є об'єктом табуалізації. Ці сфери охоплюють стать, хвороби, смерть, числа, особисту приватність, а також нецензурну лексику. Наприклад, деякі дослідники поділяли табу на мовні, релігійні та цифрові (Ma X., Liu Z., 2020). Інший важливий напрямок – соціокультурний та етикетний підхід – класифікує табу відповідно до їхньої соціальної функції або сфери застосування: табу у щоденному житті, табу часу, регіону, професії, вірувань чи етикету. Зокрема, китайські табу часто класифікують на основі табу уникнення (наприклад, імен людей чи місць) та табу звичаю, що пояснюється впливом конфуціанства та його вимогою до елегантного стилю мови. Різноманіття критеріїв класифікації, де дослідники пропонують від чотирьох до шести категорій, або ж класифікують табу відповідно до вірувань, регіону та етнічної приналежності, підтверджує багатомірність феномену, але демонструє відсутність уніфікованої системи (Gao C., 2013). Як було зазначено вище, у сучасному мовознавстві переважає тематичний, соціально-комунікативний та культурологічно спрямований підхід до вивчення питання табу. А отже, у сходознавчих студіях наразі бракує наукових розвідок, присвячених всебічному дослідженню пласту табуованої лексики, на позначення теми «смерть» та її складових компонентів, адже смерть є універсальним об'єктом людських страхів, а чисельність лексичних одиниць та виразів, пов'язаних із даним явищем та його асоціацією у сучасній китайській мові є вагомою. У даній статті пропонується спроба детального структурно-семантичного аналізу пласту лексики, що характеризує поняття «смерть» та її ключові категорії, шляхи творення (омофонія) та особливості пом'якшеного вживання (ефімізації) у різних контекстах.

В англійських та європейських дослідженнях мовне табу розглядається як один із механізмів соціального контролю та регуляції поведінки. За К. Алланом і К. Беррідж, табу виступає «мовним бар'єром», що обмежує обговорення певних тем і забезпечує моральну та соціальну стабільність (Allan, BurrIDGE, 2006). Зокрема, табуовані теми пов'язані з фізіологічними функціями, смертю, сексуальністю, релігією та соціальними відхиленнями. Ці теми є універсальними, проте способи вираження заборон і ступінь суворості їх дотримання залежать від культури та історичного контексту. М. Люнг, досліджуючи лайливу лексику в міжкультурній перспективі, зазначає, що певні домени є більш чутливими в одних мовах, ніж в інших, що відображає культурні та соціальні пріоритети спільноти (Ljung, 2011).

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що в сучасному суспільстві мовне табу в китайській мові не зникає, а набуває нових форм. Зокрема, важливим чинником є політична цензура, яка істотно обмежує використання певних лексем у публічному дискурсі та інтернет-просторі. З метою обходу цензурних заборон носії мови активно вдаються до евфемізмів, гомофонів і кодових позначень, утворюючи своєрідний пласт прихованої комунікації. У соціальних мережах і на форумах можна спостерігати, як заміна слів створює нові смисли та комунікативні стратегії, а мовці демонструють винахідливість і гнучкість у дотриманні заборон. Водночас у повсякденному спілкуванні продовжує функціонувати лайлива та образлива лексика, яка, хоч і менш розвинена, ніж у європейських мовах, проте має власні національно-культурні особливості. Це свідчить про те, що табуована лексика у китайській мові є не лише мовним, а й соціокультурним феноменом, що потребує системного наукового вивчення.

## **2. Теоретичні аспекти мовного табу**

У мовознавстві термін «табу» трактується як заборона на вживання певних слів або виразів, яка зумовлена соціальними, культурними чи релігійними чинниками. За визначенням К. Аллана та К. Беррідж, мовне табу є своєрідним «мовним бар'єром», що обмежує комунікацію з метою підтримання суспільних норм та уникнення конфліктів (Allan, BurrIDGE, 2006).

Воно може проявлятися у забороні згадування тем, пов'язаних зі смертю, хворобами, тілесними функціями, сексуальністю чи релігією.

М. Люнг, досліджуючи феномен лайливої лексики у міжкультурному аспекті, зазначає, що в усіх мовах світу існують певні універсальні домени, які найбільш часто стають джерелом табуйованих слів: сексуальність, релігія, фізіологічні відправлення та соціальні відхилення (Ljung, 2011). Проте наповнення цих доменів є різним: якщо в англійській чи шведській мовах значна кількість лайок стосується сексуальної сфери, то в китайській культурі особливою силою наділені вирази, що порушують соціальну ієрархію або ображають сімейні зв'язки. Це свідчить про тісний зв'язок табуйованої лексики з культурними традиціями та світоглядом певного народу.

