

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

БОНДАРУК ЛЮДМИЛА ВАСИЛІВНА

УДК 821.133.1'06.09(092)Пруст+821.133.1(493)'06.09(092)Метерлінк]:82.02:7.036.45

**РОЛЬ СИМВОЛУ В СТРУКТУРІ СИМВОЛІСТСЬКОГО
НАРАТИВУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ МАРСЕЛЯ ПРУСТА
І МОРІСА МЕТЕРЛІНКА)**

10.01.06 – теорія літератури

Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Київ – 2020

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України.

Науковий консультант: доктор філологічних наук, професор
Моклиця Марія Василівна,
Східноєвропейський національний
університет імені Лесі Українки,
завідувач кафедри теорії літератури
та зарубіжної літератури.

Офіційні опоненти: доктор філологічних наук, доцент
Астрахан Наталія Іванівна,
Житомирський державний університет
імені Івана Франка,
професор кафедри германської філології
та зарубіжної літератури;

доктор філологічних наук, професор
Лановик Зоряна Богданівна,
Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка,
професор кафедри теорії і методики
української та світової літератури;

доктор філологічних наук
Солецький Олександр Маркіянович,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
завідувач кафедри філології.

Захист відбудеться «21» жовтня 2020 р. об 11 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.133.03 у Київському університеті імені Бориса Грінченка за адресою: вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053.

Із дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Київського університету імені Бориса Грінченка за адресою: 04212, м. Київ, вул. Маршала Тимошенка, 13-Б.

Автореферат розісланий «18» вересня 2020 р.

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради

О. В. Плющик

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Зв'язок символу із символізмом, здавалося б, такий незаперечний, чим ближче до нашого часу, тим більше розвивається як об'єкт окремих студій. І це на тлі збільшення досліджень теорії символу представниками різних гуманітарних наук. Важливе місце символу в культурологічних, семіотичних, етнологічних, психоаналітичних працях, як це не парадоксально, не посилює якість літературознавчих розвідок у царині індивідуального стилю.

Актуальність теми дослідження зумовлена декількома чинниками. По-перше, студіювання символізму як концептуального напрямку модернізму та як абстрактної моделі потребує конкретизації фактологічним матеріалом. По-друге, дослідження символу як універсального засобу зображення дійсності в інтердисциплінарному аспекті дасть можливість усвідомити істотні особливості символізму як напрямку та символу як стилетвірного засобу. По-третє, вивчення символізму у творах різних жанрів, зокрема в романі й драмі, нагальне, оскільки він більшою мірою проаналізований у поезії, в окремих жанрах – недостатньо чи принагідно. По-четверте, дослідження символу як категорії художньої комунікації актуальне, оскільки його багатозначність потребує сприйняття літературного твору із врахуванням культурного середовища та історичної епохи задля уникнення труднощів рецепції, неадекватного прочитання.

Проблема стильової ідентифікації текстів залишається найбільш гострою й дискусійною в сучасному українському літературознавстві. Але не можна стверджувати, що для західноєвропейського літературознавства дослідження стилів модернізму втратило актуальність.

Досить складною є ситуація з осмисленням творчості Марселя Пруста як приналежного до символізму чи імпресіонізму. З одного боку, це реальний контекст життя й творчості автора (символізм та імпресіонізм перебували в полі зору письменника й не могли не впливати на нього), з іншого – відстороненість, демонстративна «не-участь» Пруста в організаціях під певними гаслами ставить під сумнів масштаби такого впливу. Безперечно центральне місце М. Пруста в переході французької літератури від традиційного реалістичного роману до модерністського, а відтак його творчість досліджують у багатьох аспектах. Водночас полемічними залишаються питання жанрового визначення епопеї «У пошуках утраченого часу»: роман у книгах, роман-епопея, суб'єктивна епопея, цикл романів; немає спільної думки щодо співвідношення жанр/стиль.

Більш певне місце в явищі великого стилю епохи – символізму – посідає Моріс Метерлінк, оскільки його рання драматургія стоїть біля витоків символістського театру й символістської драматургії. Але при цьому найбільш не визначеним питанням залишається роль символу в текстах письменника. Ніби усталилася думка, що в символістській драмі все символічне, але як саме видозмінюється функція символу (мовний образ, який повинен «передаватися» мовою театру) в контексті драматичного жанру – питання, що й досі є актуальним.

Насправді не існує митця чи мовця, який би не вдавався до символів, оскільки мова символічна за суттю й у процесі мовлення продукує символи.

Символізм зародився в літературній творчості за законами формування художнього стилю, у драматургії та театрі мова символів мусила сформуватися заново. Уведення в драму, а згодом у театр мови символів – дуже складний етап, плідний для цілої культури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано в рамках науково-дослідної теми «Модернізм в українській та європейській літературі ХХ століття» на кафедрі теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, а також наукової теми «Леся Українка і персоналії літературного процесу в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століття» (номер державної реєстрації НДР 0118U001093).

Мета дослідження – дослідити структуротвірну роль та особливості функціонування символу як універсального засобу літературної полісистеми на всіх текстових рівнях символістського наративу; на матеріалі творчості Марселя Пруста й Моріса Метерлінка показати, як саме символ як домінуючий образ в ієрархії засобів творить однойменний стиль, впливає на всю образну систему твору.

Поставлена мета передбачає виконання таких **завдань**:

- усебічно диференціювати поняття символу з огляду на стан його вивчення в різних гуманітарних науках;
- позиціонувати символ у системі мовних образів літературного твору;
- дослідити символ як явище художньої комунікації, що визначає принципи й стратегію організації наративу, впливає на літературно-естетичне та когнітивне сприйняття твору в певному історично-культурному контексті;
- категоризувати поняття «символістський наратив» із проєкцією на жанрові форми роману й драми;
- виокремити корпус символів-концептів епопеї М. Пруста «У пошуках утраченого часу», простежити їх розгортання від побутової деталі до мотиву, від мікро- до макрорівня;
- на матеріалі епопеї відстежити індивідуально-авторські особливості використання символу в русі від наративу до мономіфу;
- здійснити декодування, інвентаризацію та ідентифікацію основних архетипів і відповідних міфологем епопеї М. Пруста як категорій символічної образної мови, смислового та моделювального ядра символістського твору;
- дослідити роль символу в драматургічному наративі творів М. Метерлінка як драм для читання й сценічного втілення;
- розробити методологію аналізу символістського твору на мікро- та макрорівнях великоформатного символістського суперлативного роману (Пруст) і малоформатної символістської драми (Метерлінк);
- показати домінуючу роль символу у формуванні індивідуально-авторської версії символістського стилю у творчості М. Пруста;
- виявити специфіку символічного мовлення в драматургічному наративі М. Метерлінка.

Об'єкт дослідження – символістський роман («У пошуках утраченого часу М. Пруста) і символістська драма (маленькі драми М. Метерлінка) як багаторівнева цілість.

Предмет дослідження – символ у структурі символістського нарративу; стилістичні функції символу на нарративному, міфологічному, архетипному рівнях.

Методи дослідження зумовлені розумінням символу як багатофункціонального універсального засобу відображення дійсності, який, завдяки авторові, конденсується та аплікується в художньому творі; завдяки дискурсу транслюється реципієнтові, а відтак має вихід у міжкультурний контекст. Концепція, мета й завдання визначили міждисциплінарний підхід до дослідження символу – літературознавчий, філософський, культурологічний, лінгвістичний, психологічний. Символ як теоретичне поняття потребує низки апробованих методів, як-от: метод синхронічно-діахронічного виокремлення уявного (Ж. Дюран), метод «систематичної» критики (Н. Фрай), метод партиципації (співпричетності) (Л. Леві-Брюль), метод виокремлення трьохелементності семіологічної системи (Р. Барт), концептологічний аналіз (Х. Ортега-і-Гассет), метод «логіки мовних актів» (Дж. Серль та П. Вандервекен).

Міфокритичний (Дж. Фрезер, Н. Фрай, Є. Мелетинський, В. Пропп, А. Хансен-Льове, М. Еліаде, В. Топоров) й архетипний аналізи тексту (К. Г. Юнг, Е. Фромм, Г. Башляр, Ж. Дюран) необхідні для виявлення зв'язків мікро- та макрорівнів художньої цілості. Міф в образній структурі творчості вивчають сучасні українські науковці, зокрема такі, як О. Бондарева, Ю. Вишницька, Г. Грабович, О. Забужко, І. Зварич, М. Лановик, Т. Мейзерська, Л. Плющ, Я. Поліщук, Л. Скупейко, Н. Слухай (Молотаєва) й ін. І методологічну, і теоретичну базу дослідження становлять праці з наратології Р. Барта, Е. Бенвеніста, К. Бремена, М. Бютора, М. Бахтіна, Т. Ван-Дейка, А. Греймаса, У. Еко, Ж. Женетта, Ж. Жено, Ю. Лотмана, В. Проппа, П. Рікера, Ц. Тодорова, В. Тюпи, В. Шміда; сучасних українських учених Н. Астрахан, І. Бехти, К. Коваленко, Л. Мацевко-Бекерської, І. Папуші, О. Ткачука та ін. Наратологічний аналіз визначив цілісне бачення досліджуваних текстів, дав змогу встановити роль символу в системі нарративних прийомів і засобів. Бінарний архетипний аналіз (К. Леві-Строс) потрібний для структуризації нарративу; герменевтичний (Г. Г. Гадамер, Г. Р. Курціус, Н. Фрай, З. Лановик) підхід спрацьовує на тих частинах тексту, які вимагають декодування на рівні глибоких дискурсів; теорію рецептивної естетики (Р. Маліфан, Л. Мюре, Е. Рогова-Шово Ж. Шово, Г. Яус) використано для диференціації символічних значень тексту. Психоаналітичний метод (З. Фройд, Е. Фромм, Ж. Лакан, Н. Зборовська, М. Моклиця й ін.) із залученням традиційного біографічного підходу уможливив акцентування на особливостях процесу творчості, аспектах, важливих у процесі народження символістського нарративу. Для розуміння творчості М. Пруста та М. Метерлінка основним орієнтиром стали наукові розвідки Р. Барта, М. Бютора, Ж. Дельоза, С. Дубровскі, П. Зіма, Ю. Крістєвої, М. Мамардашвілі, Ж. Пуле, Ж.-П. Рішара й ін.

Значну кількість праць українських учених залучено в процесі роботи над матеріалом та включено в її теоретико-методологічну базу: теоретичні й історико-

літературні дослідження модернізму (А. Білої, Т. Гундорової, М. Моклиці, С. Павличко, Б. Рубчака, Я. Поліщука), представників теорії роману (Н. Бернадської, Т. Бовсунівської, Н. Копистянської), теорії драми (О. Бондаревої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, О. Вісич, О. Когут, Н. Малютіної, Т. Свербілової, С. Хороба, М. Шаповал). Українські студії стосовно французької літератури ХХ ст. Г. Драненко, С. Криворучко, Д. Наливайка, Ю. Павленко дали змогу проаналізувати творчість досліджуваних авторів у ширшому історико-літературному контексті.

Наукова новизна одержаних результатів: *уперше* показано роль символу як структуризатора символістського наративу, що простежується від мікро- до макрорівня тексту й формує цілісність твору; *уперше* поєднано міфокритичний, архетипний, структуралістський, психоаналітичний методи під час вивчення ролі символу в структурі наративу; показано доцільність символічного аналізу великих прозових і драматургічних творів; запропоновано концепцію символу як домінантного елементу символічного мовлення, котрий виявляє себе на поетичному, лінгвостилістичному, міфологічному та архетипному рівнях; символ досліджено на метакритичному рівні як сегмент літературної полісистеми; продемонстровано взаємозв'язок символічного мовлення з моделюванням мономіфу; запропоновано авторську дефініцію символістського наративу: це розповідь про життя героя як шляху до істини між профанним і сакральним світами (мономіф), подана символічною мовою, коли майже всі деталі реального часу й простору вказують на існування ідеального часу та простору; запропоновано дефініцію символістського наративу в драмі: це показ найбільш драматичного фрагмента історії героя чи героїв, зіткнення профанного й сакрального світів у межовій екзистенційній ситуації, коли сценічні деталі мовою символів творять містичну атмосферу шляху до істини; *уперше* творчість М. Пруста та М. Метерлінка розглянуто крізь концепт символу, окреслено й охарактеризовано структуру «символістський роман», доведено доцільність такої ідентифікації щодо епопеї М. Пруста «У пошуках утраченого часу»; в основі драматичного твору М. Метерлінка виявлено символістський наратив, структурований як мономіф; запропоновано авторську інтерпретацію творів класиків французького символізму, ґрунтовану на детальному аналізі мікро- та макрорівнів тексту.

Теоретичні здобутки праці полягають у тому, що на основі новітніх підходів до аналізу художнього твору створено концепцію символу, яка дає змогу виявляти його парадигматичні й синтагматичні функції у формуванні цілісності символістського наративу; теоретично обґрунтовано художній символ як поліфункціональний, універсальний, інтелектуальний засіб кодування абстрактної мисленнєвої рецепції, вираження індивідуально-авторської та національної картин світу; запропоновано авторські дефініції понять «символ», «символістський наратив», «символістський наратив у драмі», «мономіф», «міфологема».

