

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

ЗАКАРПАТСЬКІ ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

Випуск 7
Том 2

Ужгород-2019

Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України з філологічних наук відповідно до Наказу МОН України від 04.04.2018 № 326 (додаток 9)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор: Зимомря І.М. – *д.філ.н., професор*

Заст. гол. редактора: Качмар О.Ю. – *к.філ.н.*; Зикань Х.І. – *к.філ.н.*

Відповідальний секретар: Рошко С.М. – *к.філ.н.*

Члени редколегії: Бездір Н.П. – *д.філ.н., професор*

Зимомря М.І. – *д.філ.н., професор*

Лизанець П.М. – *д.філ.н.*

Пахомова С.М. – *д.філ.н., професор*

Печарський А.Я. – *д.філ.н., професор*

Полюжин М.М. – *д.філ.н., професор*

Циховська Е.Д. – *д.філ.н., професор*

Вереш М.Т. – *к.філ.н.*

Гульпа Д.В. – *к.філ.н.*

Дерке М.Ж. – *к.філ.н.*

Жовтані Р.Я. – *к.філ.н., доцент*

Нодь Н.Й. – *к.філ.н.*

Суран Т.І. – *к.філ.н.*

Талабірчук О.Ю. – *к.філ.н.*

Томенчук М.В. – *к.філ.н.*

Bialek Edward – *доктор габілітований гуманістичних наук, професор (Польща)*

Gierczyńska Danuta – *доктор габілітований гуманістичних наук, професор (Польща)*

Grzesiak Jan – *доктор габілітований гуманістичних наук, професор (Польща)*

Nowakowska Katarzyna – *доктор габілітований гуманістичних наук, професор (Польща)*

Pusztay János – *доктор наук, професор (Угорщина, Словаччина)*

**Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet
Вченою радою Державного вищого навчального закладу
«Ужгородський національний університет», протокол № 2 від 21.02.2019 року.**

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 23097-12927Р,
видане Державною реєстраційною службою України 10.01.2018 р.

Офіційний сайт видання: www.zfs-journal.uzhnu.uz.ua

ISSN 2663-4880 (print)
ISSN 2663-4899 (online)

© Ужгородський національний університет, 2019

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1

ГЕРМАНСЬКІ МОВИ

Сфименко Т.М. ЯВИЩЕ МІЖМОВНОЇ ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ В ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ.....	7
Кубрак І.М., Палсї Т.А. ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ ПІДТЕКСТУ В АМЕРИКАНСЬКОМУ КІНОДИСКУРСІ.....	11
Лук'янець Т.Г. ВІЗУАЛЬНО-ПРОСТОРОВІ МОДЕЛІ РЕАЛІЗАЦІЇ КІНОПРИЙОМУ МОНТАЖУ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ.....	15
Lukianets Н.Н. FUNCTIONING OF COLOUR TERMS IN UKRAINIAN AND ENGLISH LITERARY TEXTS: SIMILES AND SYNEASTHESIA.....	20
Лук'янець М.Г. КАТЕГОРІЯ АДРЕСАТА МОВЛЕННЯ В АНГЛОМОВНОМУ ДІАЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ.....	25
Мащенко А.-М.А. ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВА ПРИНАЛЕЖНІСТЬ РЕКЛАМНИХ ТЕКСТІВ.....	29
Насікан З.С. ВМОТИВОВАНИЙ ХАРАКТЕР ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ФОРМИ ТА ЗНАЧЕННЯ НА ПРОСОДИЧНОМУ РІВНІ.....	37
Прадивлянная Л.Н. ЗВУКОВАЯ ТКАНЬ ПОЕЗИИ СЮРРЕАЛИСТОВ: ФОНОСЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ.....	42
Сидор А.Р., Нанівський Р.С. УРАХУВАННЯ ЛЕКСИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СФЕРИ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОЮ.....	47
Стецик Т.С. СТРАТЕГІЯ ПЕРСУАЗИВНОСТІ ТА ЗАСОБИ ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЇ В ПРОМОВАХ СУЧАСНИХ АМЕРИКАНСЬКИХ ПОЛІТИКІВ.....	51
Федорова Ю.Г. ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТЕХНІКИ ПЕРЕДАЧІ ОКАЗИОНАЛЬНОЇ ЛЕКСИКИ У ТВОРАХ «HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE PHOENIX», «HARRY POTTER AND THE DEATHLY HALLOWS» ДЖ. К. РОУЛІНГ.....	56
Чумак Л.М., Сніховська І.Е. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ЛЕКСИЧНИХ ІННОВАЦІЙ ІЗ ПРЕФІКСОМ DE- У РЕАЛІЗАЦІЇ СТРАТЕГІЇ ОЦІНКИ В СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ МЕДІЙНОМУ ДИСКУРСІ.....	61

РОЗДІЛ 2

МОВИ НАРОДІВ АЗІЇ, АФРИКИ,
АБОРИГЕННИХ НАРОДІВ АМЕРИКИ ТА АВСТРАЛІЇ

Любимова Ю.С. МОДАЛЬНА ЧАСТКА 呢 У СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ МОВІ: ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	66
Трущак В.І. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЯПОНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ.....	71

РОЗДІЛ 3

КЛАСИЧНІ МОВИ. ОКРЕМІ ІНДОЄВРОПЕЙСЬКІ МОВИ

Петришин М.Й. КОНЦЕПТ <i>ЩАСТЯ</i> В РИМСЬКІЙ ЛІНГВОКУЛЬТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ «МОРАЛЬНИХ ЛИСТІВ ДО ЛУЦИЛІЯ» СЕНЕКИ).....	76
Телеки М.М. ЛАТИНСЬКІ ТЕРМІНОЛОГІЧНІ СЛОВОСПОЛУЧЕННЯ ЗІ СКЛАДНИМИ АД'ЕКТИВАМИ.....	81

РОЗДІЛ 4

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Білоус Н.П., Новохатська Н.В. ВІДТВОРЕННЯ АНГЛІЙСЬКИХ ВІДОНІМНИХ НЕОЛОГІЗМІВ З ОСНОВАМИ ОВАМА І TRUMP.....	86
Голі-Оглу Т.В. ПРАГМАТИЧНА АДАПТАЦІЯ ДЕТЕКТИВНОГО ТЕКСТУ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ: ПРИЙОМИ, МЕХАНІЗМИ, РЕЗУЛЬТАТ.....	90
Гумений В.В. ТРУДНОЦІ РЕКРЕАЦІЇ НАРАТИВУ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКОЇ ПРОЗИ ХХ СТОЛІТТЯ).....	95
Шмігер Т.В. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ДАВНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	99

РОЗДІЛ 5

ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ І ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

Лоскутова Н.М. ТИПИ АНТОНІМІЧНИХ ВІДНОШЕНЬ У КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ ТЕРМІНОСИСТЕМІ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ.....	104
--	-----