Тісно з табу пов'язане явище евфемізмів: саме вони виникають як замітники «небажаних» слів і дозволяють уникнути прямого їхнього називання. Як зазначено у вищезгаданій праці Аллана і Беррідж, евфемізми є доказом дієвості табу, адже спільнота виробляє цілі системи обхідних позначень. Наприклад, замість прямого називання смерті вживаються вирази на кшталт «відійти у кращий світ», «залишити цей світ». Подібні механізми працюють і в китайській мові, де евфемістичні вирази часто мають форму метафор, омонімічних замінів або числових кодів. Це демонструє, що табуйованість слова стимулює розвиток мовної креативності, адже спільнота шукає способи обійти заборону, не порушуючи соціальних норм.

Український мовознавець М. Кочерган підкреслює, що мовне табу виконує низку функцій у суспільстві (Кочерган, 2006:14). Передусім це регулятивна функція: заборона певних слів допомагає підтримувати суспільний порядок та дисципліну, обмежуючи використання висловів, що можуть бути сприйняті як образливі або небезпечні. Другою є комунікативна функція, яка полягає в дотриманні етикету та визначенні правил спілкування. Третя – культурно-ідентифікаційна функція: табу відображає національні цінності й допомагає зберегти унікальність мовної спільноти. Нарешті, важливою є захисна функція, завдяки якій табу запобігає виникненню конфліктів та небажаних ситуацій у процесі комунікації.

Дослідники також наголошують на ролі табу як механізму мовних змін. Відзначається, що поява евфемізмів і кодових позначень є прямим наслідком дії табу. Коли певне слово стає небажаним, мовці винаходять замітники, що з часом теж можуть втратити «нейтральність» і стати табуйованими (Lidi, Jami, 2021).

Окрему увагу варто звернути на контекстуальність табу. У вищезгаданій роботі «Taboo Words in Manggarayan Language» зазначається, що рівень «забороненості» слова залежить від ситуації: вислів, неприйнятний у формальному дискурсі, може бути абсолютно природним у побутовому спілкуванні (Lidi, Jami, 2021). Це підтверджують і дослідження інших дослідників, які підкреслюють інтерперсональну функцію табу: воно може бути використане як засіб вираження емоцій, підкреслення дистанції чи навіть створення солідарності між мовцями. У цьому випадку свідоме порушення табу стає інструментом комунікації, а не лише обмеженням.

### **3. Релігійно-філософські чинники табуйованості концепту смерті.**

Як і в інших культурах, у Китаї пряме згадування смерті вважається небажаним, особливо у святкових, урочистих або офіційних контекстах. Проте в китайській мові ця практика отримала більш складні форми. Наприклад, китайці часто замінюють слово 死 (sǐ, «померти») на більш м'які вирази: 去世 (qùshì, «піти з життя»), 走了 (zǒu le, «пішов»), 过世 (guòshì, «залишив цей світ»). Використання подібних замінів пояснюється не лише бажанням уникнути неприємного враження, а й глибинними культурними уявленнями про силу мови. Слово може «притягнути» небажану подію, а отже, його промовляння становить певну загрозу.

Досить показовою є різниця у сприйнятті висловів, пов'язаних із побажаннями удачі. У західних мовах, наприклад, в англійській існує ідіома «break a leg» («зламай ногу»), яка

означає «бажаю успіху». У китайському контексті така фраза викликала б щонайменше здивування, а то й тривогу, адже згадування травми чи каліцтва є вкрай небажаним і вважається накликанням лиха. Китайці віддають перевагу побажанням, що підкреслюють здоров'я, довголіття, гармонію та успіх. Тема смерті в сучасній китайській культурі є однією з найглибших та найсуворіше табуйованих тем. Її згадка вважається невдалою та може накликати нещастя, що змушує людей уникати обговорення питань смертності, складання заповітів або навіть реєстрації як донорів органів.

Табуйованість обговорення смерті в китайському суспільстві корениться в давньому переконанні, що згадування про неї притягує нещастя та може прискорити власну кончину. Це повір'я, поширене як серед широких верств населення, так і в повсякденних сімейних розмовах, тісно пов'язане з народними уявленнями про злих духів та несприятливі події, які можуть вплинути на світ живих (Fan, 2018). Проте цей мовний та поведінковий феномен має коріння не в поверхневих забобонах, а у складній системі філософських і соціальних уявлень, що формувалися протягом тисячоліть.