Практичне значення визначається тим, що одержані результати можуть бути використані в процесі підготовки лекцій та проведення семінарів із курсів літературознавства, літератури Франції, когнітивної лінгвістики,

психолінгвістики, перекладознавства, аналізу тексту; у спецкурсах із проблем символізму, функцій символічного в художньому творі; у дослідженні символістського твору як особливої форми світовідчуття; у роботах, що безпосередньо стосуються творчості М. Пруста та М. Метерлінка; у науково-дослідній роботі студентів, аспірантів і молодих науковців, під час написання ними дипломних, магістерських робіт, укладання підручників чи навчальних посібників з указаних вище дисциплін.

Особистий внесок здобувача. У дисертації представлено самостійні літературознавчі теоретичні узагальнення. Основні особисті здобутки оприлюднено в одній монографії, наукових статтях і виступах на конференціях. Усі праці виконано здобувачем самостійно й одноосібно. Використання наукових розвідок інших авторів супроводжено відповідними посиланнями.

Апробацію результатів дисертації здійснено на засіданнях кафедри теорії літератури і зарубіжної літератури факультету філології та журналістики, на кафедрі романських мов та інтерлінгвістики факультету іноземної філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Результати дисертаційної праці відображено на щорічних університетських фестивалях науки впродовж 2010–2020 рр., а також у доповідях на конференціях різного рівня, зокрема, *на міжнародних*: IV Міжнародній науково-практичній конференції «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість» (Острог, 2010); V Міжнародній науково-практичній конференції «Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість» (Острог, 2011); «Імагологічна проблематика польської, білоруської, російської та української літератур і європейський контекст» (Луцьк, 2011); IV Міжнародній науковій конференції «Іноземна філологія у ХХІ столітті» (Запоріжжя, 2011); «Стан і перспективи лінгвістики фахових мов та термінознавства в Україні» (Чернівці, 2011); VI Міжнародній науковій конференції «Пріоритети германського та романського мовознавства» (Луцьк, 2012); «Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самотність» (Київ, 2012); II Міжнародній науковій конференції «Взаємодія етнічних і планованих мов у контексті європейської інтеграції» (Луцьк, 2013); V Міжнародній науковій конференції «European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches» (Європейські прикладні науки: сучасні підходи в наукових дослідженнях) (Штутгарт, Німеччина, 2013); II Міжнародній науковій конференції «Applied Sciences and technologies in the United States and Europe: common challenges and scientific findings» (Прикладні науки і технології в США та Європі) (Нью-Йорк, 2013); VI Міжнародній науково-методичній конференції «Формула компетентності сучасного перекладача» (Київ, 2015); I Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво» (Харків, 2015); I Міжнародній науково-практичній конференції «Розвиток іншомовної компетентності: методичні, психологічні, лінгвістичні аспекти» (Тернопіль, 2015); IX Міжнародній науково-практичній конференції «Пріоритети германського та романського мовознавства» (Луцьк, 2015); II Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Горизонт очікування»)» (Харків, 2016); X Міжнародній конференції

«Пріоритети германського і романського мовознавства (Луцьк, 2016); X Міжнародних Чичерінських читаннях «Світова література у літературознавчому дискурсі XXI століття (Львів, 2017); Colloque internationale « La dimension culturelle en Didactique, en Littérature et en Sciences du langage » (M'Sila, Algérie, 2017); Міжнародній міждисциплінарній науково-практичній конференції «Текст у медіакультурному просторі» (Івано-Франківськ, 2018); XII Міжнародній науковій конференції «Пріоритети германської та романської філології (Луцьк, 2018); I Міжнародному науково-практичному конгресі з канадознавства «Україна – Канада» (Луцьк, 2018); *всеукраїнських конференціях та наукових семінарах: Бахтінських читаннях* (присвячені 115-річчю М. Бахтіна) (Бердянськ, 2010); Науковому семінарі «L'enseignement de la littérature à l'Université : Un parcours didactique» (Київ, 2010); Науковому семінарі «(Re)Naissance du texte» (Київ, 2011); Всеукраїнській науковій конференції пам'яті доктора філологічних наук, професора Д.І. Квеселевича «Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу» (Житомир, 2011); Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київ, 2012); Науковій конференції «Мова і вірш» (Луцьк, 2013); Науково-практичній конференції «Формування іншомовної комунікативної компетентності як складова процесів глобалізації та взаємозближення національних культур» (Луцьк, 2017).

Публікації. За темою дисертації опубліковано монографію «Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк» (Луцьк, 2015), 22 наукові статті, із яких 17 – у фахових наукових виданнях, 5 – у закордонних виданнях, а також 4 додаткові публікації.

Обсяг і структура. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (604 позиції) та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 404 сторінки, із них 348 – основний текст.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми дослідження, сформульовано його мету, завдання та новизну; визначено об'єкт, предмет і методи аналізу; указано на теоретичне й практичне значення; подано відомості про особистий внесок здобувача, форми апробації отриманих результатів, структуру дисертаційного дослідження.

У першому розділі «**Теоретичні та методологічні засади дослідження символу**» аргументовано потребу методологічного плюралізму дослідження універсальних засобів відображення дійсності, до яких належить і символ, що дасть змогу уникнути обмежень і стереотипів.

У підрозділі 1.1. «**Основні напрями дослідження символу**» зазначено, що поняття *символ* трактують у міждисциплінарному аспекті – у філософії, логіці, математиці, психології, лінгвістиці, літературознавстві, культурології, історії, етнографії, релігієзнавстві. Кожна галузь підпорядковує термін власній специфіці, не завжди узгоджуючи його використання за межами дисципліни. Узагальнення

здобутків різних наук дає підставу зробити вчення про символ ефективним методом дослідження художньої творчості письменників.

Під час вирішення будь-яких питань, пов'язаних із символом, потрібно враховувати його численні дискурси. Виокремлено основні напрями дослідження символу: філософсько-теологічний (Платон, Арістотель, Св. Августин, Е. Гартман, І. Гегель, І. Кант, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, А. Бергсон); семіотичний (Ф. де Соссюр, Ч. Пірс, Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман та ін.); міфопоетичний (Ж. Дюран, Г. Башляр, М. Еліаде, Є. Мелетинський, А. Хансен-Льове й ін.); теоретико-літературний (Й. Гете, Ф. Шеллінг, С. Аверинцев, М. Бахтін, Р. Мних та ін.); лінгвофілософський (Е. Кассіпер, М. Гайдеггер, Г. Г. Гадамер, Г. Гуссерль, О. Лосєв, М. Мамардашвілі, П. Серіо й ін.); лінгвокогнітивний (О. Потебня та В. Гумбольдт); психоаналітичний (Ж. Піаже, Дж. Серль, Р. Солсо, З. Фройд, Е. Фромм, К. Юнг й ін.).

Символ – це конкретний засіб абстрактного мислення, що може бути і конкретним, і абстрактним. Якщо універсальні символи майже тотожні в сприйнятті, то національні, індивідуальні потребують спеціального дослідження. У художньому символістському творі автор не спрощує ідею до рівня символу, а навпаки – і з його допомогою кодує складну абстрактну ідею задля того, щоб читач отримав естетичну насолоду, розкриваючи крок за кроком потаємний смисл. Адекватне авторській настанові прочитання тексту, зокрема символістського, – це процес декодування символів, виявлення зв'язків, які утворюються навколо нього, узагальнення ролі символічної мови, ідентифікація стилю.

У підрозділі 1.2. «Диференціація термінів як основна стратегія загальної теорії прочитання художнього твору» розкрито проблему категоризації та класифікації символу в системі суміжних термінів. Згідно із загальною теорією прочитання тексту (Л. Мюре/L. Murray, Р. Маліфан/ R. Maliphant) розмежовано такі суміжні терміни, як *концепт*, *поняття*, *значення*, *слово*, *образ*, *символ*, зокрема в теоретико-літературному, лінгвокультурологічному, психолінгвістичному аспектах.

Розмежування символу з указаними термінами доцільне на мікрорівні, а на макрорівні потрібне залучення інших термінів, таких як *міф* та *архетип*.

Поняття *міф*, *архетип*, *символ* запропоновано як термінологічні центри в різний час різними науками й із різною метою. Під час використання міфологічного та архетипного аналізів неможливо уникнути поняття *символ*, оскільки якщо *міф* – матриця літератури, *архетип* – матриця мислення, то *символ* – форма її вираження.

Архетип, відображаючи важливі життєві проблеми в літературі, стає символом, проходячи такі етапи: *міф* – *міфологема* – *архетип* – *архетипна модель* – *архетипний символ* – *символ* – *художній символ*. Указані поняття відіграють роль маркерів художньої творчості, але по-різному, залежно від наповнення національно-духовної та особистісної ментальності.

Для того щоб ідентифікувати функції художнього символу у творі, потрібно також розмежувати його з іншими засобами увиразнення образного мислення, як-от метафора й алегорія.

Символ, метафора та алегорія належать до тропів, стилістичних фігур, які посилюють багатозначність слова. Указані поняття поєднує те, що вони є мовними образами, однак різняться за ступенем інтенсивності й способом трансформації прямого значення. Метафора виражає імпліцитні значення, вона трансформує реальність в уявне. Алегорія дає змогу висловити певну ідею у формі презентації, передає абстрактні ідеї конкретними засобами. Символ імплікує завжди більше очевидного – він підносить світ предметів і явищ до ідей, які перебувають поза нашим раціоналізмом.

Аби проаналізувати поліфункціональні властивості символу як багатоаспектної категорії, у підрозділі 1.3. «Методики дослідження символу» описано мотиви й механізми укомплектування універсальної методології дослідження функціонування символу у творах різних жанрів на мікро- та макрорівнях, які ґрунтувалися на відомих класифікаціях символу.

У підрозділі 1.4. «Міфокритика в історико-літературному аспекті» систематизовано наукові розвідки вітчизняних та зарубіжних міфологічних шкіл і теорій відповідно до теорій історичного становлення символу. Аргументовано необхідність ретроспекції міфологічних сюжетів та персоналій, оскільки одні стали підґрунтям трансляції сучасного бачення світу, а інші – прототипами сучасних героїв. На основі міфологічного світосприйняття сформовано основні принципи модернізму, які проявляються в бінарних опозиціях: раціональне/іраціональне, матеріальне/духовне, творче/утилітарне, суб'єктивне/об'єктивне, індивідуальне/колективне (масове), людина/природа.

Міфокритичний метод прочитання й інтерпретації художнього твору в проекції на символ узагальнено за такими школами: англо-американська (Е. Тайлор, Е. Ленг, Дж. Фрезер, Н. Фрай), німецька (А. Кун, Ф. Мюллер, Е. Фромм), французька (Е. Дюркгейм, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Стросс, Р. Барт), українська (О. Потебня, О. Бондарева, Ю. Вишницька, Г. Грабович, Г. Драненко, М. Костомаров, П. Куліш, Т. Мейзерська, М. Моклиця, Я. Поліщук, Н. Слухай, І. Фрис та ін.), російська (О. Веселовський, М. Бахтін, О. Лосєв, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, В. Пропп, О. Фрейденберг) і за двома напрямками – ритуально-міфологічним (міф як основна форма античної культури має ритуальне походження) і власне міфологічним (міф як засіб відображення сучасного життя не завжди має ритуальне походження).

Міфокритика необхідна під час дослідження символістського наративу, оскільки символ належить до універсальної мови людства, тієї самої, що й міф. Мова, за визначенням, символічна, а світосприйняття людини – міфічне. Символічна реальність людини, котру досліджують сучасні психоаналітики, – це той самий міфосвіт, який моделювали у своїй творчості митці періоду модернізму. Саме вони усвідомили тотальну суб'єктивність світосприйняття, котра і є джерелом постання і міфосвіту, і символічної реальності.

У підрозділі 1.5. «Наратологічний аспект символістського роману» показано, як вивчення міфів сприяло усвідомленню структурних елементів оповіді та формуванню наратології як науки загалом і наратологічного методу аналізу символістського твору зокрема.

Аналіз наукових розвідок із наратології (Е. Бальбурова, Р. Барта, Е. Бенвеніста, А. Греймаса, Ж. Женетта, В. Проппа, Дж. Рікарда, Ц. Тодорова, У. Еко й ін.), а також праць українських дослідників (О. Капленко, І. Коваленко, Л. Мацевко-Бекерської, М. Легкого, І. Папуші, М. Руденко, В. Сірук, О. Ткачука та ін.) дав підставу стверджувати, що наратив проявляється в кожному літературному жанрі по-особливому, пов'язуючи оповіді й події за певною логікою, темпоральністю, мотивами.

Символістський роман, сюжетний принцип якого спрямований на осмислення не лише соціального, а й духовного життя, зламав канони традиційної структури наративу, розкрив внутрішній конфлікт людини, приховані колізії. Наратив символістського роману не має чіткої схематизації структури; йому властиві особлива ідейність, темпоральність, мотивованість. Особливості наративної структури символістського роману розглянуто з урахування концепції Д. Шаперон про єдність трьох основних компонентів наративу: *історія – розповідь (дискурс) – оповідування*.

Розповідь як послідовність історій є наративом, сповіддю про події, які переживає персонаж. Акцентуються їхня біографічна каузальність, вплив на формування світогляду того чи іншого персонажа. Причинно-наслідкові зв'язки проявляються опосередковано; читач змушений робити певні висновки самостійно, індивідуально. Відтак розповідь як оповідування історії включено в дискурс як осмислення історії. У символістському творі хронологію історій вибудовують не події як такі, а спогади та емоції, що їх спровокували. Розповідь підкріплено монологічними розмірковуваннями персонажа (персонажів), ліричними доповненнями, емоційними враженнями, що передбачає включення читача в інтерпретування основного смислу.