РОЗДІЛ 6

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Барабаш С.М. СИМВОЛІЗМ У МАЛІЙ ПРОЗІ М. КОЗОРІСА.....	109
Вісич О.А. СТРУКТУРА МЕТАДРАМИ ЛЮДМИЛИ КОВАЛЕНКО «ГЕРОЇНЯ ПОМИРАЄ В ПЕРШОМУ АКТІ».....	112
Доній В.С. ТВОРЧІСТЬ О. ДОВЖЕНКА: ПАРАДИГМА РЕЦЕПЦІЙ.....	117
Карпінська Л.Л. РОЛЬ МОВНО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У ОПИСАХ ПРИРОДИ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО Й ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ.....	123
Мартинюк Г.В. ДИСКУРС СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНИХ ІДЕЙ І КОНЦЕПТІВ У ТЕКСТАХ УКРАЇНСЬКИХ БАРОКОВИХ ЛЯМЕНТІВ КІНЦЯ ХVI – ПОЧАТКУ ХVII СТ.....	128
Осяк С.В. КОМПОЗИЦІЙНІ, СТИЛЕТВІРНІ Й ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНІ ЕЛЕМЕНТИ ЛІРИКИ МИКОЛИ ВОРОНОГО.....	133
Поздрань Ю.В., Дубова І.О. ПРОВІДНА РОЛЬ МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ ПОЕЗІЙ «ДУМИ І МРІЇ»).....	140
Розінкевич Н.В. ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТВОРІВ МАНДРІВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	144
Свиріденко О.М. МІСТИФІКАЦІЯ ЯК РІЗНОВИД ЛІТЕРАТУРНОЇ ГРИ В «ЛИСТАХ З ХУТОРА» П. КУЛІША.....	150
Семенюк Л.С. СТИЛЬОВА ПРИРОДА ТВОРЧОСТІ КЛИМЕНТІЯ ЗИНОВІЄВА.....	156

РОЗДІЛ 7

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Давиденко І.О. ТЕМАТОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗОВОЇ ОВІДІАНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	162
Чик Д.Ч., Чик О.І. «БЛАГОРОДНА ДИКУНКА» ПАМЕЛА ЕНДРЮС: ПЕРУССОІЗМ ЯК ФІЛОСОФСЬКА ДОМІНАНТА РОМАНІСТИКИ С. РІЧАРДСОНА.....	167

РОЗДІЛ 8

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Бондарук Л.В. РЕЦЕПЦІЯ МІФОЛОГІЇ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ: ЛІТЕРАТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ.....	172
--	-----

РЕЦЕНЗІЇ

Кульбабська О.В. РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ КАНДИДАТА ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК, ДОЦЕНТА КАФЕДРИ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА ДРУЖИНЕЦЬ МАРІЇ ЛЬВІВНИ «УКРАЇНСЬКЕ УСНЕ МОВЛЕННЯ: ПСИХО- ТА СОЦІОФОНЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ».....	177
Літвіняк О.В. РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ ТАРАСА ШМІГЕРА «ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ – ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРИКЛАДНІ АСПЕКТИ: ДАВНЯ УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА СУЧАСНИМИ УКРАЇНСЬКОЮ ТА АНГЛІЙСЬКОЮ МОВАМИ».....	181

CONTENTS
SECTION 1**GERMANIC LANGUAGES**

Yefymenko T.M. THE PHENOMENON OF INTERLINGUAL INTERFERENCE IN THE TRANSLATION PROCESS.....	7
Kubrak I.M., Paliei T.A. THE MEANS OF SUBTEXT CREATION IN AMERICAN FILM DISCOURSE.....	11
Lukianets T.H. VISUAL AND SPATIAL MODELS OF MONTAGE CINEMATIC TECHNIQUE IMPLEMENTATION IN LITERARY TEXT	15
Lukianets H.H. FUNCTIONING OF COLOUR TERMS IN UKRAINIAN AND ENGLISH LITERARY TEXTS: SIMILES AND SYNESTHESIA.....	20
Lukianets M.H. CATEGORY OF ADDRESSEE OF SPEECH IN ENGLISH DIALOGUE DISCUSSION.....	25
Mashchenko A.-M.A. FUNCTIONAL-STYLE BELONGING OF ADVERTISEMENT TEXTS.....	29
Nasikan Z.S. ICONIC RELATION OF A MEANING AND A FORM ON PROSODIC LEVEL.....	37
Pradyvliannaia L.N. SOUND TEXTURE OF THE SURREALIST POETRY: PHONOSEMANTIC ASPECT.....	42
Sydor A.R., Naniivskyi R.S. CONSIDERATION OF LEXICAL FEATURES OF INFORMATION TECHNOLOGY FIELD FOR TRANSLATION FROM ENGLISH INTO UKRAINIAN	47
Stetsyk T.S. STRATEGY OF PERSUASION AND MEANS OF ITS IMPLEMENTATION IN SPEECHES OF MODERN AMERICAN POLITICIANS.....	51
Fedorova Yu.H. TRANSLATION TECHNICS OF OCCASIONAL LEXIS IN «HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE PHOENIX», «HARRY POTTER AND THE DEATHLY HALLOWS» BY JOANNE K. ROWLING.....	56
Chumak L.M., Snikhovska I.E. THE PECULIARITIES OF LEXICAL INNOVATIONS WITH PREFIX DE- IN THE IMPLEMENTATION OF EVALUATIVE STRATEGY IN THE MODERN ENGLISH MEDIA DISCOURSE.....	61

SECTION 2**LANGUAGES OF THE PEOPLES OF ASIA, AFRICA,
INDIGENOUS PEOPLES OF AMERICA AND AUSTRALIA**

Liubymova Yu.S. MODAL PARTICLE 呢 IN MODERN CHINESE: FUNCTIONAL AND SEMANTIC ASPECT.....	66
Trushchak V.I. STRUCTURAL-SEMANTIC FEATURES OF JAPANESE MUSIC TERMINOLOGY.....	71

SECTION 3**CLASSICAL LANGUAGES SOME INDO-EUROPEAN LANGUAGES**

Petryshyn M.I. THE CONCEPT OF <i>HAPPINESS</i> IN THE ROMAN LINGUISTICS (ON THE BASIS OF “MORAL LETTERS TO LUCILIUS” BY SENECA).....	76
Teleky M.M. LATIN TERMINOLOGICAL WORD-COMBINATIONS WITH COMPOUND ADJECTIVES.....	81

SECTION 4**TRANSLATION STUDIES**

Bilous N.P., Novokhatska N.V. RENDERING ENGLISH NEOLOGISMS WITH OBAMA AND TRUMP ROOT MORPHEMES.....	86
Holi-Ohlu T.V. PRAGMATIC ADAPTATION OF DETECTIVE TEXT IN TRANSLATION: ACCEPT, MECHANISMS, RESULTS.....	90
Humenyi V.V. PROBLEMS OF NARRATIVE RECREATION IN PROSE TRANSLATION (BASED ON GERMAN FOLK PROSE OF XX CENTURY).....	95
Shmiher T.V. SPECIFIC FEATURES OF TRANSLATING EARLY UKRAINIAN LITERATURE.....	99