Основою для цього явища, що відрізняє його від підходів в інших культурах, є філософський вакуум, залишений конфуціанством. Конфуцій займав індиферентну та реалістичну позицію щодо смерті, вважаючи, що людство має зосередитися на проблемах реального життя, а не на питаннях загробного світу. Його відомий вислів: «Якщо не знаєш життя, як можеш знати смерть?» – підкреслює цю позицію. Він вважав, що якщо життя прожито гідно, питання смерті вирішиться само собою. Це створює істотний контраст із західними релігіями, як-от християнство, що пропонують чітке поняття раю або пекла, надаючи тим самим заспокійливе пояснення та шлях після смерті. Відсутність такої філософської основи в конфуціанстві не надає людям впевненості у «кращому місці» чи фінальному притулку, що призводить до того, що на передній план виходять народні повір'я та забобони, які заповнюють цю невизначеність (Chen, 2012). Це змщує сприйняття смерті від природного переходу до невизначеної, потенційно небезпечної події.

На відміну від китайської, в українській культурі смерть не є табуйованою темою. Вона сприймається як природна та невіддільна частина людського життя, що відображено у прислів'ях, таких як «Смерть – неминуща дорога». В українській традиції смерть часто антропоморфізується, уявляючись як «потворна стара жінка» або «скелет з косою», з якою можна «домовитись» або «поторгуватись». Це ментальне «олюднення» дозволяє суспільству обговорювати її та ментально контролювати. Ключова відмінність полягає в тому, що в українській культурі страх викликає не сама концепція смерті чи її згадування, а «погана» або «неприродна» смерть (самогубство, насильство, нещасний випадок) та порушення похоронного ритуалу (Kukhareenko, 2012:68). Це різко контрастує з китайським страхом перед самою ідеєю смерті, яка може притягнути нещастя, та її лінгвістичним вираженням, що сприймається як прокляття.

Крім того, важливу роль у формуванні табу відіграє конфуціанський принцип синівської шанобливості (孝, xiào). Відповідно до цього принципу, тіло людини є даром від предків, і його ушкодження розцінюється як неповага до них. Це положення впливає не лише на похоронні ритуали, а й на медичні рішення. Наприклад, згода дитини на відмову батьків від лікування, що може призвести до смерті, згідно з традиційним конфуціанським трактуванням, є порушенням синівської шанобливості. Таким чином, обговорення теми смерті стає складним, оскільки воно несе в собі не лише страх перед невдачею, але й потенційну загрозу порушення глибоко вкорінених культурних імперативів.

Паралельно з конфуціанством, даосизм та народні вірування доповнюють іноді суперечливу картину. Даоська філософія трактує смерть як природну частину циклу життя, подібну до пробудження від ілюзії. Однак, попри філософське прийняття, у повсякденному житті китайці прагнуть уникати розмов про смерть, щоб не порушити «внутрішню гармонію», яку

так цінують. Цей парадокс демонструє, як філософська доктрина може конфліктувати з прагматичними народними переконаннями, що ґрунтуються на страху перед невідомим. Оскільки Конфуцій не надавав чіткого вчення про загробне життя, це створило своєрідний вакуум, який був заповнений багатим пластом народних забобонів. Ці вірування стверджують, що душі померлих можуть впливати на долю живих, а відсутність належних обрядів може перетворити їх на «голодних духів», здатних накликати хвороби та біди. Таким чином, складні похоронні ритуали та табу, пов'язані з темою смерті, є не просто символічними діями, а формою «управління ризиками» – спробою забезпечити безпеку та добробут сім'ї шляхом задобрювання духу померлого та збереження правильного порядку.

#### 4. Роль омофонії та евфемізмів на позначення смерті.

На мовному рівні ставлення до смерті виявляється через феномен табуованої лексики, що ґрунтується на унікальній характеристиці китайської мови – високій омофонії. Велика кількість слів, що звучать однаково, але мають різні значення, створює умови для лінгвокультурних асоціацій, які можуть призводити до виникнення табу. Найбільш класичним прикладом є число 4 (四, sì), яке є майже повним омофоном слова «смерть» (死, sǐ). Ця асоціація настільки сильна, що у повсякденному житті число 4 стає об'єктом уникнення: його часто пропускають у нумерації поверхів, телефонних номерів та номерів будинків, а нерухомість на четвертому поверсі зазвичай має нижчу ціну (Wang, 2016).