Історія, розповідь, оповідування вибудовано за всіма ознаками комунікативного наративу так, щоб змодельювати погляд наратора й передати його через сприйняття читача. Тому наратив символістського роману – це, зазвичай, комунікативний монологічний першоособовий наратив, у якому представлено авторські судження від імені першої особи, що є безпосереднім учасником подій, зазнає змін, трансформацій, певних санкцій (розчарування, схвалення, розуміння, підтримки чи відчуження).

У такому аспекті важливим є вибір ролі самого автора, передачі ним функцій наратора комусь із персонажів, тобто вибір прототипа, відповідних стратегій і тактик.

За Е. Касельсом та Т. Ван Дейком, виокремлено два типи наративних стратегій, які покладено в основу подальшого наратологічного аналізу конкретного символістського твору: *глобальні наративні стратегії*, які враховують і створюють відношення художньої інформації між наративними інстанціями відправника (письменник–автор–наратор–наратор) та її отримувача (адресат–адресант–або актуальний читач); *локальні наративні стратегії*, тобто механізми реалізації погляду оповідача.

У підрозділі 1.6. «Символістська драма й наратив» досліджено проблему співвідношення «драма–нараторологія», ті особливості структури оповіді, які

споріднюють та розрізняють драму й наратологію, наратив символістського роману та символістської драми.

Драматичний твір, порівняно з прозовим наративом, може видатися дещо спрощеним: немає наратора й нарататора, розповіді та опису, непрямого мовлення, кутів зору, зміни наративних стратегій і тактик – є лише пряме мовлення персонажів і ремарки з дуже обмеженим обсягом. Але саме мовлення персонажів, які можуть розповідати, описувати, робити висновки або ж цитувати інших, часто компенсує обмеження, зумовлені призначенням драми для театру.

На основі першого розділу зроблено висновки. Символ – це конкретне поняття, ужите як абстрактне, механізм узагальнення й універсалізації, реалізація закладеної в слові здатності називати словом окреме та загальне. Мова символів – це середньовічна мова про божественне й сакральне, яка в літературі модернізму доповнюється мовою про індивідуальне та суб'єктивне. Символи активізуються в процесі самовираження, заснованого на інтуїтивному пізнанні непізнанного, таємничого, містичного. Історія людини, котра усвідомила поділ світу на профанне й сакральне, стає шляхом пошуку істини. Історія героя символістського наративу – мономіфом, а домінантні символи стають міфологемами. Мономіф – це універсалізована історія героя на шляху випробувань, що відтворюється культурою від первісного ритуалу ініціації до творення численних супергероїв сучасної популярної літератури, містить усталені формальні елементи. Мономіф свідомо моделюють у багатьох літературних творах ХХ ст. Міфологема – це найменша одиниця мономіфу, що формується внаслідок міфізації побутових реалій, які в символічній реальності пережитого отримують статус знакових. Фактично словник домінантних символів – це одночасно словник міфологем, котрі різняться за відтінками значень за зміни фокусу зображення. Персонажна сфера історії через творення бінарних опозицій тяжіє до формування архетипних пар, які структурують мономіф.

Методологія дослідження символістського тексту, в основу якого покладено домінантний образ-символ, потребує залучення двох фундаментальних методів, окрім власне символістського (образно-стильового, формально-структуралістського): міфокритичного (через залучення понять «міф» й «архетип») і наратологічного. Потрібні також психоаналітичний, психолінгвістичний, когнітологічний, культурологічний та інші методи пізнання твору, які виробила сучасна гуманітаристика.

Символогічний аналіз передбачає виявлення символів-концептів у розповіді й описах наративу, їх категоризацію та спосіб взаємодії із суміжними мовними конструктами. Досліджуючи певну концептуальну систему, потрібно враховувати психічний і мовний досвід індивіда, на основі котрого формується стратегія користування цим досвідом.

Залучення міфокритики та архетипної критики для дослідження символу зумовлено усвідомленням необхідності розмежування понять «міф», «архетип» і «символ». Важливо простежити, як символ, посідаючи певне місце в синтагматиці тексту, формує його парадигму. Символ стає точкою сходження індивідуально-авторських позначників життєвого процесу й тих універсалій, які прагне досягнути наратор.

Символ, метафора, алегорія – основні різновиди образного слова, спільним для них є «уявний образ», відмінним – механізм перетворення прямого значення в переносне. Одні й ті самі слова-назви («імена», за М. Прустом) можуть у конкретному контексті ставати то символами, то алегоріями, то метафорами. Символ тяжіє до максимально розширеного абстрактного значення, алегорія – до унаочнення абстракції, метафора – до творення аналогій. Саме тому важливо, який із цих словесних образів перебере на себе роль «координатора»: якщо основною метою розповіді є емоційне повчання (просвітницька настанова), то алегорія «змусить» символ і метафору бути максимально раціональними, відповідальними за важливі акценти повчання; якщо метою розповіді є творення альтернативного світу, пошук множинних світів, то метафора вийде на перший план та визначатиме ролі символу й алегорії як творців безкінечної багатозначності. Символ підпорядковує алегорію та метафору для вираження поділу зображення на профанне й сакральне. Як результат, символістський наратив, на відміну від алегоричного та метафоричного, розповідь про реальні події звичайного людського життя перетворює на історію універсального Шляху, тобто мономіф.

Міф й архетип – поняття діахронії, символ у діахронії пов'язаний із наратологічними особливостями тексту. Він структурує наратив на всіх його рівнях: жанровому, стилістичному, персонажному. У синхронії символ пов'язаний з індивідуальним осмисленням та уявою.

Як саме це працює в стратегіях і тактиках символістського наративу, простежено в детальному аналізі мономіфу й символічної реальності в епопеї Марселя Пруста та драмах Моріса Метерлінка.

У другому розділі **«Міф та архетип у символістському наративі (епопея Марселя Пруста “À la recherche du temps perdu” (“У пошуках утраченого часу”))»** представлено укомплектовану методологію виокремлення й функціонування наскрізних символів-концептів із залученням міфокритичного та архетипного аналізів, що розкривають авторську каузальність, особистісну картину світу та ідейність творчості.

У підрозділі 2.1. *«Рецепція літературно-художнього новаторства Марселя Пруста»* розглянуто історію написання частин епопеї та оцінку їх критиками у Франції й за її межами, зокрема в Україні.

Наукові розвідки дослідників творчості Пруста – це, передусім, члени Асоціації друзів Марселя Пруста і Комбре К. Контрмін, Ж.-І. Тадьє, І. Лурія, Ж. Руссе, Б. Г. Роджерс, Ж. Женетт, Ж. Міллі, Дж. Н. Еллі, Мішель Ерман (Бургонь), а також Р. Галло (США); Л. Келлер (Берлін); Е. Бізуб (Женева) – дають уявлення не лише про літературну рецепцію творів письменника, а й про культурний контекст епохи.

Творчий доробок М. Пруста привернув увагу літераторів і науковців різних галузей знань: Н. Саррот («Ера підозри», 1956), М. Бютор («Репертуар I», 1960; «Репертуар II», 1964), Р. Барт («Смерть автора», 1977); Ж. Пуле («Прустовий простір», 1963), Ж. Дельоз («Пруст і знаки», 1964), С. Дубровські («Місце печива “Мадлен”», 1974), П. Зіма («Бажання міфу. Соціологічне прочитання Марселя Пруста», 1974), Ж.-П. Рішар («Пруст та чуттєвий світ», 1974), Ю. Крістева

(«Чуттєвий час», 1994). Р. Барт писав, що Пруст створив епопею сучасного письма. Він здійснив докорінний переворот: замість того, щоб описати в романі власне життя, як зазвичай, він зробив його літературним твором за зразком своєї книги.

М. Мамардашвілі, відомий філософ і дослідник М. Пруста, писав, що «У пошуках утраченого часу» – це роман Шляху або роман Звільнення, де слово «Шлях» має смисл не просто звичайного шляху життя – це шлях спасіння, або ж шлях спокутування. «Інакше кажучи, це Шлях такого проходження життя, у результаті якого ти приходиш до себе й реалізуєш себе. За Прустом, слова “реалізувати себе” можна розуміти як реалізувати себе у всьому багатстві своїх бажань, які в тебе є, але ти їх не знаєш, їхня природа тобі незрозуміла. А реалізувати те, природа чого незрозуміла, неможливо. Якщо ти не зрозумієш власних бажань, то ти себе і не реалізуєш. І тому для Пруста, як і для кожної людини, напевно, слова “реалізувати себе” збігаються зі словами “зрозуміти, хто ти є насправді і яке твоє справжнє становище”» («Марсель Пруст і його роман “У пошуках утраченого часу”»).

Натомість інший знаний філософ Х. Ортега-і-Гассет у праці «Думки про роман» висловив думку, що в Пруста «неспішність, повільність сягає граничної межі і обертається низкою статичних картин без будь-якого руху, поступальності й напруги. Читаючи його, ми пересвідчуємося, що він втрачає міру доречної неспішності. Сюжет і драматичний інтерес майже зникають. <...> Безкоста плоть роману перетворюється на безформну хмару, химерну протоплазму».

Підсумовано, що такі нібито протилежні оцінки не суперечать одна одній, адже Пруст прагнув створити суб'єктивну епопею, яка б відображала не події, що впливають на розвиток суспільства, а ті психологічні процеси, котрі визначають його стан. Для нього головною реальністю постає особистість із її неповторними емоціями, думками, настроями, тобто внутрішня реальність індивіда. Це й зумовило оригінальність роману «поток свідомості». Письменник споглядає світ через душу людини. Перевага суб'єктивного над об'єктивним стала основним композиційним прийомом побудови творів митця.

У підрозділі 2.2. «Міфічне в епопеї Марселя Пруста» запропоновано міфокритичний аналіз епопеї Марселя Пруста «À la recherche du temps perdu».

Для міфологічного аналізу епопеї використано такі методи:

I. Синхронічно-діахронічну теорію уявного Ж. Дюрана: щоб виокремити тему (сюжет); міфологічне ядро, яке організовує оповідь; латентний (прихований) і патентний (відкритий) міфи; два режими образу – денний і нічний – на основі інфінітивної схеми уявного: *distinguer* – розрізняти, *confondre* – змішувати, зіставляти, *relier* – об'єднувати.

II. Концепцію «систематичної» критики Н. Фрая для аналізу структурного каркасу роману, яка ґрунтується на мономіфі (від'їзд головного героя на пошуки пригод та сенсу життя). У структурний каркас входять і чотири природні міфи, котрі розкривають ритми життя природи й людини як її невід'ємної частини.

III. Теорію партиципації (співпричетності) Л. Леві-Брюля, згідно з якою в міфі не розрізняють образ як поняття з його асоціаціями й протилежності сприймають як єдине ціле.

IV. Трьохелементну семіологічну систему (означник, знак, означене) Р. Барта, що ґрунтується на трьох типах прочитання міфу та залежить від двоїстого характеру означника, котрий виступає і смислом, і формою.

У підрозділі 2.3. *«Біографічна каузальність епопеї»* проаналізовано вплив і взаємозалежність автобіографічності та подієвого розгортання епопеї як історії становлення митця-автора й митця-головного героя. Біографія автора – матеріал, який М. Пруст універсалізує до рівня усвідомленого міфомислення людини ХХ ст.

Біографізм епопеї Пруста є полемічною темою, де розмежуються реалістичність і «модерністкість» твору, започатковуються багато інших проблем. Безсумнівно, що твір автобіографічний, якщо вживати це поняття в сенсі невігаданості подій, які насправді сталися в житті Пруста. І все ж епопея репрезентує не стільки біографію письменника (вона лише суттєво перероблений матеріал, як це й властиво літературі), скільки історію становлення митця, котра універсалізується настільки, що стає мономіфом, історією міфічного героя, який рушає в мандри, на пошуки ідеального місця (первісного раю), аби пройти випробування, пізнати суть життя (кохання, смерті) і знайти своє місце, стати митцем.

Акцентовано на тому, що в основу епопеї покладено філософію, яка не просто складається з певних поглядів на життя чи виявляється в діях і вчинках персонажів, а формується протягом усього твору в присутності читача. Поступово читач усвідомлює, що перед ним розгортається не стільки доля людини, скільки шлях пізнання істини, котра є насамперед самопізнанням.

У підрозділі 2.4. *«Домінантні символи-концепти як екзистенційні маркери міфічного в епопеї Марселя Пруста»* представлено фактологічний матеріал, який аргументує домінуючу роль наскрізних символів-концептів у трансляції ідейності твору.

Описано головні функції наскрізних символів-концептів *час, хвороба, ім'я* в градаційній кореляції мономіф (основний міф)–патентний міф–латентний міф, котрі в кожній із частин епопеї транслюються різними засобами та прийомами, але водночас кожна з частин доповнює його по-особливому, із різними смисловими значеннями, однак при цьому поглиблюється наскрізна авторська концепція втраченого/віднайденого часу.