SECTION 5

COMPARATIVE, HISTORICAL AND TYPOLOGICAL LINGUISTICS

Loskutova N.M. TYPES OF ANTONOMIC RELATIONS IN THE CINEMATOGRAPHIC TERMINOSYSTEM IN FRENCH AND UKRAINIAN LANGUAGES.....	104
---	-----

SECTION 6

UKRAINIAN LITERATURE

Barabash S.M. SYMBOLISM IN A SMALL COURSE OF M. KOZORIS.....	109
Visych O.A. THE METADRAMATIC STRUCTURE OF THE PLAY «THE HEROINE DIES IN THE FIRST ACT» BY LUDMYLA KOVALENKO.....	112
Donii V.S. O. DOVZHENKO'S CREATIVITY: PARADIGM OF RECEPTIONS.....	117
Karpinska L.L. THE ROLE OF EXPRESSIVE LINGUISTIC MEANS IN THE LANDSCAPE DESCRIPTIONS BY I. NECHUI-LEVYTSKY AND SOME FEATURES OF HIS WRITING STYLE.....	123
Martyniuk H.V. DISCOURSE OF SOCIAL AND HISTORICAL IDEAS AND CONCEPTS IN THE TEXTS OF UKRAINIAN BAROQUE LAMENTS AT THE END OF THE 16 TH – THE BEGINNING OF THE 17 TH CENTURY.....	128
Osiak S.V. COMPOSITIONAL, STYLE-MAKING AND IDEA-THEMATIC ELEMENTS OF LYRICS OF MYKOLY VORONYY.....	133
Pozdran Yu.V., Dubova I.O. THE LEADING ROLE OF ART IN THE WORKS OF LESYA UKRAINKA (ON THE MATERIAL OF THE COLLECTION OF POEMS “THOUGHTS AND DREAMS”).....	140
Rozinkevych N.V. GENRE CHARACTERISTICS OF TRAVEL LITERATURE.....	144
Svyrydenko O.M. MYSTIFICATION AS A TYPE OF LITERARY GAME IN P. KULISH'S «LETTERS FROM A HAMLET».....	150
Semeniuk L.S. THE NATURE OF CREATIVITY OF KLYMENTII ZINOVIIV.....	156

SECTION 7

COMPARATIVE LITERATURE STUDIES

Davydenko I.O. THEMATOLOGICAL PARADIGM OF UKRAINIAN PROSE OVIDIANA OF THE SECOND HALF OF THE 20 TH CENTURY.....	162
Chyk D.Ch., Chyk O.I. “THE NOBLE SAVAGE” PAMELA ANDREWS: PREROUSSEAUISM AS A PHILOSOPHICAL DOMINANT OF S. RICHARDSON'S NOVELS.....	167

SECTION 8

LITERARY THEORY

Bondaruk L.V. RECEPTION OF MYPHOLOGY IN ARTISTIC CREATIVITY: LITERARY AND HISTORICAL ASPECT.....	172
--	-----

REVIEWS

Kulbabska O.V. REVIEW OF THE MONOGRAPH BY CANDIDATE OF PHILOLOGICAL SCIENCES, SENIOR LECTURER AT DEPARTMENT OF UKRAINIAN LANGUAGE, ODESSA I.I. MECHNIKOV NATIONAL UNIVERSITY, DRUZHYNETS MARIIA LVIVNA “UKRAINIAN SPOKEN LANGUAGE: PSYCHO- AND SOCIO-PHONETICAL ASPECTS”.....	177
Litviniak O.V. REVIEW OF THE MONOGRAPH BY TARAS SHMIHER “TRANSLATION ANALYSIS – THEORETICAL AND APPLIED ASPECTS: ANCIENT UKRAINIAN LITERATURE IN MODERN UKRAINIAN AND ENGLISH LANGUAGES”.....	181

РОЗДІЛ 1 ГЕРМАНСЬКІ МОВИ

УДК 811.111:81'44

ЯВИЩЕ МІЖМОВНОЇ ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ В ПРОЦЕСІ ПЕРЕКЛАДУ

THE PHENOMENON OF INTERLINGUAL INTERFERENCE IN THE TRANSLATION PROCESS

Єфименко Т.М.,
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри германської мови та перекладу
Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського

У статті аналізується явище міжмовної інтерференції як проблема перекладу та її функціональне застосування в процесі професійно орієнтованої міжкультурної комунікації. Запропоновано класифікації міжмовної інтерференції. Характеризуються класифікації загальнолінгвістичних ознак цього мовного явища. Розглядаються питання встановлення причин інтерференції, дослідження її ролі та функції. Проаналізовано чинники, що зумовлюють інтерференцію у процесі вивчення іноземних мов, і специфіку певних класифікацій типів інтерференції.

Ключові слова: граматична інтерференція, функції інтерференції, двомовність, відхилення, трансференція.

В статье анализируется явление межъязыковой интерференции как проблема перевода и ее нефункциональное применение в процессе профессионально ориентированной межкультурной коммуникации. Предложена классификация межъязыковой интерференции. Характеризуются классификации общелингвистических признаков данного речевого явления. Рассматриваются вопросы установления причин интерференции, исследование ее роли и функции. Проанализированы факторы, обуславливающие интерференцию в процессе изучения иностранных языков, и специфику определенных классификаций типов интерференции.

Ключевые слова: грамматическая интерференция, функции интерференции, двуязычие, отклонение, трансференция.

The article analyzes the phenomenon of interlingual interference as a problem of translation and its functional application in the process of professionally oriented intercultural communication. The classification of interlingual interference is proposed. The classification of the linguistic features of the speech phenomenon is characterized. The problems of determining of the causes of interference are illustrated, the study of its role and function. The factors causing interference in the process of learning foreign languages and the specificity of certain classifications of interference types are analyzed.

Key words: grammatical interference, interference functions, bilingualism, deviation, transferration.

Постановка проблеми. Вивчення іноземної мови передбачає опанування знань і досвіду на всіх рівнях мови, а також формування вторинної мовної картини світу. У свідомості мовця починають функціонувати різні системи двох (і більше) мов, які, накладаючись одна на одну, викликають порушення у реалізації системи нерідної мови та її норми. Причину такого стану речей вбачаємо у дії інтерференції, що реалізується у недосконалому володінні мовою. Існує потреба проаналізувати процес удосконалення мови через інтерференцію, визначити мовні рівні, на яких діє інтерференція. Оскільки явище міжмовної інтерференції – багаторівневе та неоднозначне за своїми наслідками, виникає необхідність у розмежуванні типів інтерференції та з'ясуванні її функціональної природи в процесі професійно орієнтованої міжкультурної комунікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ця проблематика є колом наукових інтересів таких учених, як А.В. Капуш, А.С. Д'яков, В.Н. Комісарова, Е. Мерісте, Б. Куделько, Й. Хольц-Ментері, О.А. Шаблій, Т.Р. Кияк, Ю.О. Карпенко [5; 12].