Іншим яскравим прикладом табу, заснованого на омофонії, є заборона дарувати годинник (送鐘, sòng zhōng), оскільки ця фраза звучить ідентично до виразу «відправити в останню путь» (送終, sòng zhōng). Такий подарунок може викликати серйозне обурення, оскільки сприймається як пряме побажання смерті. Це свідчить про те, що мова не просто відображає культурні норми, а є активним учасником у формуванні та поширенні забобонів.

Цей мовний механізм працює не лише для створення табу, а й для їх подолання. Практика «щастя через слова» (kǒu cāi) дозволяє китайцям проактивно використовувати омофони з позитивним значенням для відвернення нещастя (Yang, 2009:85). Наприклад, страву з чотирьох шматочків тушкованої свинини можуть назвати «М'ясо чотирьох щасть» (四喜肉, sì xǐ ròu), щоб замінити негативну асоціацію з числом 4 на позитивну. Це демонструє, що китайська мова, завдяки своїй фонетичній структурі, функціонує як своєрідний «інструмент забобонів», де слова з нейтральним значенням можуть набувати як табуованого, так і щасливого забарвлення. Це знання надає глибини розумінню лінгвокультурних процесів у китайському суспільстві.

Основним прямим терміном для позначення смерті є слово 死 (sǐ). Однак його використання щодо людини в повсякденному спілкуванні вважається вкрай грубим та неввічливим. Його зазвичай застосовують для опису смерті тварин або як підсилювач для вираження сильної емоції, що надає йому переносного, гіперболічного значення, наприклад, у фразі 我要笑死了 (wǒ yào xiào sǐ le) – «Я вмираю від сміху».

Китайська мова має широкий спектр слів та виразів для позначення смерті, які різняться за рівнем ввічливості, емоційним забарвленням та контекстом використання. Ці терміни можна розділити на прямі, нейтральні та метафоричні евфемізми, а також класифікаційні та сленгові вирази. Для ввічливого та офіційного спілкування замість 死 використовують низку нейтральних евфемізмів:

- 去世 (qùshì) – «покинути світ». Це найпоширеніший і найбільш нейтральний термін, доречний майже в усіх випадках смерті людини.
- 逝世 (shìshì) та 谢世 (xièshì) – «піти з життя». Ці вирази є нейтральними та офіційними, часто використовуються в публічних повідомленнях або некрологах.
- 長眠 (chángmián) – «заснути вічним сном». Це метафоричний, але нейтральний вираз, який передає почуття туги та скорботи, підкреслюючи ідею вічного спокою.

• Для емоційного пом'якшення втрати або для створення ліричного образу часто звертаються до метафоричних евфемізмів:

• 長眠 (chángmián) – «заснути вічним сном». Це метафоричний евфемізм, який виражає тугу, він ліричний і використовується в прозі чи поезії.

• 离开我们 (líkāi wǒmen) – «покинути нас». Це метафоричний евфемізм, широко вживаний, емоційно пом'якшує втрату.

• 走了 (zǒu le) – «пішов/пішла». Це неформальний, емоційний метафоричний евфемізм, що вказує на відхід.

• 命绝 (mìngjué) – «життя обірвалося». Це метафоричний евфемізм, літературний та емоційно насичений.

Китайська мова, як і будь-яка інша, має гумористичний або вульгарний сленг. Серед них – 蹬腿 (dēngtuǐ), буквально «втягнути ноги», що є зневажливим аналогом «відкинути копита». Інша ідіома – 卖咸鸭蛋 (mài xián yā dàn), «продавати солоні качині яйця», – це гумористичний, неформальний сленг, подібний до англійського виразу «kick the bucket».

Незважаючи на глибоку табуйованість концепту смерті у ввічливому спілкуванні, існує значний пласт лайливих та образливих виразів, що містять прямі чи опосередковані конотації смерті. Це демонструє парадоксальний характер табу. Вираз 去死 (qù sǐ) – «іди помри», є прямим прокльоном, аналогічним до англійського «go to hell». У кантонському діалекті поширений вираз 仆街 (pū gāi) – «помри на вулиці».