Мономіф сформувався на основі архаїчних ініціацій, призначених для випробування юнаків у процесі дорослішання, а згодом став історією життя героїв різних міфологій, потрапив у казки й літературу. Дж. Кемпбелл розглянув мономіф у дослідженні «Герой із тисячею облич», простеживши сюжет від найдавніших міфологій до літератури ХХ ст. Найбільш популярною формою мономіфу в літературі ХХ ст. стали численні супермени, супергерої, які рятують світ від загибелі. Пруст стоїть на початку цієї популяризації мономіфу, він зазирає в глибини власного несвідомого та віднаходить там історію дорослішання чоловіка, котрий проходить ті самі етапи, що й у найдавніші часи. Туга за втраченим раєм змушує героя рушити на його пошуки. На цьому шляху він пізнає власну минуність, зазнає страждань через кохання, усвідомлює власну смертність. Мономіф – це спосіб, віднайдений у культурі ХХ ст., що дав змогу

усвідомити універсальні індивідуального шляху.

Основний міф епопеї, який є авторською версією мономіфу, – це пошуки ідеального місця для вічного щастя в профанному просторі й часі. Відтак час і простір поділяються на реальний (побутовий) та уявний (ідеальний, духовний) як дві сторони всесвітнього Космосу – профанної й сакральної.

У кожній із частин твору семантичне значення символів розширюється, доповнюється різними нюансами чи контекстуальними символами, набуває ознак концепту, проникає в інші концепти.

Час, простір, персонажі, монотонні розмірковування використано автором цілеспрямовано. Вони поступово роз'яснюють мономіф, патентний (відкритий: фактичні епізоди біографії відсилають до універсалізованих епізодів історії міфічного героя) і латентний (прихований: пошуки відбуваються у внутрішньому світі оповідача) міфи, котрі функціонують, повністю залежачи один від одного, проте, пролонгуючись в епопеї, деталізують призначення всіх літературно-поетичних маркерів, якими б випадковими чи другорядними вони не видавалися на перший погляд.

У підрозділі 2.5. «*Використання природних міфів у романному наративі*» здійснено аналіз авторських стратегій застосування природних міфів і символів для структурування оповіді.

Одним з основоположників дослідження природних міфів вважають Н. Фрая, який визнав міф передумовою художньої творчості, що зумовлює жанр, основні мотиви, образну структуру. На його думку, чотири природні міфи становлять структурний каркас будь-якої оповіді.

Події кожної частини епопеї відбуваються за конкретної пори року, що символічно співвідноситься з певним психологічним станом головного героя Марселя, пробуджує відповідні спогади про те, що відбувалося раніше тієї самої пори. Наратив роману починається з весни – із періоду розквіту, сподівань і нових можливостей. Це час, коли Марсель мріє про подорожі, а сила почуттів асоціюється з бурею. Наступний період – це зима (за Н. Фраєм – стадія хаосу, зв'язків, асоціацій). У цей період Марсель пізнає кохання й розчарування, щастя та нещастя. Ще один період життя – літо/осінь. Улітку відбувається накопичення вражень, досвіду, яким ще не дано оцінки. Вони порівнюються з густотою одноманітної зелені. Лише восени, по завершенню певного етапу життя, відчувається ностальгія за тим, що вже не повернеться або повернеться в спогадах.

У підрозділі 2.6. «*Архетипна парадигма символістського твору*» розглянуто основні архетипи роману за методом бінарності, у їх поєднанні з міфологічним смислом.

Дослідження архетипних структур у художньому творі простежено в значній кількості робіт. У дисертації представлено архетипний аналіз символістського твору, особливість якого полягає в тому, що він наповнений імпліцитним значенням, котре концентрується, фокусується й транслюється не лише через певну систему архетипних значень, а й відповідну систему символічних значень, авторських (індивідуальних) чи колективних (національних); смисли, значення та прийоми їх реалізації в тексті часто залишаються поза увагою науковців. Поняття

архетип трактуємо як один з універсальних структурних елементів художнього тексту, специфіка якого полягає у функціонуванні, способах і прийомах реалізації.

Застосовано класифікацію основних архетипів К. Г. Юнга: архетип Матері – Аніми (або матерії, зародження), Батька – Анімуса (чоловічого начала, авторитету героя); Дитини (розвитку й змін); Трікстера (неусвідомлених бажань); Маски (соціальних ролей); Тіні (прихованих бажань); Іншого (внутрішнього голосу, справжньої сутності людини); Самості (образу цілості, поєднання свідомого та несвідомого); Бога (центру прагнень людини).

Епопею М. Пруста в архетипному аспекті проаналізовано вперше. Архетип Аніми представляють, передусім, країни – це Франція й Північна Італія, і міста – Париж, Венеція, Флоренція, Парма, Піза (реальні) та Бальбек і Комбре (вигадані письменником). Усі географічні назви асоціюються в читача з певною територією, землею, народженням, стабільністю, якої, однак, немає. Зміна місця перебування засвідчує зміну відчуттів і переживань. Простежується поділ простору: горизонтальний/вертикальний, лівий/правий, верх/низ і на чотиричленний – північ/південь/захід/схід відносно центру – Комбре.

Осягнути розумом та свідомістю можна лише горизонтальний простір; вертикальний – ні. Можливо, тому автор уводить архетип Божої Матері, яка асоціюється з вічністю, наближення до котрої приносить незбагненну радість.

Архетип Аніми/Божої Матері в епопеї порівнюється з архетипом Аніми/матері реальної, прототипом якої стала мати М. Пруста. Стосунки з нею покладено в основу літературних взаємин головного героя з матір'ю й бабусею. Маленький Марсель не може заснути без маминого поцілунку на ніч. Він страждає від цього та заздрить гостям, яких вона приймає і які мають можливість спілкуватися з нею. Мати ніколи насправді не цікавилася Марселем так, як йому хотілося, зрештою, як і його бабуся. Марсель мучиться сумнівами стосовно материнської любові.

Архетип Анімуса передає образ батька Марселя. У романах показано його авторитарність, стабільність, присутність (не часту, але достатню для розуміння його ролі).

Архетип Дитини реалізує прототип автора в дитинстві. Головний герой Марсель – відображення митця минулого в теперішньому й у майбутньому. В епопеї докладно розкрито глибокі переживання хлопчика, які накопичувалися впродовж життя та сформували його світогляд і характер.

Архетип Дитини переплітається з іншим архетипом – Тіні, що приховує людські інстинкти (сліпий інстинкт – *un instinct aveugle*), внутрішні переживання, котрі не завжди благородні, виникають несподівано, усупереч свідомості та розуму й живуть автономно. Архетип Тіні, прихованих і невдоволених бажань пронизує всю епопею. Це мрії, марення, бажання, очікування, які є такими, допоки вони не здійсняться й не перейдуть у стан розчарування. Мрії найчастіше пов'язані з певними місцями (відвідати, побачити, доторкнутися) і з певними людьми (побачити, зустрітися, бути разом, освідчитися в коханні). Однак найчастіше в процесі реалізації мрій перевагу надано другорядним цінностям.

Архетип – та універсальна структура, котра дає змогу поєднати в тексті колективне несвідоме й індивідуально-авторське, виявити імпліцитні архетипні структури в художньому тексті, зорієнтовані на символічне віддзеркалення дійсності; проаналізувати роль бінарного архетипу. Архетипний складник тексту розуміємо як несвідоме творче впровадження на образно-символічному та сюжетно-композиційному рівнях. Автор є провідником архетипів із несвідомого рівня об'єктивно-психологічного буття до сфери художньої реальності.

Символістський наратив – це розповідь про життя героя як шляху до істини між профанним і сакральним світами, яка, відповідно до осмислення подій пережитого суб'єктом, перетворюється на універсальну історію з архетипними елементами, тобто мономіф. Це стає можливим завдяки символічному мовленню, коли майже всі деталі реального часу й простору вказують на існування ідеального часу та простору. Символістський наратив роману Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу» являє собою ускладнену поліфонічну структуру з послабленою наскрізною сюжетністю, численними сюжетними відгалуженнями, анахронізмом, плетивом доль персонажів і величезною кількістю ліричних описів. Щоб надати такій оповіді цілісності, потрібні значні зусилля, потужне новаторство. Попри звинувачення письменника у створенні жанрового «монстра», твір не випадково посів чільне місце в літературі модернізму. Суб'єктивна епопея – це варіант внутрішньої біографії, коли суб'єкт рефлексує над власним життям у формі подорожі, котра відбувається одночасно в кількох вимірах: подорож у минуле, подорож в ідеальну країну мрії, подорож у глибини власного «Я». Непомітно ці три подорожі з'єднуються в історію про Шлях; не просто біографію, а складні, напружені, сповнені надто різних переживань пошуки істини. Спогади про минуле, мрії про майбутнє – це спроба збагнути реальність, зазирнути за зворотний бік буття. Наратор занурюється в спогади та мрії, але водночас прислухається до натяків, удивляється в знаки, які поступово стають символічною мовою, тією, котрою автор може розповісти про свій шлях між профанним і сакральним світами, поділитися досвідом осягнення буття як умінням читати мову символів (підказок, натяків, знаків). Коли біографія стає мономіфом (подорож героя з випробувальною та ініціаційною метою), мотиви поступово організуються за принципом бінарності, оскільки представляють недосконалу реальність і її можливу (ідеальну) версію. Так формується найбільш універсальна форма образності – архетипи. Архетипи позначають символічний шлях героя від часів першої дитячої закоханості до складного осягнення трагізму реальних стосунків з особами протилежної статі, спочатку – матері, а потім – дівчат і жінок, із котрими герой мав стосунки. Формування архетипів поглиблює психологізм розповіді, дає змогу показати шлях героя до самого себе, але не переважає історію до сюрреалістичних мандрів лабіринтами психіки, як-от у романі Дж. Джойса «Улісс». Символічне мовлення тримає всю образну структуру роману в межах реальності, що мовою побутових речей натякає на існування вищої реальності, світу ідеалів, мрій, краси й щастя. Ностальгія за іншим світом не змушує героя знехтувати реальністю, уникнути її – навпаки, приваблює можливістю «прозирати» крізь тонку завісу явного неявне.

Отже, символ є ідеальним універсальним засобом кодування абстрактної інтелектуальної дійсності. Він акумулює, конденсує й відображає естетичну програму переосмислення глобальних процесів соціальної напруги зламного періоду, тотального нівелювання моральних цінностей та гуманістичного ідеалу Людини як Абсолюту моралі.

Роман-епопея Марселя Пруста «*À la recherche du temps perdu*» («У пошуках утраченого часу») – це суперлативний роман, тобто роман, великий за обсягом, а також такий, що транслює значну кількість актуальних і важливих ідей, сюжетів, об'єднаних навколо однієї теми (термін «суперлативний роман» уживається на позначення модерністських творів із їх абстрактними інтерпретаціями). Це також роман-автобіографія та особливий тип дискурсу, де автобіографічність є естетичним об'єктом, оскільки імплікує індивідуально-авторське світобачення, і засобом, котрий зумовлює структурування наративу. Модерністський (а саме символістський) автобіографічний роман детерміновано сукупністю ментальних, психологічно-емоційних, літературно-стильових авторських маркерів. Саме тому виокремлення автобіографічності як багатоаспектного естетичного критерію уможливило аналіз його функціонування й фіксацію в рамках *дискурс-твір-текст*.

У розділі 3. «**Реалізація хронотопу засобами символічної мови: епопея Марселя Пруста**» досліджено основні екзистенційні символи *час і простір*, а також їх упровадження в авторський символічний словник.

У підрозділі 3.1. «*Антропоцентричність хронотопу та методика його дослідження*» здійснено аналіз особливостей авторського ставлення до зображуваних предметів чи об'єктів через їх взаємодію з персонажами й таким чином виявлення гострих соціальних або психологічних проблем. У всій епопеї «У пошуках утраченого часу» простір і час стають своєрідними учасниками художньої дії.

Епопея відтворює особливу часопросторову картину світу в її символічно-ціннісному аспекті. Часопросторові орієнтири, універсальні, національні чи індивідуально-авторські, формують осмислення літературно-художньої моделі світу. Зміна чи модифікація художнього часопростору символізує зміну ціннісних преференцій на кожному етапі життя людини, як-от: дитинство – юність – зрілість – старість. Розвиток уявлень людини про час і простір має антропоцентричний характер та залежить від її взаємодії з навколишнім світом. Абстрактні символи «втрачений час» – «*le temps perdu*», «віднайдений час» – «*le temps retrouvé*», місцезнаходження персонажів стають наскрізними символами, які доповнюють свої значення впродовж епопеї й відіграють важливу роль в інтерпретації ідейності твору.

Символ «час» є мегасимволом, символом-концептом. На його домінантність указав сам М. Пруст, використавши цей символ у назві епопеї.

Під час дослідження взаємозв'язку текст–простір виокремлено такі класифікаційні характеристики: 1) за ступенем абстрактності; 2) за точкою фокусування; 3) за типом поєднання з художнім часом; 4) за формою конструювання моделі світу. Окрім цих критеріїв, враховано методику «логіки мовних актів» (Дж. Серля та П. Вандервекена) для розкриття взаємозв'язку

персонаж–просторовий сюжет, а також методику В. Руднева сильної/слабкої та позитивної/негативної модальностей, тобто таких, котрі мають/не мають серйозних наслідків для долі людини (персонажа) в масштабі всього життя (усього сюжету).

Виокремлено авторський художній міфопоетичний хронотоп (час і простір) за двома основними аспектами – побутовим та духовним.