Постановка завдання. У колі цих питань особливу зацікавленість учених викликають питання встановлення причин міжмовної інтерференції, дослідження її ролі та функції. Актуальність проблематики зумовлена необхідністю комплексного вивчення інтерференції, яке сприятиме розкриттю причин виникнення, попередження, виявлення й подолання явищ міжмовної інтерференції на різних рівнях мови, а також тим, що інтерференція є фактором відхилення або порушення нормативної вимови, які виникають у мові певної особи або цілого колективу, і тому потребує детальних

вивчень. Також міжмовна інтерференція є важливою в аспекті професійно орієнтованої міжкультурної комунікації та перекладу.

Виклад основного матеріалу. Дослідники вважають, що інтерферентні явища виявляються насамперед на рівні мовлення, на рівні породження висловлювання, на рівні реалізації тих мовних ресурсів, якими володіє мовець, що, безперечно, робить інтерференцію мовленнєвим явищем [2, с. 4; 11, с. 70].

У працях Е. Хаугена розглядаються зміни, які відбуваються у разі контактування мов. Вчений поділяє їх на три групи: перемикання, інтерференцію й інтеграцію. Він звертає увагу на те, що інтерференція відбувається тоді, коли перехідна межа між двома мовами не дуже зрозуміла [11, с. 69].

У. Вайнрайх поділяє інтерференцію на мовну та мовленнєву, тобто на інтерференцію в мові (інтеграцію) й інтерференцію в мовленні (власне інтерференцію). Автор це пояснює тим, що в мовленні інтерференція виникає у висловлюваннях двомовного індивіда як наслідок його особистого знайомства з іншою мовою; у мові ж ми знаходимо ті явища інтерференції, які внаслідок багаторазової появи в мовленні білінгвів стали звичними і закріпилися у вживанні й подальше використання яких не залежить від двомовності [3].

Беручи до уваги той факт, що прояви лінгвістичної інтерференції є доволі різноманітними, варто розглянути різні види її реалізації.

Ю. Жлуктенко виділяє такі основні типи інтерференції:

- використання мовного матеріалу в контексті англійської мови;
- створення власних граматичних одиниць з англійського матеріалу за зразком мови перекладу;
- наділення граматичних одиниць англійської мови функціями, властивими мовам перекладу;
- стимулювання впливу граматичних одиниць мов перекладу на функціонування одиниць чи моделей англійської мови;
- нівелювання впливу з боку простіших і чіткіших моделей граматичної системи мов перекладу на аналогічні, але складніші моделі англійської мови;
- копіювання моделей однієї системи за допомогою засобів іншої [6, с. 65].

О. Валігура подає систематизацію загальнолінгвістичних ознак мовної інтерференції, в якій розрізняє інтерференцію за: сферою функціонування (мовну, мовленнєву); кількістю охоплених мов (просту, складну); чинниками

(психолінгвістичну – свідому та підсвідому, соціолінгвістичну – релігійну, політичну та комунікативну); засобами комунікації (лінгвальну – фонетичну, лексичну, граматичну та графічну, позалінгвальну – жестикуляційну, позову та мімичну) [4, с. 107].

На основі розуміння інтерференції як мовного явища, причиною виникнення якого є особливості систем контактних мов, Л. Ковиліна класифікує її на основі усвідомлення того, що граматичний рівень мови, як і інші рівні (фонологічний і лексичний), складається з певних наборів елементів (парадигматики) і правил поєднуваності елементів у мовному ланцюгу (синтагматики), тобто парадигматичне співвідношення є об'єктом вивчення морфології, синтагматичне – синтаксису. Відповідно до цього дослідниця розрізняє граматико-морфологічну (парадигматичну) і синтаксичну (синтагматичну) інтерференцію [8, с. 29].

Вивчаючи мову, лінгвісти намагаються знайти схожості чи розбіжності у структурах мови для кращого пояснення помилок на розбіжностях чи кращого засвоєння матеріалу на зіставленні схожостей мовних структур. У процесі професійно орієнтованої міжкультурної комунікації та перекладу метою є донесення інформації до читача якомога природнішим способом, з використанням всіх для цього відомих стилістичних, граматичних, лексичних, лексико-граматичних засобів. Міжмовна інтерференція теж є засобом для досягнення адекватності перекладу. Інтерференція виконує певну функцію у процесі перекладу, тому вона може бути також і функціональною. Функціями є: 1) досягнення когерентності тексту (про це у наступному розділі); 2) забезпечення адекватності перекладу; 3) збагачення мови новими стилістичними і лексичними засобами, заповнення лексичних лакун; 4) наближення національних культур.

Інтерференція – це, по суті, необхідна умова перебігу процесу перекладу. Оскільки мови не можуть існувати відокремлено одна від одної, а процес міжкультурної комунікації та перекладу є мовним контактом, тоді вплив однієї мови на іншу обов'язково матиме наслідки, які виражаються у результаті перекладу. Звичайно, стверджувати, що міжмовна інтерференція є завжди функціональним, позитивним явищем, не можна, але також неприпустимо стверджувати, що вона є завжди і негативним явищем, бо в такому разі ми обмежуємося у своїй однобічності й обмежуємо можливості для перекладу.

Варіантні відповідники – це найпоширеніший вид перекладних відповідників, оскільки біль-

шість слів у лінгвістичному аспекті є неоднозначними і тому потребують вибору або утворення лексико-семантичного відповідника. Про відповідність перекладеного тексту вихідному можна говорити тоді, коли має місце тотожність описових ситуацій. Слід мати на увазі, що випадки повної відповідності як окремих лексичних одиниць, так і компонентів речення різних мов в усьому обсязі їх значення відносно обмежені. Категорія відповідності включає в себе, по-перше, суму формальних компонентів (структурні зв'язки), суму семантичних компонентів (лексичні і граматичні значення), а також змістовну інформацію [9].

Повна відповідність тексту перекладу та вихідного тексту теоретично може бути досягнута збігом усіх компонентів. Проте практично абсолютної відповідності досягти надто складно. Тим не менше, відповідність між текстами перекладу та вихідним можливо встановити за допомогою буквального чи вільного перекладу. І той, і інший переклад може бути і повноцінним, і некоректним. Буквальний переклад, тобто дослівний, відтворює семантичні чи формальні компоненти вихідного тексту, включаючи його структуру. Вільний переклад відтворює інформацію незалежно від формальних або семантичних компонентів оригіналу [9].

Щоб запобігти неадекватному буквальному перекладу, інакше кажучи, граматичному буквалізму, перекладач використовує такі граматичні трансформації, внаслідок яких буквальний переклад адаптується до норм мови перекладу і стає адекватним. Дослівний переклад за умови дотримання передачі усіх лексичних одиниць не виключає вилучення артиклів і деяких інших формальних елементів. Але якщо внаслідок цих трансформацій структура і порядок членів речення в перекладі не змінюються, то такий переклад можна вважати еквівалентним [7].