Крім того, існують образи, які використовують слово 死 для підкреслення зневаги, наприклад:

• 死鬼 (sǐ guǐ) – «мертвий демон/привид»

• 該死 (gāi sǐ) – «заслугуєш смерті», що використовується як сильне прокляття.

Це використання табуйованої лексики в агресивному контексті є виразним парадоксом. Слово, яке є настільки неприйнятним для вираження співчуття, активно використовується як інструмент агресії. Це свідчить про те, що табу на обговорення смерті є соціально-прагматичним (запобігання невдачі та образі), тоді як її використання в інвективі є засобом емоційного сплеску та радикального розриву комунікації.

Китайська мова також має унікальну систему термінів, що диференціюють смерть залежно від соціального статусу, віку або обставин померлого. Ця лексика є частиною традиційного мовного етикету:

• За статусом: 駕崩 (jiàbēng) – використовується виключно для смерті імператора, 薨 (hōng) – для смерті принца, а 卒 (zú) – для смерті чиновника або вченого.

• За віком: 夭折 (yāozhé) означає смерть у дитинстві, 夭亡 (yāowáng) – смерть у розквіті сил, тоді як 壽終 (shòuzhōng) – смерть у похилому віці.

• За обставинами: Існують спеціалізовані терміни для різних причин: 殉 (xùn) – померти за справу (наприклад, 殉國 – за країну), 凶死 (xiōngsǐ) – померти насильницькою смертю, та 病故 (bìnggù) – померти від хвороби.

## 5. Висновки

Отже, дослідження підтверджує універсальність феномену мовного табу як фундаментального механізму соціального контролю та регуляції поведінки, що відображає культурні цінності та межі дозволеного. Виявлено, що табу виконує низку критичних функцій, включаючи регулятивну, комунікативну та культурно-ідентифікаційну, підтримуючи суспільний порядок та етикет. Попри універсальність доменів табу, їхнє конкретне наповнення виявляє глибоку національно-культурну специфіку. Зокрема, у китайській лінгвокультурі ключовий вплив має конфуціанський принцип синівської шанобливості та філософський вакуум щодо загробного життя, що перетворює концепт смерті на особливо суворо табуйовану тему, асоційовану не

лише зі страхом, а й із потенційною невдачею та соціальною образою. Лінгвістично це табу активно підтримується феноменом омофонії, де слова з ідентичним звучанням, але різним значенням, можуть набувати табуйованого забарвлення. Водночас, саме це табу стимулює високу мовну креативність, призводячи до утворення розгалуженої системи евфемізмів, метафор та кодових позначень для обходу заборон. Існує парадоксальна функція табуйованої лексики: будучи абсолютно неприйнятною у ввічливому спілкуванні (для вираження співчуття), вона активно використовується як інструмент агресії та інвективи, що підкреслює її прагматичний характер.

Подальші дослідження мають бути зосереджені на трьох ключових напрямках. По-перше, це системний аналіз новітнього політичного табу та неологізмів обходу цензури у сучасному цифровому китайському дискурсі, з акцентом на механізмах «вторинної табуїзації» евфемізмів. Необхідно дослідити швидкість і причини, з яких замітники втрачають свою нейтральність. По-друге, пріоритетним є зіставний міжкультурний аналіз інвективної лексики (наприклад, китайської та української), щоб детально вивчити, як культурні пріоритети та соціальні ієрархії формують домени, що слугують основою для лайки та прокльонів. Це дозволить глибше зрозуміти механізми культурної обумовленості агресивної комунікації. По-третє, важливим є лінгводидактичний аспект, а саме розробка ефективного методичного інструментарію для викладання табуйованої лексики та мовних забобонів (як-от омофонічне табу) у курсах китайської мови як іноземної, задля запобігання комунікативним збоям. Нарешті, перспективним є дослідження еволюції традиційних табу в контексті глобалізації та впливу західних культурних зразків на послаблення або модифікацію китайських заборон, а також вивчення використання порушення табу як засобу формування групової ідентичності та солідарності серед молоді.