У підрозділі 3.2. «Побутовий час епопеї» показано, що побутове життя автор передає не подіями, а діями, які стають звичними й, зазвичай, позитивними. Упорядкованість побутового життя письменник передає з допомогою наскрізного символу «звичка», невіддільного від способу життя, звичка керує бажаннями, формує характер, емоції та навіть світогляд. Абстрактний символ розкривається різними словами-експлікаторами, котрі накопичуються на основі протиставлення *L'habitude !/sans l'habitude* (жити зі звичкою/без звички). Об'єктивний, метауявний час «жити зі звичкою» протиставляється часові «жити без звички».

М. Пруст відображає незворотність і циклічність часу на прикладі релігійних та сімейних свят, які відклались у свідомості Марселя і які повторюються щоразу чи щороку, незалежно від його бажання. Наприклад, маленький Марсель пригадує візити щовечора єдиного гостя – Сванна, а символом приходу гостя стає гучне, скреготливо-іржаве деренчання дзвоника, калатальця.

Побутовий (суб'єктивний, життєвий, утилітарний, індивідуальний) час поєднується і залежить від об'єктивного метауявного (метафізичного). Метафізичний час автор репрезентує за допомогою таких абстрактних символів, як *пам'ять, розум, спогади, минуле*, що виступають в епопеї наскрізними дієвими поняттями й дають змогу збагнути нашарування подій у часі. Розум постає як шукач істини, творець, котрий здатний збагнути й осягнути те, чого ще немає. Предмети, речі (*l'image*) викликають спогади, які утримуються пам'яттю, проте вона не завжди спроможна відтворити відчуття, що перейшли в спогади та допомагають дивитися на ці речі не як на якусь забавку, а вірити в них. «Спогад» виступає і як абстрактний символ, і як слово-експлікатор символу «образ», поєднується з архетипом Іншого й має спільну міфологему «відблиск». Спогад владний над глибинною частиною життя та здатний викликати почуття.

Для М. Пруста пам'ять (*la mémoire volontaire, la mémoire d'intelligence*) – це зв'язок між «le temps perdu» і «le temps retrouvé», минулим–теперішнім–майбутнім, а отже, між життям та смертю. Пам'ять змушує несподівано пригадувати ніби давно забуті події життя й збагнути їх значення розумом.

У підрозділі 3.3. «Духовний час» досліджено абстрактні та конкретні символи, які створюють уявлення про духовний вимір часу. Цей час формують сфери культури й мистецтва, серед котрих найважливіші релігія та поезія. Духовний час відображають, передусім, наскрізні конкретні символи – *книга, театр, церква*. Письменник Марсель живе серед книг, захоплюється театром, вірить у Бога. Він називає кожен нову книгу *неповторною особистістю, річчю в собі* (бінарні слова-експлікатори). Авторський символ *книга* за допомогою персоніфікації функціонує в тексті як символ-метафора, зрештою – як символ-концепт.

Театр символізує теперішнє як низку захоплень, котрі спонукають до щоденних вчинків, і водночас слова-деривати *mon imagination – les images/мріяння – образи*, важливі для авторського задуму, корелюють із символом «*image/образ*» із площини міфологічного уявного, ідеального місця. Театр – ідеальний простір, згущений образ світу, один із тих важливих образів, які шукає Марсель на шляху пізнання.

Символ *театр*, розкритий указаними словами-експлікаторами, входить у систему символів, котрі від індивідуально-авторських переходять у національні та універсальні. Вони відображають особливий емоційний стан світовідчуття персонажа в опозиції реальне/уявне, поєднуються з архетипом Іншого, архетипом Тіні й із мономіфом («знайти місце власного вдоволення»).

Таким самим особливим місцем для Марселя була церква. Її змальовано як корабель, який розміщується в чотирьох вимірах, серед котрих четвертий – це час, і який безупинно рухається вперед, завжди перемагаючи. Символ-метафора *церква-корабель* імплікує декілька слів-експлікаторів – «місце, де збираються люди», «дотичність до сакрального», «переміщення в часі й просторі», «перемога духовного над матеріальним». Отже, символ-метафора функціонує в мікроконтексті як символ-концепт.

Указані символи-концепти з категорії духовного часу, на перший погляд, сприймаються як конкретні поняття (книга – річ, театр, церква – будівля). Однак М. Пруст їх тлумачить із позицій бінарної опозиції: абстрактне/конкретне, духовне/матеріальне. Такий авторський прийом указує на те, що символ-концепт «час» розкриває не темпоральне перебування когось колись, а темпоральний емоційний стан у певному проміжку часу, перебуванні «десь», що дає можливість простежити безперервний зв'язок із міфологічною й архетипною парадигмами.

Авторські символи і в межах одного роману, і в межах усієї епопеї, стають символами-концептами, збагачуються новими значеннями, котрі розкриваються за допомогою нових слів-експлікаторів. Вони поєднуються навколо домінантних архетипів та основного міфу «шлях пізнання істини».

У підрозділі 3.4. «*Побутовий простір*» ідеться про те, що художній простір у творі – водночас моделювальна й декодувальна система. Декодуючи простір і час, декодуємо і структуру, і зміст твору. Простір, як і час, розглянуто як мегаконцепт за двома основними аксіологічними моделями – як побутовий та духовний простір.

Побутовий простір епопеї представляють Париж, Комбре, Бальбек, кімната головного героя Марселя і його тітоньки Леонії, інтер'єр та пейзаж.

Усупереч очікуванням, щорічний переїзд із Парижа до Комбре змальовано в темних тонах, натомість кімната в Комбре стає символом дитинства Марселя, а згодом утворює мікросюжет, коли різні періоди життя позначаються різними помешканнями. Біографічний шлях – це зміни, переїзди й події. Але на цьому шляху відбувається символізація кімнат та будівель, у яких проживає Марсель, і на певному рівні абстрагування символ може стати мікросюжетом, мотивом, архетипом чи міфом.

Образи «кімната Марселя», «кімната тітоньки Леонії» символізують укриття від зовнішнього світу та роз'яснюються словами-експлікаторами *покоїк*,

притулок, місце для читання, мріяння, безсоння, нерушима самота, сльози тощо. Це закритий, точковий простір із сильним модальним висловлюванням епістемічного (*Я там*) і темпорального (*Я в минулому*) типів з елементами позитивної модальної дії (*минуле, відоме*) та негативної модальної дії (*погане, сумне, темне, невідоме*).

Інтер'єр кімнат, якому відведено чимало місця в описах, відіграє свою роль. Це завжди замкнений простір, закритий, як і душа. Побут та побутове облаштування асоціюються із внутрішнім упорядкуванням людини, її матеріальною влаштованістю й матеріальними запитами, а отже, характеризують її духовні налаштування та самовизначення. Можливо, саме тому у своїй кімнаті Марсель відчувається як чужинець, а кімнату тітки Леонії сприймає як домашній затишок.

Кімната Марселя вказує на зв'язок із бінарними архетипами *я/інші, свій/чужий*, з архетипами Дитини/Анімуса, а також із мономіфом і патентним міфом. Кімнати Марселя – це історія розширення простору в процесі пізнання світу, етапи дорослішання, коли світогляд набуває нового горизонту бачення. Простір помешкань доповнюється простором відкритих місць та, зрештою, формує духовний простір епопеї.

В епопеї побутовий точковий простір транслює спільна й наскрізна міфологема «жителі», оскільки, на перший погляд, він перенаповнений персонажами, головними та другорядними, які або з'являються, або ж зникають. Це різні тітки, дядьки, бабусі, дідусі, родинні зв'язки, котрих майже неможливо встановити; сусіди, безкінечні пани й панни (пані Октав, пані Сазра, доктор Піпро та ін.). Усі жителі добре знають один одного й навіть місцевих собак, тому невідомий пес стає приводом для зосереджених міркувань.

Бінарні слова-експлікатори *люди/тварини* імплікують мотив поєднання світу людей і тварин, єдність природи, прагнення до пізнання, як-от *все і всіх знати/невідомий собака/незрозумілий факт* – *свій/чужий, відоме/ інше*. Слово-експлікатор «собака», доповнюючись новими авторськими значеннями, стає анімалістичним символом. За словником символів, собака – сторож і поводитир потойбічного світу. Оскільки Комбре є символом рубежу світів, невідомий собака – і його сторож, і поводитир у сакральний світ. Можливо, саме тому хвора стара тітка Леонія так прагнула розгадати його появу, відчуваючи свій відхід в інший, невідомий світ.

У підрозділі 3.5. «*Духовний простір*» ідеться про те, що Пруст побутовому матеріальному простору (Комбре, Бальбек, Париж) протиставляє духовний (іреальний).

Так, наприклад, в епопеї простір розподіляється на міський (у Комбре) та позаміський (мезеглізька й германтська сторони), які є абсолютно протилежними, свідчать і про круговий рух, і про дихотомічний рух уперед–назад, управо–уліво.

Мезеглізька та германтська сторони як символи духовного простору з різними напрямками від Комбре доповнюються словом-експлікатором, котре стає символом-концептом – «край, де я хотів би жити», що поєднує протилежні

напрямки (близький/далекий, свій/чужий), а також простори (реальний/уявний), пов'язуючи їх із мономіфом.

Дві протилежні сторони, які символічно передають духовний лінійний, плоскісний та об'ємний простори, асоціюються з різними природними символами, багатозначність котрих передано і колористикою, і семантикою. Так, за словником символів, рибний запах квітів глоду сповіщав про смерть, мак – символ Ночі, знак самопожертви Христа й смертельного сну; квіти яблуні – символ краси, а плоди – розквіту, довголіття, безсмертя; річка – могутній символ відходу часу та життя, а також невичерпності багатства природи, постійного очищення й руху. Уся ця глибоко традиційна символіка атрибутів природи оживлюється в мові Пруста, але кожен символ набуває нових, суто авторських відтінків значення.

«Космічний» символізм, захований від початків творення мови в назвах людських помешкань і їхніх атрибутів (хата, дім, двері, вікно, поріг, дах тощо – це конкретні речі, які легко стають символами саме тому, що мова зберегла космічний символізм предків), сам собою не з'явиться в літературних творах. Навпаки, аби символізм побутових речей виник для досягання рецепцією читача, письменник мусить чітко усвідомлювати, як і чому він це робить. Космічний символізм увиразнюється, якщо митець свідомо розбудовує духовний простір свого твору.

Комбре – це простір на помежів'ї світів, він доповнюється просторовими висловами-експлікаторами «будинок на рубежі світів», «сад на рубежі світів», «решітка» і «бокові дверцята» як рубіж світів, котрі корелюють із темами колись/зараз, матеріальний/сакральний, фрагментарність/єдність, люди/Боги.

Духовний простір доповнюється лінійним, круговою площиною із рухом угору–униз, управо–уліво від центру Комбре. Центр Комбре символізує церква, рух угору – дзвіниця, униз – потойбіччя. Церква – символ із поліфункціональним призначенням, вона маркує водночас точковий духовний і лінійний простір. Як і саме містечко Комбре, церква є символом на рубежі світів.

Багатозначність символу *потойбіччя* передається самою формою слова *l'Au-delà*, словами-експлікаторами *pouvoir traverser la rue, pouvoir louer une chambre*, котрі імплікують значення перейти з одного простору в інший та облаштуватися; *une odeur de cuisine, intermittente et aussi chaude* – запахи, які закарбувалися в пам'яті й викликають спогади; *une entrée en contact avec l'Au-delà plus merveilleusement surnaturelle* – контакт із надприродним є більш реальним, ніж давні реальні події. У цьому прикладі важливу роль відіграє вживання власних назв: *la rue Saint-Hilaire* – ім'я Святого Іларія як опозиція до потойбіччя; *rue de l'Oiseau* – опозиція небесне/земне/потустороннє; *à la vieille hôtellerie de l'Oiseau flesché* – старий готель середньовіччя, *Golo et Geneviève de Brabant* – персонажі з легенди середньовіччя. Ці власні назви розкривають задум автора – продемонструвати, що зустріч, контакт із потойбіччям є більш реальними, ніж події давніх часів реального життя. Події минулого, спогад про них асоціюються із зустріччю з потойбіччям. Отже, символ *потойбіччя* корелює з абстрактними символами *спогад, пам'ять* і бінарними опозиціями *колись/зараз, реальне/ірреальне, профанне/сакральне*.

Комбре як помежів'я світів божественного й потойбічного символізує піднесення та падіння героя як спосіб віднайдення внутрішньої рівноваги, зміни моральних і життєвих цінностей.

Духовний простір складніший за побутовий і за формою презентації, і за способом моделювання персонажної системи. Предмети, персонажі, пейзаж набувають символічного значення, за своїм зв'язком із Вічністю стають сакральними. Це чотиривимірний континуум, протяжність якого влітається в наратив романів, усі компоненти котрого мають чіткі функції.

У розділі 4. **«Символістська драма як багаторівнева структура (на матеріалі драм Моріса Метерлінка)»** досліджено проблему сприйняття символістської драми як особливого типу мислення та авторської ідейно-образної свідомості.

У підрозділі 4.1. *«Символістська драма як особлива форма світовідчуття»* розкрито основні ознаки «нової драми» початку ХХ ст., здійснено аналіз праць із теорії символістської драми (В. Верн, Д. Вест, Х. Ю. Герік, М. Депперман, Р.-Д. Клюге, Д. Ріцці, Л. Сілард, І. Смирнов, Й. Хольтхузен), стратегій дослідження драматургії (Р. Барт, Т. Ковзан, П. Паві, Ж.-П. Саразак, Ж. Форестьє, А. Уберсфельд); жанрології (С. Аверинцев, І. Анненський, О. Вісич, О. Когут, Н. Малютіна, М. Моклиця, С. Хороб, О. Чирков й ін.); з української та світової драматургії ХХ ст. (О. Бондарева, Є. Васильєв, Т. Вірченко, А. Козлов, С. Кочерга, Н. Кузякіна, Т. Свербілова, М. Шаповал й ін.). На основі цих праць визначено диспозицію символістської драми щодо нової драми.