Наприклад:

This is the answer of the question. – «Це відповідь на питання».

This is one of the decision of the problem. – «Це є одним із вирішень проблеми».

І в першому, і в другому прикладі досягнута адекватна відповідність вихідного тексту за допомогою дослівного перекладу.

Як відомо, розходження в структурі мов, у наборі граматичних категорій, форм і конструкцій становлять велику групу граматичних труднощів перекладу і потребують відповідних граматичних трансформацій. Тільки незначна частина англійських та українських висловлювань має ідентичну синтаксичну структуру, і тільки в

таких випадках переклад здійснюється без використання граматичних трансформацій і є дослівним. Його слід відрізнити від граматичного буквального перекладу, який призводить не тільки до порушення норм мови перекладу, але й до різних викривлень у передачі смислової інформації вихідної мови [1].

У практиці перекладу відповідність вихідного та цільового текстів досягається, зазвичай, різноманітними перекладацькими трансформаціями. Під трансформаціями припускається зміна граматичних характеристик слів, словосполучень або речень у мові перекладу. Основними граматичними трансформаціями є перестановка, заміна, додавання, вилучення та комплексна трансформація.

У разі перестановки змінюється порядок слів у словосполученнях або реченнях. Наприклад, словосполучення *theory construction* перекладається як «побудова теорії», тобто тут характерна для вихідної мови препозиція іменника-означення в мові перекладу змінює свою позицію, зберігаючи адекватність сприйняття, і таким чином гарантує відповідність. Перестановка досить часто супроводжується й іншими граматичними трансформаціями, а саме заміною однієї частини мовлення іншою (інфінітив у перекладі стає іменником, форма однини стає множиною, просте речення перетворюється в складне і навпаки). Часто після перекладу збільшується кількість слів. Наприклад, *recurrent* – «періодично повторюється», *theoretically* – «у теоретичному плані». Інколи для адекватної відповідності можна вилучити певний мовний елемент, який не несе смислового навантаження, як от: *This is a very difficult task to solve.* – «Це надзвичайно складна проблема» [10].

Установлення відповідності на рівні буквального чи вільного перекладу визначається не тільки структурними особливостями двох мов, але й інформацією, призначеною для передачі в перекладі. Цю інформацію перекладач повинен вирахувати в оригінальному тексті, виходячи з її комунікативної цінності. Якщо вихідний і цільовий тексти за порівняльного аналізу не збігаються за кількістю і якістю інформації, тобто мають не передану або суб'єктивно додану інформацію, то ми можемо говорити про повну або часткову невідповідність вихідного тексту і перекладу [10].

У світлі професійно орієнтованої міжкультурної комунікації неабияку цікавість становить переклад термінологічних словосполучень. Слід зазначити, що переклад складних термінів здійснюється переважно за допомогою аналітичного та синтетичного способів перекладу. Перший спо-

сіб, а саме переклад окремих компонентів складних термінів, є найбільш прийнятним. Важливо правильно визначити компоненти складного терміна, встановити, в яких семантичних відносинах перебувають складники між собою та з головним компонентом терміна-словосполучення. Синтетичний спосіб перекладу передбачає розташування компонентів залежно від визначених семантичних відносин [10].

Крім того, існують також і різні види закономірних відповідностей між одиницями текстів у перекладі: еквіваленти, аналоги, адекватні заміни. Говорячи про різні способи та прийоми перекладу, слід згадати знаковий і змістовий спосіб, а також такі прийоми перекладу, як генералізацію поняття, лексичні та граматичні трансформації, мовну компресію. Теоретичні аспекти перекладу включають також дослідження стосовно методів перекладу та видів перекладу (письмового, усного, синхронного, перекладу з листа тощо).

Якщо говорити про лінгвістичні аспекти перекладу за професійно орієнтованої міжкультурної комунікації та перекладу, слід звернути увагу на зміни в структурних моделях сучасної англійської мови. Це стосується не тільки словникового складу та граматичної будови, але й структурних моделей синтаксису [7].

Для прикладу можна зупинитися на структурних моделях аналітичних форм англійського дієслова. Вивчення аналітичних форм англійського дієслова пов'язане з цілим рядом дидактичних проблем, із якими постійно стикаються не тільки студенти, а й викладачі. Одна з таких проблем – це структурна різноманітність цих форм без чіткої, з погляду носіїв української мови, їх функціональної диференціації. Не випадково практично в усіх граматиках англійської мови подаються зведені таблиці аналітичних форм дієслова, мета яких – зробити більш наочними відповідні побудови в граматичних і змістових взаємовідносинах.

Характер явища міжмовної інтерференції є взаємозумовленим і відбувається у двох напрямках: з рідної на іноземну та з іноземної на рідну. Це пов'язано з тим, що тільки одна мова у свідомості мовця є активною. Мовець, перебуваючи в іншомовному середовищі, вимушений послуговуватися

упродовж тривалого часу у повсякденній діяльності нерідною мовою. Водночас рідна мова стає пасивною через обмеження сфери та частотності використання, обмежуючись домашнім ужитком [12].

Саме тому під час оволодіння іноземною мовою необхідно поєднувати інтралінгвальне й екстралінгвальне вивченням, а саме мовну практику із набуттям соціокультурного досвіду.

На початковому етапі вивчення іноземної мови найчастіше явище інтерференції виявляється на граматичному рівні усної та писемної форми. Тому важливо під час навчання сконцентрувати увагу на опануванні репродуктивних і рецептивних навичок. Це позитивно вплине на формування умінь висловлювати власні думки та розуміти інших. Компаративний метод вивчення мови дозволяє активізувати та полегшити процес оволодіння іноземною мовою. Він зосереджується на порівнянні й обговоренні аналогій і розбіжностей двох парадигм, апелюванні до лінгвального досвіду, асоціативному мисленні із залученням лексики рідної мови та розширенні транспозиційних можливостей мов [12].

Висновки. Отже, інтерференція є одним із чинників, одним із рушіїв розвитку мови, мовних змін, що нагромаджуються і зростають у ній. У надіндивідуальному плані масова й часта інтерференція означає постійне змішування двох систем, їх більше або менше взаємне уподібнення. Опанування загальнограматичних понять і термінів, формування мовної культури супроводжується явищем інтерференції. Її подолання зосереджується на всебічному екстралінгвальному й інтралінгвальному вивченні іноземної мови, що передбачає порівняльний аналіз різних граматичних структур, максимально ефективного використання рідної мови, комплексне оволодіння мовленнєвою діяльністю, функціональне застосування в процесі професійно орієнтованої міжкультурної комунікації та набуття соціокультурного досвіду. Вміння та навички перекладацьких трансформацій і правила їх застосування є важливим компонентом компетенції перекладача. Саме вони сприяють адекватній передачі смислу оригіналу з урахуванням норм мови, якою здійснюється переклад.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бархударов Л.С. Язык и перевод. М.: Международные отношения, 1975.
2. Вайнрайх У. Одноязычие и многоязычие. *Новое в лингвистике*. М., 1972. № 6. С. 25–60.
3. Вайнрайх У. Языковые контакты: состояние и проблемы исследования / пер. с англ. К.: Вища школа, 1979. С. 263.
4. Валігура О.Р. Фонетична інтерференція в англійському мовленні українських білінгвів: монографія. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. С. 288.