#### Література:

1. Бестюк Allan K., Burrige K. *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 296 p.
2. Chen B. *Coping With Death and Loss: Confucian Perspectives and the Use of Rituals*. Researchgate.net. 2012. URL: [https://www.researchgate.net/publication/257635744\\_Coping\\_With\\_Death\\_and\\_Loss\\_Confucian\\_Perspectives\\_and\\_the\\_Use\\_of\\_Rituals](https://www.researchgate.net/publication/257635744_Coping_With_Death_and_Loss_Confucian_Perspectives_and_the_Use_of_Rituals) (дата звернення: 21.09.2025).
3. Fan Y. *Dealing With Death, China's Biggest Taboo*. Sixth Tone. 2018. URL: <https://www.sixthtone.com/news/1002031> (дата звернення: 22.09.2025).
4. Gao C. *A Sociolinguistic Study of English Taboo Language*. ACADEMY PUBLISHER. 2013. Т. 3, 12 : Theory and Practice in Language Studies. С. 2310–2314.
5. Kukharensko S. *Traditional Ukrainian Folk Beliefs about Death and the Afterlife*. Folklorica. 2012. Vol. 16. P. 65–86.
6. Lidi V. R., Jami P. D. L. *Taboo Words in Manggarai Language and Their Meanings*. Journal of English Language Teaching, Linguistics and Literature. 2021. Vol. 1, № 1. P. 41–46.
7. Ljung M. *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*. London: Palgrave Macmillan, 2011. 268 p.
8. Ma X., Liu Z. *A Comparative Study of Chinese and English Taboos*. Atlantis Press. 2020. Т. 497 : Advances in Social Science, Education and Humanities Research. С. 365–370.
9. Wang J. *Chinese Homophones and Chinese Customs*. Yoyochinese.com. 2016. URL: <https://yoyochinese.com/blog/Chinese-Homophones-Chinese-Customs> (дата звернення: 23.09.2025).
10. Yang S. *Purely linguistic taboo/good luck language and its impact on behaviours in China*. RASK: International journal of Language and Communication. 2009. № 30. P. 83–110.
11. Кочерган М. П. *Загальне мовознавство*. Київ: Академія, 2006. 464 с.

#### References:

1. Allan, K., & Burrige, K. (2006). *Forbidden words: Taboo and the censoring of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
2. Chen, B. (2012, August 3). *Coping with death and loss: Confucian perspectives and the use of rituals*. Researchgate.net. Retrieved September 21, 2025, from [https://www.researchgate.net/publication/257635744\\_Coping\\_With\\_Death\\_and\\_Loss\\_Confucian\\_Perspectives\\_and\\_the\\_Use\\_of\\_Rituals](https://www.researchgate.net/publication/257635744_Coping_With_Death_and_Loss_Confucian_Perspectives_and_the_Use_of_Rituals)
3. Fan, Y. (2018, April 3). *Dealing with death, China's biggest taboo*. Sixth Tone. Retrieved September 22, 2025, from <https://www.sixthtone.com/news/1002031>

4. Gao C. A Sociolinguistic Study of English Taboo Language. ACADEMY PUBLISHER. 2013. T. 3, 12 : Theory and Practice in Language Studies. C. 2310–2314.
5. Kocherhan, M. P. (2006). Zahalne movoznavstvo [General linguistics]. Kyiv (Ukraine): Akademiia.
6. Kukharenko, S. (2012). Traditional Ukrainian folk beliefs about death and the afterlife. Folklorica, 16(1), 65–86.
7. Lidi, V. R., & Jami, P. D. L. (2021). Taboo words in Manggaraian language and their meanings. Journal of English Language Teaching, Linguistics and Literature, 1(1), 41–46.
8. Ljung, M. (2011). Swearing: A cross-cultural linguistic study. London: Palgrave Macmillan.
9. Ma X., & Liu Z. (2020). A Comparative Study of Chinese and English Taboos. In Advances in Social Science, Education and Humanities Research (Vol. 497, pp. 365–370). Atlantis Press.
10. Wang, J. (2016, September 20). Chinese homophones and Chinese customs. Yoyochinese.com. Retrieved September 23, 2025, from <https://yoyochinese.com/blog/Chinese-Homophones-Chinese-Customs>
11. Yang, S. (2009). Purely linguistic taboo/good luck language and its impact on behaviours in China. RASK: International journal of Language and Communication, (30), 83–110.

*Стаття надійшла до редакції 29.09.2025*  
*Рекомендована до друку 11.12.2025*  
*Опублікована 30.12.2025*

*Наукове видання*

**ПІВДЕННИЙ АРХІВ**  
**SOUTH ARCHIVE**

(філологічні науки)  
(Philological Sciences)

Випуск — СІ  
Issue

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.  
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 9,03. Замов. № 0126/013. Наклад 300 прим.  
Підписано до друку 30.12.2025 р.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»  
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1  
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08  
E-mail: mailbox@helvetica.ua  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.