Поняття *нова драма* вживається як синонімічне до *модерністська драма* з її основними різновидами, як-от: символістська, експресіоністська, сюрреалістична, театр абсурду. У кожного з цих різновидів – суттєво інші жанрово-стильові ознаки. Модерністська драма як явище неоднорідне й багатовимірне спровокувало низку проблем: поєднання традиційного та нового; виокремлення хронологічно-домінантних елементів авторського мислення й поетичних структур; інваріантність і міра впливу зарубіжного наслідування на становлення національної драматургії, самоцінність окремого драматурга як письменника. Формуючи жанрово-стильові різновиди драми й театрального мистецтва, модернізм накопичував метадраматизм, тобто посував у царину естетичного об'єкта особистість драматурга в його взаємодії з театром. Так драма активно пізнавала саму себе.

В усі часи свого існування драма була тією чи іншою мірою символічною і як рід літератури, і як жанр театрального мистецтва згідно зі своїм призначенням – передати конфлікт у дії. Однак сам конфлікт – універсальна форма людського існування – символізує бажання недосягнутого та несприйняття реального. Саме символістська драма продемонструвала світові всі можливості символу як універсального способу роз'яснювати сутність людського буття, а письменники-символісти – майстерність авторського викладу й інтенції індивідуального сприйняття та світобачення. Завдяки символістській драмі загальна теорія драми набула чіткого трактування не лише як жанр сценічного мистецтва, але і як жанр мистецтва художнього слова. Завдяки багатозначності символу як засобу зображення конфліктності суб'єктно-об'єктних відносин і способу його

динамічного розгортання, символістська драма посіла своє важливе місце в історії літератури, театру й культури загалом. Драма в більш сконденсованій формі, ніж роман, загострює і конфлікт, і розв'язку. Відтак і символ набуває більш насиченого асоціативного змісту, тому на лексико-семантичному рівні драма наближається до поезії. На рубежі століть драма активно взаємодіє з лірикою й епосом, провокує численні дискусії щодо її визначення за родово-жанровими ознаками.

У підрозділі 4.2. *«Маленькі драми М. Метерлінка: концепція символістської драми»* йдеться про своєрідність театру митця, який називають «статичним», «театром мовчання», «театром смерті», «театром жахів».

М. Метерлінк виявив виняткову обізнаність в ідеалістичній філософії та знаходив у ній першообрази й таємничі смисли власних творінь. Він реалізував ідеальне прагнення театру: став на одному рівні з найбільш піднесеними метафізичними концепціями та втілював їх у вигаданих істотах, щоб одночасно запропонувати їх і художникам та мислителям для споглядання, і юрбі. Захопливе драматичне дійство цілком доступне широкому загалу – у ньому глядачі бачать себе. Наприкінці 1890-х рр. і на початку ХХ ст. письменник ще більше заглибився у вивчення метафізики й філософії. М. Метерлінк закликав зайнятися самоспогляданням, а також поставитися до життя як до обіцянки повної правди, яку не можна остаточно опанувати. В інших трактатах він наголошував на цінності індивідуального пізнання («Потаємний храм», 1902).

Заслуга М. Метерлінка в тому, що саме він стояв біля витоків символізму, літературного напрямку кінця ХІХ – початку ХХ ст., який з'явився у Франції й поширився в інших європейських країнах (Англії, Німеччині, Австрії, Бельгії, Норвегії, Росії). Символісти декларували існування кількох світів: реального (об'єктивного), духовного (суб'єктивного) та ідеального (світу вічних ідей). Основна риса символізму – перетворення конкретного атрибута реальності на багатозначний символ. Художня творчість має показати за зовнішнім зображенням його приховану внутрішню суть. Літературний твір може передати спілкування людей не стільки через слова, скільки через діалог їхніх душ.

Прагнення драматурга показати найважливіші миті контакту людини з таємничою сферою духу, а не подвиги чи персоніфіковані конфлікти, змусило його відійти від зовнішньої інтриги, зосередитися на інтризі внутрішній, значною мірою невимовній. Театр М. Метерлінка покликаний розкривати «мовчання», те, для вираження чого не вистачає або не існує слів. Вистава натякає на Абсолют, а не називає його вголос. Квінтесенцією таємниці й трагедії є смерть, її різке та несподіване втручання в повсякденний побут указує на той пролом, крізь який можна розгледіти сутність буття. Отже, «статичний театр», «театр мовчання» й «театр смерті» – це, по суті, синоніми символістського театру, покликаного мовою символів створювати містичну атмосферу, викликати відчуття наближення до межі світів.

У підрозділі 4.3. *«Моделювання міфосвіту в символістській драмі: драма Моріса Метерлінка (Лесі Українки та М. Мінського) “Неминуха”»* подано міфокритичний аналіз драматичного твору, відмінного від міфокритичного аналізу епічного тексту.

У пункті 4.3.1. «“Страх”, “смерть”, “хвороба” як основні екзистенційні символи-концепти драми» вказано, що кінець XIX – початок XX ст. був переломним у свідомості суспільства, атмосфера занепаду (декадентства) визначала творчість багатьох митців, передусім символістів, для яких тема сенсу життя вирішувалася під кутом смерті. Страх смерті вперше в історії піддано всебічній рефлексії і митцями, і науковцями.

М. Метерлінк переніс страх із романного жанру в драматичний, зобразивши страх дією персонажів (*l'action*) і голосом (хто говорить – *la voix*). Автор передає поняття *страх* як стан та як емоцію перед невідомою небезпекою, котру тією чи іншою мірою відчувають усі персонажі.

Концепцію страху укомплектовано за аспектами: філософський (страх пізнати свою сутність) – Н. Бердяєв, С. К'єркегор, Ж.-П. Сартр, М. Гайдеггер, К. Ясперс; психоаналітичний (страх як фундаментальна вроджена емоція) – З. Фройд, К. Хорні, Е. Фромм; психологічний (страх як комплексний системний стан) – Дж. Боутлі, Дж. Грей, У. Джеймс, П. Жане, Ф. Зімбардо, К. Ізард, Ф. Ріман, К. Хортні, Дж. Уотсон; соціокультурологічний (смерть формує світобачення людини) – М. Еліаде, Дж. Кембелл, Д. Майерс, Х. Ортега-і-Гассет, Т. Шибутані, Т. Аболіна, О. Александрова, А. Гуревич, В. Ларіонова, О. Шинкаренко.

Новаторство символістської драми М. Метерлінка полягає в тому, що, передаючи почуття дією (радіше бездіяльністю) й словами персонажів, він зумів економними засобами передати всі найменші тонкощі таких складних станів, як страх і тривога. Автор не вживає слово *смерть*, окрім того, що вона імпліцитно передається заголовком «L'Intruse» – непрохана, неочікувана. Страх смерті передається не розповіддю про неї, а манерою персонажів говорити, тобто не тим, про що чи про кого вони говорять, а як вони це роблять. «L'Intruse» – це гостя з потойбіччя, із невідомого. Відомий із міфології й широко використаний у літературі міф переходу героя в потойбіччя (підземний, небесний світ, пекло чи рай) набуває в Метерлінка ознак мономіфу.

Смерть – рубіжна межа, міра життя людини, де саме життя – це випробування, а потойбіччя – результат життя. Отже, смерть постає не лише загрозливим об'єктом, а й критерієм духовного життя людини.

Хвороба як щось об'єктивне, дискомфортне, те, що заважає повноцінно жити, передбачає вибір людини – або змиритися з нею, або побороти. У М. Метерлінка це той персоніфікований чинник, хтось чужий, який домінує над людиною, нав'язує свої правила поведінки, приходить несподівано ззовні, як і смерть. Страх хвороби є ще й проміжним екзистенційним страхом – хвороба як засіб переосмислити доцільність/недоцільність існування.

У пункті 4.3.2. «Домінантні архетипи в символістсько-образній структурі драми» за допомогою архетипного аналізу деталізується головна ідея авторського задуму – розкрити сутність життя людини в умовах невизначеності, переходу, межі. Мета архетипного аналізу – предметно показати новаторство символістської драми відображати чуттєво-психологічні особливості поведінкової реакції індивіда в межових стресових ситуаціях на прикладі драми М. Метерлінка «L'Intruse».

Метерлінк межевою ситуацією обрав очікування смерті членами однієї родини, а основною поведінковою реакцією – потребу в самозахисті перед невідомим. Очікують смерті всі члени родини, проте ніхто не знає достеменно, до кого вона прийде, оскільки майже всі тією чи іншою мірою хворі – від новонародженого немовляти до старого діда.

Досліджено поведінкові паттерни на основі класифікації архетипів К. Г. Юнга: архетип Аніми (жіночого начала), архетип Анімуса (чоловічого начала), Дитини (проміжний), Тіні (неусвідомлені інстинкти), Маски (система адаптації до соціуму), Іншого (внутрішній голос, справжнє «я»), Самості (цілісності). У роботі детально проаналізовано функції всіх персонажів із позицій відображення архетипної поведінки.

Леся Українка й М. Мінський бездоганно інтерпретували текст як символістський за стилем, виявили глибоке розуміння мови авторських символів. Указані за ходом аналізу невідповідності, наявні в обох перекладах, стали очевидними лише на рівнях міфокритичного та архетипного аналізів.

У пункті 4.3.3. «Візійна символіка драми Моріса Метерлінка “Неминуча”» досліджено авторську манеру у створенні особливої таємничості та містицизму засобами символічної мови.

У драмі арсенал символів має поліфункціональне призначення, більшість із них стали символами-концептами. Домінантним є символ-концепт *смерть*, який транслює головну ідею – її повсюдність, непізнаність і неочікуваність. Новаторство М. Метерлінка полягає в тому, що символ-концепт акумулюється в символ-концепт-заголовок у форматі заголовок-текст (перехід від конкретного поняття до абстрактного й навпаки: непрохана (неминуча) – смерть – непрохана (неминуча)).

Майстерність драматурга в розміщенні символів у наративі п'єси показана за притаманними драмі класифікаційними ознаками – декорації (час, місце, інтер'єр, пейзаж) і персонажі, з урахуванням того, хто, як і для чого це презентує.

Моделюючи хронотоп драми, М. Метерлінк універсалізує поняття часу й простору. Саме тому, з одного боку, час не суттєвий, умовний, з іншого – указується погодинно, щохвилини очікується наближення ночі, коли відбувається все найбільш таємниче, світ сприймається глибше на інтуїтивно-чуттєвому рівні (звідси – «сутінкова драма»).

Простір тексту транслюється за допомогою двох функціональних структур – інтер'єру та пейзажу. Символістська драма розгортається в дуалістичному просторі – профанному й сакральному, матеріальному та духовному. Простір як єдність світу, швидше – Всесвіту, передається у творі за допомогою інтер'єру, котрий імплікує внутрішній стан людини або матеріальний профанний світ, той, який вона може комплектувати, який залежить від неї самої й пейзажу, що імплікує зовнішній духовний світ, котрий від людини не залежить і їй не підвладний.

У художній системі драматурга простежено паралелізм символіки між світом людей, тварин, рослин і Божественним світом. Символіка сліпоти як знак гріховності й хвороби, зрештою – смерті, переплітається із символікою відродження, новаторства, вічності.

У підрозділі 4.4. «Функціонування символів у ремарках і діалогах символістської драми (п'єси М. Метерлінка)» показано, що у творах письменника мова символів формується, передусім, в авторських ремарках, вербалізується персонажами й транслюється реципієнтові.

Міф про пошуки чарівної країни (острова), де всі живуть вічно, або ж чарівного засобу, який допоможе відвернути хворобу чи здолати смерть, у літературі ХХ ст. став органічною часткою авторського мономіфу.

В основу драми-феєрії «L'Oiseau bleu» («Блакитний птах» – у перекладі Д. Чистяка), написаній 1908 р., М. Метерлінк поклав подорож дітей Тільтіля і Мітіля у пошуках Блакитного птаха, котрий би допоміг хворій дівчинці, онучці феї Берюліни. У підрозділі досліджено кольоросимволіку драми, указану в ремарках, доведено її важливість для розуміння сценічного простору, покликаного візуалізувати поділ світу на профанне й сакральне.

У п'єсі «Les Aveugles» («Сліпі») протиставлення обмеженість/безмежність матеріального/духовного простору виражається численними рослинними символами. П'єса розпочинається розлогою ремаркою. Дійство відбувається під високим зоряним небом, у правічному опівнічному лісі з високими цвинтарними деревами – тисами, плакучими вербами й кипарисами. Необмежений простір на рубежі світів маркують символи «ліс», «небо», «море», «місячне сяйво», обмежений простір – «острів», «дерево», «камінь», «скеля». Емоційний стан тривоги та страху перед невидимим/невідомим доповнюють візійні форми кола (символізує єдність, довершеність, вічність), трикутників (символізують божественне, життя, вогонь, благополуччя й гармонію), гострих кутів. Упродовж п'єси такий стан передається репліками та рухами персонажів. Важливість того чи іншого символу підкреслено словесними повторами в репліках персонажів.