5. Д'яков А.С., Кияк Т.Р., Куделько З.Б. Основы терминотворения: семантические та социолингвистические аспекты. К.: Вид. дім «KM Academia», 2000. С. 218.
6. Жлуктенко Ю.А. Лингвистические аспекты двуязычия. К.: Вища школа, 1974. С. 176.
7. Карабан В.І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Вінниця: Нова книга, 2002.
8. Ковылина Л.Н. Синтаксическая интерференция и способы её изучения. Алма-Ата. 1981. С. 226.
9. Корунець І.В. Theory and practice of translation. Вінниця: Нова книга, 2003.
10. Миньяр-Белоручев Р.К. Общая теория перевода и устный перевод. М.: Воениздат, 1980.
11. Хауген Э. Языковой контакт. *Новое в лингвистике*. М., 1972. № 6. С. 62–98.
12. Шаблій О.А. Міжмовна інтерференція як психолінгвістична універсалія. 2004. № 11. С. 371–375.

УДК 81'255.4:791.43(73)

ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ ПІДТЕКСТУ В АМЕРИКАНСЬКОМУ КІНОДИСКУРСІ

THE MEANS OF SUBTEXT CREATION IN AMERICAN FILM DISCOURSE

Кубрак І.М.,

*магістр кафедри міжнародних відносин
Київського національного університету культури і мистецтв*

Палей Т.А.,

*доцент кафедри міжнародних відносин
Київського національного університету культури і мистецтв*

Стаття присвячена розгляду засобів формування підтексту в кінодискурсі на матеріалі американського фільму «Blue Jasmine». Поняття «підтекст» розглядається як компонент смислової структури кінодискурсу. Саме підтекст дає змогу зрозуміти і правильно інтерпретувати внутрішні відчуття й істинне ставлення мовця до ситуації й об'єкта розмови. Ці почуття іноді можуть бути діаметрально протилежними тому, що говорить мовець. У статті доводиться, що підтекст створюється на рівні як макро-, так і мікротексту за допомогою різних лінгвістичних засобів – стилістичних, експресивно-оцінних та ін. – й екстралінгвістичних.

Ключові слова: підтекст, мікро- та макротекст, кінодискурс, смислова структура, лінгвістичні засоби.

Статья посвящена рассмотрению средств формирования подтекста в кинодискурсе на материале американского фильма «Blue Jasmine». Понятие «подтекст» рассматривается как компонент смысловой структуры кинодискурса. Именно подтекст позволяет понять и правильно интерпретировать внутренние чувства и истинное отношение говорящего к ситуации и объекту разговора. Эти чувства иногда могут быть диаметрально противоположными самому высказыванию говорящего. В статье подтверждается, что подтекст создается как на уровне макро-, так и микротекста с помощью различных лингвистических средств – стилистических, экспрессивно-оценочных и т. д. – и экстралингвистических.

Ключевые слова: подтекст, микро- и макротекст, кинодискурс, смысловая структура, лингвистические средства.

The article deals with the means of creating subtext in film discourse on the materials of the American film “Blue Jasmine”. The notion “subtext” is treated as a component of meaningful structure of film discourse. Just “subtext”, or implication, helps understand and interpret correctly inner emotions and true, real attitude of the speaker to the situation and the object of discussion. These emotions sometimes can be drastically different from those, verbally expressed. It is proved, that subtext (implication) is created on both levels of the text – micro- and macro- with the help of different linguistic means – stylistic devices, expressive-evaluative and others.

Key words: subtext (implication), micro- and macro-text, film discourse, meaningful structure, linguistic means.

Постановка проблеми. Кінематограф у ХХ ст. стає однією з провідних форм реалізації міжкультурної комунікації. Сприймаючи під час перегляду зарубіжних фільмів передану ними інформацію, сучасний глядач паралельно долучається і до сприйняття відповідної культурної традиції, до процесу міжкультурної комунікації. Міжкультурна комуніка-

ція – це соціальний феномен, сутність якого полягає у конструктивній чи деструктивній взаємодії між представниками різних культур (національних та етнічних), субкультурами в межах чітко визначеного просторово-часового континууму. У центрі міжкультурних взаємодій перебуває людина як носій загальнолюдських і культурних особливостей. Вплив кіно

на формування міжкультурної комунікації вивчали Т.М. Онопрієнко, І.В. Кузнецова, Л.Г. Котнюк, Л.А. Гарашук, Л.М. Чумак, О.В. Малярчук.

Кінематограф безпосередньо впливає на життя сучасної людини, оскільки, безсумнівно, є певною комунікативною системою. Кінофільм, будучи медійним текстом, здатний виконувати сугестивну функцію і формувати певні світоглядні установки в свідомості глядача, який сприймає його.

Однією з проблем, які можуть розглядатися в дослідженнях, присвячених кінодискурсу, є підтекст – частина смислової структури кінодискурсу. Термін «підтекст» активно експлуатується сучасними лінгвістами, однак, зазвичай, у дослідженнях літературознавчого характеру. У рамках кінодискурсу вивчення підтексту є відносно маловивченою сферою. У зв'язку з цим наше дослідження засноване на матеріалі американського кінофільму, оскільки англійське кіно грає провідну роль у світовому кінематографі і, таким чином, має великий вплив на кінопроцес загалом – на це вказує той факт, що переважна більшість фільмів нині знімається англійською мовою. Також англійське кіно служить прикладом для створення фільмів, які знімаються іншими мовами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До провідних досліджень у сфері англійського кіно можна віднести праці С. Козлофф, К. Денсігер і Д. Раш, Д. Бордуел, які поряд із роботами Ю.М. Лотмана (в рамках його семіотичного підходу до проблеми кіно), Г.Г. Слишкіна, А.Н. Зарецької послужили основою теоретико-методологічної бази дослідження. Крім того, наше дослідження спирається на праці таких авторів, як Н.С. Олізько, В.Д. Шевченко, Л.В. Цибін, С. Колструп, Б. Браун і Р.М. Прендергаст, у яких розглядаються лінгвістичні й екстралінгвістичні компоненти кінодискурсу, роботи В.В. Коршунова і О.А. Тюлякової, що досліджують композиційні прийоми в кінодискурсі, а також Н.І. Усачевої, Т.І. Сильман, Л.Ю. Чуновеї і І.Р. Гальперіна, присвячені проблемі вивчення підтексту.