У п'єсі «Пеліас і Мелісандра» важлива наголошена в ремарках і розгорнута в діалогах символіка запахів (*запах – начеб із могили; цей запах час до часу й труїть замок; запах смерті*). У п'єсі «Аріадна та Синя Борода, або марне визволення» простежено символізм звуків (*чути різкі рухи, тупотіння, настрахані, стурбовані, погрозливі вигуки й шепіт; заледве чути якесь невиразне бурмотіння; відлунює дзвін; із надр землі долинають притлумлені далеченні співи*), які асоціюються з потойбічною силою або помежів'ям.

Проаналізувавши п'єси М. Метерлінка, можемо стверджувати, що вони однаковою мірою призначені для читання й постановок на сцені. Автор обирає різні способи застосування візійної символіки: у ремарках (домінують споглядання та асоціації); у діалогах (домінують слухання й образна уява). Драматург уводить сюжет у міфологічний простір та архетипну поведінкову парадигму.

У **Висновках** узагальнено результати дослідження.

Художній твір як результат культурної трансформації все частіше наповнюється універсальними структурами, серед яких міфопоетичні, архетипні, символічні посідають провідне місце. Виокремлення корпусу авторських символів уможливило не лише цілісне сприймання досліджуваних творів, а й розуміння авторської концептосфери. Вивчення чи трактування символу як

універсальної категорії зумовило потребу його введення в низку інших універсальних категорій людського мислення, таких як міф, архетип, уявне.

Дослідження символу на всіх рівнях епічного (М. Пруст) і драматичного (М. Метерлінк) наративу дало підставу зробити такі висновки щодо його структуротвірної ролі:

- на сюжетно-фабульному рівні твору символ постає як універсальний інтелектуальний код, що корелює з провідними архетипами як адаптованими формами поведінкових реакцій, а також із міфологічною парадигмою як зв'язком із давніми традиціями;

- на ідейному рівні в системі символістського корпусу символ транслює основну ідею поступово, розгортає її впродовж усього твору, усвідомлюється читачем у процесі складних інтелектуальних механізмів і введенням у взаємозв'язок «символ – слово-екслікатор – міфологема – архетип – міф – основна ідея»;

- на композиційному рівні символ зумовлює структурування художнього твору в синхронічно-діахронічних зв'язках, тобто пролонгується як у самому наративі, так і за його межами;

- на жанровому рівні символ має здатність до градаційного, поступального розгортання й пролонгування впродовж усієї жанрово-композиційної структури як у великоформатних (епопея), так і в малоформатних (драма) художніх творах; запропонована методологія їх дослідження однаково ефективна; домінанта символу формує загальні жанрові ознаки: послаблена фабульність, сюжетність, конфліктність, універсалізація суб'єктивного, акцент на багатозначності мовлення, що, у підсумку, дає підставу говорити про символістський роман (М. Пруст), символістську драму (М. Метерлінк);

- на персонажному рівні символічну роль відіграють усі персонажі, уведені в символістський дискурс для поглиблення конфлікту профанного й сакрального світу, у цій ролі включаються в авторський мономіф, корелюються з архетипами;

- на лексико-граматичному рівні символістський корпус використовується автором продумано; лінгвістичні (вербальні) та паралінгвальні (невербальні) значення символу у форматах *знак – означник – означене й знак – ікона – символ* пролонгуються поступово, зі зростаючою градацією та таким чином накопичується, роз'яснюється й доноситься адресатові багатозначний потенціал твору;

- на індивідуально-стилістичному рівні символ заздальгідь поліфонічний, поєднує значення, смисли з різних галузей знань, тому акумулює асоціативні (уявні), реальні (відомі, свідомі), здогадові (невідомі, несвідомі) відомості, що зумовлює посилення образного мислення, ролі метафор, алегорій, порівнянь, персоніфікацій, які підпорядковуються загальному символізму подій; домінування символу на всіх рівнях тексту зумовлює формування символістського стилю з авторською варіативністю;

- на комунікативному рівні (адресант–адресат) символістський твір за формою й змістом не фабульний, а твір-розмірковування на емоційно-психологічному рівні про важливі проблеми людини та суспільства, тому це символістський дискурс *автор–читач*, у якому автор провокує читача до інтелектуальної дискусії з метою донести власні світоглядні ідеї;

– на міжкультурному рівні символістський корпус формується автором із використанням як універсальних, загальнолюдських, національних, так і авторських символів, які таким чином входять у міжкультурний контекст, стають сегментом національної літературної системи.

Символ у М. Пруста пролонгується на тематично-ідейному рівні у взаємозв'язку *символ – міф – архетип*. До основних тем епопеї відносять такі абстрактні поняття духовного життя, як кохання, смерть, дружба й мистецтво. Саме вони відіграють основну роль у циклічному часі життя людини, зумовлюють усвідомлення його сенсу та призначення. Указані теми епопеї, як і інші дотичні, наприклад минуле (втрачене), дитинство, щастя, ревності, письменник трактує за допомогою мегасимволів – концептів *час і простір*.

Із застосуванням методу бінарного архетипного аналізу структуровано та проаналізовано домінантні архетипи як поведінкові паттерни через відповідну систему символічних значень.

Кореляція понять *символ – міф – архетип* декодує внутрішній прихований (імпліцитний) протест головного героя проти тотального й тоталітарного нівелювання моральності та духовності індивіда. Макроформа одного персонажа відображає рафіновану модерністську позицію іншості, відходу від стереотипів, суб'єктивізацію всіх процесів культури. Фіксація внутрішніх монологів, спогадів, міркувань чи роз'яснень розкриває потребу головного героя зупинити час для інтимної, довірливої розмови.

Новаторство романів М. Пруста полягає в оригінальності вибору наративних стратегій – і глобальних, і локальних. Їх використано як сукупність наративних засобів для того, аби передати універсальний зміст твору – мономіф та домінантні архетипи. Засобами глобальних стратегій є також символи, які функціонують у романі як вербальні маркери абстрактної ідеї.

Локальні авторські стратегії письменника характеризуються тим, що їх домінантні виміри, такі як час і простір, мають багатоаспектне, нетрадиційне функціонування. Час та простір у романах М. Пруста – це категорії, що розкривають сутність людського буття на межі профанного/сакрального за допомогою розгалуженої системи символів, утвореної в процесі життя рефлексією, яка конкретним побутовим деталям надає універсалізму.

Ще одна особливість, котру можна виокремити як основну, таку, що об'єднує глобальні й локальні стратегії, – це прийом повторюваності, акцентування уваги читача на відповідних наративних засобах. Повторюваність уживається для того, щоб виявляти зміни, розвиток, динамічність світу, різне сприйняття людей і речей із набуттям життєвого досвіду, пізнанням істинних цінностей унаслідок осмислення подій життя.

Новаторство символістської драми М. Метерлінка полягає в тому, що він зумів умістити в стислу драматургічну форму символістський наратив, котрий розгортається як напружений фрагмент історії життя між профанним і сакральним світами, як момент трагічного досягнення таємниці життя й смерті, як міфічне випробування людини на шляху до відкриття дошкульної істини про її неминучу смертність. На відміну від Пруста, де домінують мегасимволи *час і простір*, Метерлінк робить базовими концептами поняття *смерть* та *страх*. Відповідно,

словник символів і міфологем – це деталі сценічного антуражу, наголошені в ремарках, які відлунують у діалогах, стають наскрізними й, зрештою, свідчать про присутність (наближення) містичного. Символічні деталі підсилюють страшні передчуття людини, але водночас призводять до розуміння неминучого – власної смертності. Містична атмосфера маленьких драм М. Метерлінка пронизана тривогою та страхом, вона більш густа й трагічна, ніж у символістському нарративі роману. Водночас інакше сприймається мономіф, оскільки персонажі через максимальну деіндивідуалізацію більш очевидно наближені до архетипів та універсалізму кожного життєвого епізоду. Через символізацію пір року й частин доби міфічне в драмі отримує ритуальну природу. Атмосфера тривоги, яка переходить то в страх, то в панічний страх чи навіть невимовний жах, є способом психологізації дії, виходом індивідуального ірраціонального назовні і його об'єктивацією. Істина настільки поступово пізнається, на скільки передчувається й раптово осягається – і це невтішна істина.

Символ – категорія синтагматики та парадигматики твору. На рівні синтагматики нарратив забезпечує символу композиційну функцію. На рівні парадигматики – знак забезпечує семантичну й семіотичну функції; слово-експлікатор – семантичну та лексичну; міф, архетип, концепт – когнітивну й кумулятивну; міфологема – когнітивну, комунікативну, міжкультурну. Побутова деталь через повтор, метафоризацію чи алегоризацію набуває системи додаткових ускладнених значень, які універсалізують назву (ім'я). Деталь стає символом пережитого минулого й у цій ролі розміщується на лінії містичного Шляху. Історія героя розгортається одночасно в трьох напрямках – у минуле (спогади), майбутнє (уявний ідеальний світ) і всередину себе, до самопізнання. Біографія стає низкою ініціацій та випробувань на шляху пізнання життя й смерті, персонажі групуються навколо лінії між профаним і сакральним світами за принципом бінарності та набувають максимального універсалізму, тобто стають архетипами. Так формується мономіф, який водночас є символістським нарративом. Деталі реального життя набувають значення мови про вічне, сакральне, а наскрізні образи – символів-концептів і разом із тим міфологем. Одна й та сама назва (ім'я) в символістському нарративі виступає в ролі символу, у мономіфі – міфологеми.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

Бондарук Людмила. Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2015. 336 с.

Рецензії:

Данилюк Н.О. Символи у франкомовних текстах... *Формула компетентності сучасного перекладача*. Київ: НУТУ «КП», 2015. С. 308–311.

Когут О.В. Погляд у глибини тексту... *Studia methodological*. Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2015. Вип. 40. С. 234–235.

Міщенко В.Г. Знайомі й незнайомі символисти... *Мова. Свідомість. Концепт.* Мелітополь: МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2015. Вип. 5. С. 202–203.

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Бондарук Л. В. Відтворення мовностилістичних особливостей драми М. Метерлінка «L'Intruse» у перекладах Лесі Українки і М. Мінського. *Волинь філологічна: текст і контекст. Леся Українка та зарубіжні письменники.* Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. Вип. 8. С. 242–263.

2. Бондарук Л. В. Взаємодія стилістичних тропів у реалізації символістського образу (на матеріалі драми М. Метерлінка «L'Intruse» та її перекладів). *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки.* Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. № 9. С. 229–234.

3. Бондарук Л. В. Символістська функція пейзажу (на матеріалі драми М. Метерлінка «L'Intruse» та її перекладів). *Наукові записки. Серія: Філологічна.* Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2010. Вип. 15. С. 23–27.

4. Бондарук Л. В. Реалізація концепту «ЧАС» засобами символічної мови (на матеріалі роману Марселя Пруста «Combray»). *Наукові записки. Серія: «Філологічна».* Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2011. Вип. 19. С. 3–8.

5. Бондарук Л. В. Лінгвокогнітивний аспект дослідження символу («A la recherche du temps perdu» de Marcel Proust). *Наукові праці Кам'янець-Подільського університету ім. Івана Огієнка: Філологічні науки.* Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори», 2011. Вип. 26. С. 40–44.

6. Бондарук Л. В. Мовно-виразові засоби реалізації мотиву часу в романі Марселя Пруста «Du côté de chez Svann» та його перекладах. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство.* Бердянськ: БДПУ, 2011. Вип. 24. Ч. 2. С. 416–422.

7. Бондарук Л. В. Архетипна парадигма символістського художнього тексту (на матеріалі роману Марселя Пруста «Імена країв: імена»). *Мовні і концептуальні картини світу.* Київ, Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2013. Вип. 43. Ч. 1. С. 153–159.

8. Бондарук Л. В. Définition des termes comme une des stratégies de théorie de lecture-compréhension. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки.* Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. № 25 (274). С. 87–91.

9. Бондарук Л. В. Вербальна актуалізація снобізму як соціальної, психологічної та лінгво-поетичної категорії. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки.* Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. № 6 (331). С. 91–96.

10. Бондарук Л. В. Леся Українка і Моріс Метерлінк: концепція символічної мови. *Волинь філологічна: текст і контекст. Леся Українка і персоналії епохи.* № 26. Луцьк, 2018. С. 50–59.

11. Бондарук Л. В. Рецепція міфології в художній творчості: літературно-історичний аспект. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород: Ужгород. нац. ун-т, 2019. Вип. 7. Т. 2. С. 172–176.

12. Бондарук Л. В. Французька міфокритика в літературознавчому аспекті. *Південний архів (філологічні науки)*. № 78. Херсон: Херсон. держ. ун-т, 2019. С. 94–97. (Index Copernicus).

13. Бондарук Л. В. Символ у системі суміжних термінів: теоретичне потрактування. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса: Міжнар. гуманіст. ун-т, 2019. № 38. С. 190–193. (Index Copernicus International).

14. Бондарук Л. В. Поліфункціональність символу: із теорії поглядів. *Філологічні науки*. Полтава: Полтав. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка, 2019. № 30. С. 50–52. (Google Scholar, Ulrichsweb Global Serials Directory, Index Copernicus).

15. Бондарук Л. В. Методологія міфокритичного дослідження художнього твору (на прикладі епопеї Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу»). *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород: Ужгород. нац. ун-т, 2019. № 10. С. 167–171.