Хоча проблема формування і декодування підтексту широко вивчалася, наукові розвідки, головним чином, проводилися на матеріалі літературних творів – романів, повістей, п'єс. Що стосується засобів формування підтексту саме в кінодискурсі, то ця проблема залишається маловивченою й актуальною, оскільки підтекст у кінодискурсі формується не тільки лінгвістичними, а й екстралінгвістичними засобами. На наш погляд, розгляд цієї проблеми – проблеми лінгвістичних засобів формування підтексту у кінодискурсі та їх взаємодії з екстралінгвістичними засобами – є перспективним і заслуговує на увагу науковців.

Постановка завдання. Таким чином, метою статті є вивчення створення підтексту в сучасному американському кінодискурсі, що дозволить виявити компоненти кінофільму, які роблять можливим правильне декодування закладеного в ньому сенсу.

Виклад основного матеріалу. Кінодискурс, будучи маловивченим напрямом, має якусь розпливчастість розуміння, внаслідок чого термін у поточному вживанні не має міцно вкоріненої академічної концепції.

Дискурс – це родове поняття щодо різних його типів, у т. ч. кінодискурсу. Існує велика кількість типів дискурсу, кожен із яких визначається набором значущих характеристик.

Наведемо визначення дискурсу в широкому сенсі, дане Т. ван Дейком, одним із провідних дослідників у сфері теорії дискурсу і дискурс-аналізу. Дискурс – це «складне комунікативне явище, яке включає в себе і соціальний контекст, що дає уявлення як про учасників комунікації, так і про процеси виробництва і сприйняття повідомлення» [2, с. 112–113]. Ще одне визначення дискурсу, яке вже стало загальновідомим, дає Н.Д. Арутюнова. Вона визначає дискурс як «зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими – факторами: текст взятий у подієвому аспекті» [1, с. 137].

Таким чином, під дискурсом розуміється не тільки вербальне, але і невербальне повідомлення, створене знаками немовних систем (образ, жести, міміка і т. д.). За такого підходу виявляється схожість між різними типами дискурсу (наприклад, дискурсом повсякденного спілкування) і кінодискурсом: у кінодискурсі сенс закладається за допомогою різних знакових систем. Основна відмінність між поняттями полягає в візуальному елементі: в кінодискурсі візуальні образи створюються режисером, тоді як в інших типах дискурсу візуальний аспект ніким навмисно не контролюється.

Ми спираємося на визначення кінодискурсу А.Н. Зарецької: кінодискурс розглядається як «пов'язаний текст, який є вербальним компонентом фільму, в сукупності з невербальними компонентами – аудіовізуальним рядом цього фільму й іншими значущими для смисловий завершеності фільму екстралінгвістичними факторами, створеними колективно диференційованим автором для перегляду реципієнтом повідомлення (кіноглядачем)» [3, с. 39].

Поняття підтексту спочатку з'явилося як результат літературної і театральної практики, ставши т. зв. долінгвістичним терміном, що позначає багатомірність сенсу фрази або тексту. Однак після того, як текст був вивчений у рамках лінгвістичної

науки, з'явилася необхідність включити і термін «підтекст» у систему лінгвістичних знань.

Т.І. Сильман однією з перших почала вивчати поняття підтексту і зробила спробу визначити цей термін як частину формальної синтаксичної структури тексту: «Підтекст є явищем, задалегідь підготовленим або ззовні, будь-яким зовнішнім символом, або відомою подією, або, найчастіше, всередині самого твору», він «ставить читача у становище людини, судить за діями і словами людей у той момент, коли люди ці ще нібито самі не зважилися зізнатися у внутрішньому сенсі того, що вони роблять і говорять» [4, с. 93].

Відомий американський режисер Мартін Скорсезе у своїй лекції про мову кіно говорив, що один кадр фільму, з'єднавшись із другим його кадром, здатний створити в уяві глядача якийсь третій образ, абсолютно відмінний від перших двох кадрів. Це і є підтекст, який робить кінематограф унікальним. І якщо з фільму прибрати хоч один кадр, загальне сприйняття глядача може кардинально змінитися [5].

Ми розглядаємо підтекст у кінодискурсі як глибинний сенс, що реалізує інтенцію автора, експліцитно або імпліцитно, об'єктивується протягом усього кінодискурсу за допомогою лінгвістичних, екстралінгвістичних і композиційних прийомів і забезпечує його повноцінне розуміння.

Для дослідження нами був обраний повнометражний художній фільм американського режисера і сценариста Вуді Алена «Blue Jasmine» – драму з елементами чорної комедії (*black comedy*).

Підтекст має матеріальну основу, і повтор дуже важливий для його створення. Він може бути як словесним, так і сюжетним. У цьому кінодискурсі підтекст створюється також шляхом використання антитези – протиставлення світу Джасмін і світу Джинджер, вищого класу і середнього.

У досліджуваному кінодискурсі за допомогою антитези представлений класовий конфлікт, проблема привілеїв і прав. Незважаючи на те, що Джасмін залежна від гостинності та допомоги Джинджер, вона не сприймає образ «існування» своєї сестри. Джасмін і Джинджер живуть абсолютно різним життям, і ця різниця постійно підкреслюється. Ще на самому початку картини, коли Джасмін ще не потребувала допомоги сестри, вона позначає, що «їхні шляхи розійшлися в абсолютно різні боки» (*our paths just went in totally different directions*), що Джинджер «ніколи не була особливо тямущою», «вона була такою дикою», а Джасмін «звичайно ж, Міс Досконалість» (*she was never too bright, she was so wild and I, of course, was Miss Perfect*). Джасмін підкреслює відмін-

ності між ними, використовуючи прислівники-підсилювачі *totally* (абсолютно / повністю) перед прикметником *different* (різні) і *so* (так / дуже) перед прикметником *wild* (дикий), негативний прислівник частотності *never* (ніколи), що підкреслює низький рівень інтелекту Джинджер, на думку Джасмін, а також за допомогою метафори: Джасмін акцентує увагу на своїх позитивних якостях, використовуючи щодо себе вираз *Miss Perfect* (Міс Досконалість), що також є зверненням до дискурсу конкурсу краси або талантів.

Розглянемо також два контрастні епізоди. Коли Джасмін вперше входить до квартири своєї сестри, вона з жахом оглядає це просте і позбавлене смаку місце, порівняно з тим, до чого вона звикла. Далі між сестрами відбувається такий діалог:

Jasmine: Your place is... homey.

Ginger: Are you kidding me?

Jasmine: No, I mean, it's got a very... Well, it's casual charm.

Ginger: God, knock it off, Jasmine.

«Джасмін: Твій дім такий... затишний.

Джинджер: Ти знущаєшся?

Джасмін: Ні, тут справді якийсь... повсякденний шарм.

Джинджер: Боже, та облиш ти, Джасмін».