16. Бондарук Л. В. Інтерпретація міфу в структурі художнього твору (на матеріалі епопеї Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу»). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса: Міжнар. гуманіст. ун-т, 2019. № 39. С. 122–126. (Index Copernicus International).

17. Бондарук Л. В. Авторські прийоми відтворення символістського образу в драматичному тексті: Леся Українка / Моріс Метерлінк. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Київ: Вид. дім «Гельветика», 2019. Т. 30 (69). № 3. С. 155–159. (Index Copernicus International).

Статті в іноземних періодичних виданнях:

18. Бондарук Л. В. Функции архетипов в формировании психологизма романа Марселя Пруста «Имена стран: Имя». *Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. Москва: Изд-во «Международный центр науки и образования», 2012. Ч. II. С. 14–19. (РИНЦ).

19. Бондарук Л. В. Миф, архетип, символ как универсальные коды образного мышления (на материале романа Марселя Пруста «Имена стран: имя»). *Язык и культура*. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2013. С. 15–20. (РИНЦ).

20. Бондарук Л. В. Моделювання міфосвіту в символістській драмі (на матеріалі драми М. Метерлінка «Неминуча»). *European Applied Sciences: modern approaches in scientific researches, proceedings of the 5-th International scientific conference*. Stuttgart (Germany): ORT Publishing, 2013. P. 93–95. (РИНЦ).

21. Бондарук Л. В. Домінантні архетипи в символістсько-образній структурі драми М. Метерлінка «Неминуча». *Applied Sciences and technologies in the United States and Europe: common challenges and scientific findings, proceedings of the 2nd International scientific conference*. New York (USA): Cabinet Publishing, 2013. P. 153–157. (РИНЦ).

22. Бондарук Л. В. Наратологічний аспект символістського роману (Марсель Пруст). *KELM*. Lublin: Institut Spraw Administracji Publicznej, 2018. № 4 (24). С. 33–42. (Index Copernicus International).

Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

23. Леся Українка у світі перекладу (вибрані переклади європейськими мовами): навч. посіб. для студентів спеціалізацій «германські мови та літератури» (англійська мова і література, німецька мова і література), «романські мови та літератури» (французька мова і література, іспанська мова і література), «слов'янські мови та літератури» (польська мова і література, російська мова і література), «прикладна лінгвістика», «українська мова та література» / Укл. О. М. Белих, Л. В. Бондарук, О. А. Вишнеvsька та ін.; упоряд. і відп. ред. Н. О. Данилюк. Київ: Кондор, 2019. 212 с.

24. Бондарук Л. В. Проблеми зіставлення словників оригіналу і перекладів (на матеріалі роману Марселя Пруста «*Combray*» та його перекладів). *Наукові записки. Філологічні науки*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2011. Випуск 95 (1). С. 375–378.

25. Бондарук Л. В. «Комбре» як символ іншого світу («У пошуках утраченого часу» Марселя Пруста). *Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка*. Житомир, 2011. Вип. 56. С. 42–46.

26. Бондарук Л. В. Вербальна репрезентація концепту «страх»: зіставний аспект (на матеріалі драми М. Maeterlinck «*L'Intruse*» та її перекладу Лесею Українкою). *Формула компетентності сучасного перекладача*. Київ: НУТУ «КПІ», 2015. С. 44–47.

АНОТАЦІЇ

Бондарук Л. В. Роль символу в структурі символістського наративу (на матеріалі творів Марселя Пруста і Моріса Метерлінка). – На правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальності 10.01.06 – теорія літератури. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2020.

У дисертації досліджено структуротвірну роль та особливості функціонування символу як універсального засобу літературної полісистеми на всіх текстових рівнях символістського наративу. На матеріалі творчості Марселя Пруста й Моріса Метерлінка показано, яким чином символ як домінуючий образ в ієрархії засобів творить однойменний стиль, впливає на всю образну систему твору.

Використано міждисциплінарний підхід дослідження символу. Поєднання методів (міфокритичний аналіз і метод синхронічно-діахронічного виокремлення уявного, наратологічний, архетипний, герменевтичний аналіз, метод психоаналізу та теорія рецептивної естетики) уможливило декодування символів на рівні глибоких дискурсів.

Доцільність символістського аналізу великих прозових і малих драматургічних творів продемонстровано на матеріалі епопеї Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу» й драм Моріса Метерлінка. Запропоновано концепцію

символу як домінантного елементу символічного мовлення, який виявляє себе на поетичному, лінгвостилістичному, міфологічному та архетипному рівнях. Показано взаємозв'язок символічного мовлення з моделюванням мономіфу. Запропоновано авторську дефініцію символістського нарративу. Творчість Марселя Пруста та Моріса Метерлінка розглянуто крізь концепт символу, окреслено й охарактеризовано структуру «символістський роман», «символістська драма».

Символ – категорія синтагматики та парадигматики аналізованих творів. На рівні синтагматики нарратив забезпечує символу композиційну функцію. На рівні парадигматики знак забезпечує семантичну та семіотичну функції; слово-експлікатор – семантичну й лексичну; міф, архетип, концепт – когнітивну та кумулятивну; міфологема – когнітивну, комунікативну, міжкультурну. Побутова деталь через повтор, метафоризацію чи алегоризацію набуває системи додаткових ускладнених значень, котрі універсалізують назву (ім'я). Деталь стає символом пережитого минулого й у цій ролі розміщується на лінії містичного Шляху. Історія героя розгортається одночасно в трьох напрямках – у минуле (спогади), майбутнє (уявний ідеальний світ) і всередину себе, до самопізнання. Біографія стає низкою ініціацій та випробувань на шляху пізнання життя й смерті, персонажі групуються навколо лінії між профаним та сакральним світами за принципом бінарності й набувають максимального універсалізму, тобто стають архетипами. Так формується мономіф, що водночас є символістським нарративом. Деталі реального життя набувають значення мови про вічне, сакральне, а наскрізні образи – символів-концептів і водночас міфологем. Одна й та сама назва (ім'я) в символістському нарративі виступає в ролі символу, в мономіфі – міфологеми.

Ключові слова: символ, міф, архетип, міфологема, нарратив, глобальна стратегія, локальна стратегія, символістський роман, символістська драма.

Бондарук Л. В. Роль символу в структурі символістського нарративу (на матеріалі призведений Марселя Пруста і Моріса Метерлінка). – На правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.01.06 – теория литературы. Киевский университет имени Бориса Гринченко. Киев, 2020.

В диссертации исследуются структуротворная роль и особенности функционирования символа как универсального средства литературной полисистемы на всех текстовых уровнях символістського нарратива. На матеріалі творчества Марселя Пруста і Моріса Метерлінка показано, як именно символ в качестве домінантного образу в ієрархії средств создает одноименный стиль, влияет на всю образную систему произведения.

Используется междисциплинарный подход к исследованию символа. Совокупность методов (мифокритический анализ и метод синхронно-диахронического выделения воображаемого, нарратологический, архетипный, герменевтический анализ, метод психоанализа и теория рецептивной эстетики) позволило декодировать символы на уровне глубоких дискурсов.

Целесообразность символического анализа больших прозаических и малых драматургических произведений продемонстрирована на материале эпопеи Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» и драм Мориса Метерлинка. Предлагается концепция символа как доминантного элемента символического мышления, который проявляется на поэтическом, лингвистическом, мифологическом и архетипном уровнях. Показано взаимосвязь символического дискурса с моделированием мономифа.

Предлагается авторская дефиниция символистского нарратива. Творчество Марселя Пруста и Мориса Метерлинка рассматривается через концепт символа, очерчивается и характеризуется структура «символистский роман» и «символистская драма».

Символ – это категория синтагматики и парадигматики анализированных произведений. На уровне синтагматики нарратив обеспечивает символу композиционную функцию. На уровне парадигматики знак выполняет семантическую и семиотическую функции; слово-эксplikатор – семантическую и лексическую; миф, архетип, концепт – когнитивную и кумулятивную; мифологема – когнитивную, коммуникативную, межкультурную. Бытовая деталь, благодаря повторению, метафоризации или аллегоризации, приобретает систему дополнительных усложненных значений, которые универсализируют название (имя). Деталь становится символом прожитого прошлого и в этой роли размещается на линии мистического Пути. История героя разворачивается одновременно в трех направлениях – прошлое (воспоминание), будущее (воображаемый идеальный мир) и внутрь себя, к самопознанию. Биография выступает последовательными инициациями и испытаниями на пути к познанию жизни и смерти, персонажи группируются вокруг линии между профанным и сакральным мирами по принципу бинарности и приобретают максимальный универсализм, то есть становятся архетипами. Так формируется мономиф, который одновременно выступает символистским нарративом. Детали реальной жизни приобретают значения речи о вечном, сакральном, а сквозные образы – символов-концептов и одновременно мифологем. Одно и то же название (имя) в символистском нарративе выступает в роли символа, в мономифе – мифологемы.

Ключевые слова: символ, миф, архетип, мифологема, нарратив, глобальная стратегия, локальная стратегия, символистский роман, символистская драма.

Bondaruk L. V. The Role of a Symbol in the Structure of a Symbolist Narrative (a Case Study of Works by Marcel Proust and Maurice Maeterlinck). – Manuscript.

Thesis for a Doctoral Degree in Philology: Speciality 10.01.06 – Theory of Literature. Borys Grinchenko Kyiv University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, 2020.

The dissertation deals with the structure-forming role and peculiarities of the functioning of a symbol as a universal means of the literary polysystem at all textual levels of a symbolist narrative. A case study of Marcel Proust's and Maurice Maeterlinck's works shows how a symbol, as a dominant image in the hierarchy of means, creates an eponymous style, affecting an entire figurative system of a text.

A multidisciplinary approach to a symbol study has been used. The combination of methods (a mythocritical analysis and a method of synchronic-diachronic separation of an image, narratological, archetypical, and hermeneutic analyses, a method of psychoanalysis and a theory of receptive aesthetics) has made it possible to decode symbols at the level of insightful discourses.

The expediency of the symbolic analysis of big prose works and small dramaturgical ones is shown on the basis of Marcel Proust's epic «In Search of Lost Time» and dramas by Maurice Maeterlinck. The concept of a symbol as a dominant element of a symbolic speech which manifests itself at the poetic, linguistic, mythological and archetypical levels has been suggested. The relationship between a symbolic speech and the simulation of a monomyth has been determined. The author's definition of a symbolist narrative has been introduced. The works by Marcel Proust and Maurice Maeterlinck were examined in terms of the concept of a symbol. The structures of a «symbolist novel» and «symbolist drama» have been outlined and characterized.

Time and space in M. Proust's novels are the categories that reveal the essence of human existence on the border of the profane and the sacred. It is done by means of a branched system of symbols, created in the course of life via reflection that gives universalism to specific everyday details. Time is the representation of the author's world through his characters at a certain temporal points of life; space is a spatial dimension of the narrative in which a narrator is included. In the symbolist novel, time does not comply with the chronological sequence and is built by the incoordination, namely: syllepsis, anallepsis, and anachrony. Time and space are inseparable; stories occur at a specific place and at a certain time; they are chronologically constructed in consonance with the impact of impressions, caused by the emotional memories that are engraved in the memory as the reflection of the collective and individual unconscious. The techniques of the local strategies make it possible for the author to apply a retrospective in order to clarify and argue things in favour of the present and the potential future.

The innovation of Maurice Maeterlinck's symbolist drama is determined by a symbolist narrative which unfolds as a tense fragment of a life history between the profane and sacred worlds, as a moment of the tragic comprehension of the mystery of life and death, as a mythical test of man on the path to death. M. Maeterlinck's basic concepts are «death» and «fear». Accordingly, the vocabulary of symbols and mythologems includes the names of the details of the stage entourage, emphasized in the remarks, which echo in the dialogues, become comprehensive, and, in the end, indicate the presence (approaching) of the mystical. The mystical atmosphere of M. Maeterlinck's small dramas is imbued with an anxiety and fear. Through the symbolization of the seasons of the year and parts of the day, the mythical in the drama acquires a ritual nature. The atmosphere of anxiety, which turns into a fear, panic or even unspeakable horror, is the way of psychologizing an action, letting out the individual irrational outward and objectifying it.

A symbol is a category of syntagmatics and paradigmatics of the analyzed works. At the level of syntagmatics, a narrative provides the symbol with a compositional function. At the paradigmatic level, a sign performs semantic and semiotic functions; a word-

explicator – semantic and lexical functions; myth, archetype, concept – cognitive and cumulative functions; mythologem – cognitive, communicative, and intercultural ones. An everyday life thing, through repetition, metaphorization, or allegorization, obtains a system of additional complex meanings that universalize its name. A detail becomes a symbol of the past and in this role it is placed on the line of the mystical Path. A story of a hero is unfolding simultaneously in three directions – the past (memories), the future (an imaginary ideal world), and inside himself, to self-knowledge. A biography becomes a series of initiations and tests on the way to the knowledge of life and death; the characters are grouped along the line between the profane and sacred worlds on the binary principle and acquire maximum universalism, i.e. they become archetypes. This is how a monomyth is formed, and becomes a symbolist narrative. The details of the real life acquire the meaning of a language of the eternal and the sacred. The leitmotif images get the meaning of concept symbols and mythologems simultaneously. In the symbolist narrative one and the same name acts as a symbol, in the monomyth – as a mythologem.

Key words: a symbol, myth, archetype, mythologem, narrative, global strategy, local strategy, symbolist novel, and symbolist drama.