Називаючи квартиру своєї сестри «затишною» і говорячи, що «вона має повсякденний шарм», Джасмін двічі затинається, обриває мову, що призводить до ефекту апосіопези (замовчування). Джинджер, у свою чергу, навіть не намагається повірити сестрі. На обидва її компліменти вона відповідає з іронією. Надалі в промові Джасмін, коли вона говорить про квартиру сестри, знову використовується замовчування: *it's fine, it's...* («тут нормально, тут...»), *don't you wanna meet some decent man... who can take you out of this... this...* («невже ти не хочеш зустріти пристойну людину... яка б витягла тебе з цієї... цієї...») і вживається безособовий вказівний займенник *this* – маркер негативного ставлення: *living like this* («жити ось так»).

Яскраві кольори присутні й у всьому одязі Джинджер, а також людей із її оточення. Джасмін, у свою чергу, дотримується суворої білої колірної гами в одязі, що вказує на небажання адаптуватися і неприйняття стилю людей середнього класу. У ретроспективі в Нью-Йорку вона також переважно носила білий колір, що можна пов'язати з манірністю або відсутністю пристрасті. Крім того, вона неохоче влаштовується на роботу в приймальні в офісі стоматолога, де колірна гамма є клінічно білою, а потім, коли вона прикидається дизайнером інтер'єру, простір, із якими вона пов'язана, також характеризується білим або тьмяним кольором.

Таким чином, колірна гамма, інші частини візуального наповнення і музичний супровід кінодискурсу навантажуються підтекстовою інформацією, яка об'єктивізується за допомогою використання візуальної антитези, аудіального і візуального повтору та інших засобів.

Антитеза на візуальному рівні підкреслює відмінності між сестрами. На лінгвістичному рівні протиставлення між ними помітне у порівнянні їх дискурсів. Мовлення Джасмін відрізняється високим регістром: протягом фільму Джасмін використовує такі афективні прикметники: *lovely* (чарівний), *charming* (чарівний), *spectacular* (захоплюючий), *delightful* (чудовий), *breathtaking* (вражаючий), надаючи своїй промові книжного стилю.

Перебуваючи в компанії Джинджер і її знайомих, Джасмін завжди говорить навмисне ввічливо, що не властиво представникам середнього класу, і тим самим відрізняє Джасмін від їх групи, наприклад, вона використовує такі кліше, як *Could I...?*, *Would you please...?*, *How lovely to...!*, *Is it possible, without ruining any of your fun, that...?*, *But if I may say..., I hope I didn't inconvenience you*. Як видно з прикладів, категорія ввічливості в її дискурсі реалізується за рахунок використання модальних дієслів (*could*, *may*), граматичної форми умовного способу (*would*, *could*), питальних (*Is it possible...?*), окличних конструкцій (*How lovely to...!*) та інших маркерів ввічливості (дієслово *hope*). Звернувши увагу на інтонацію, ми відзначили, що тон Джасмін часто звучить зневажливо, з чого робимо висновок, що манера мовлення Джасмін виражає не ввічливість як таку, а формальний етикет.

Мова Джинджер менш формальна. Як привітання вона завжди використовує розмовні *hi* та *hey*, тоді як Джасмін надає перевагу офіційному *hello*. Крім того, неформальність дискурсу Джинджер підкреслюється використанням лайки:

Augie: When she had money, she wanted nothing to do wid you. Now that she's broke, she's moving in.

Ginger: She's not just broke. She's screwed up. And it's none of your damn business. She's family.

«Огі: Коли у неї були гроші, вона тебе і знати не хотіла. А тепер, коли збідніла, переїжджає до тебе.

Джинджер: Вона не просто збідніла. Вона у повному лайні. І це не твоє собаче діло. Вона моя сім'я».

Обговорюючи з колишнім чоловіком переїзд сестри, Джинджер використовує такі вирази, як *screw up* (розмовне для «терпіти крах») і *damn* (чортове). Крім того, варто також звернути увагу на промову Огі. Фонетична особливість його мовлення полягає, наприклад, у тому, що замість класичної вимови прийменника *with* він вживає його альтернативну жаргонну версію *wid*, характерну

для представників середнього класу. Джасмін також іноді використовує нелітературний варіант вимови деяких лексем (наприклад, *wanna* замість *want*), а також порушує граматичні норми літературної англійської мови (наприклад, використовує дієслівну форму *don't* у третій особі замість *doesn't*). Таким чином, у мовленні обох сестер, а також представників їхнього оточення задаються основні особливості художнього світу персонажів, а саме класу.

Згадка музичної композиції в промові Джасмін на самому початку і кінці фільму – сильна позиція дискурсу, яка є одним із компонентів закільцьованої сцени.

Звернімося до тексту пісні: вона починається зі звернення до місяця: *Blue moon, you saw me standin' alone, without a dream in my heart, without a love of my own* («Сумний місяць, ти бачив, як я самотньо стояв, без мрії в серці, без справжнього кохання»). Потім за сюжетом пісні персонаж зустрів кохану: *And then there suddenly appeared before me the only one...* («І раптово переді мною з'явилася та єдина...»), *<...> the moon had turned to gold...* (місяць перестав бути блакитний (сумний) і «став золотим»). Закінчується пісня запереченням того, чим вона починалася: *Blue moon, now I'm no longer alone, without a dream in my heart, without a love of my own* («Сумний місяць, тепер я не самотній, без мрії в серці, без справжнього кохання»).

Як видно з тексту пісні, сюжет повторює позитивні частини сюжетної лінії Джасмін – тієї, в якій вона зустріла Хела, і її життя ставало прекрасним, а також тієї, в якій вона зустрічає Дуайта. Таким чином, композиція має найважливіше значення в кінодискурсі, повторюючи собою частину сюжетної лінії картини, а також її структуру. Можна навіть зробити припущення про те, що ця музика частково послужила насагою на створення фільму для Вуді Алена, оскільки неодноразово згадується і виконується у фільмі і є своєрідним інтертекстуальним та інтердискурсивним посиланням.

Лексема *blue* знову повторюється в музичному жанрі, до якого належить композиція – блюзу.

Протягом фільму Джинджер піддається закидам сестри і навіть знаходить чоловіка, як вона думає, більш високого рівня, ніж Чилі. Однак вона помиляється і в кінці кінокартини нарешті дає Джасмін відсіч:

Ginger: You know, I'm sick of her calling you a loser; or always pushing me to find a better man.

(«Джинджер: Мене дістало, що вона вважає тебе невдахою і весь час намагається змусити мене знайти когось кращого»).

Джасмін настільки не бажає бути частиною суспільства рівня своєї сестри і її знайомих, що свого часу навіть змінила своє справжнє ім'я – Джанет.

В одному з епізодів Джасмін пояснює, чому зробила це, кажучи про те, що в її колишньому імені «не було пафосу» (*had no panache*). Можна припустити, що пафос був потрібен для того, щоб залучати чоловіків високого соціального класу: в одному з флешбеків чоловік Джасмін зізнається, що «закохався в ім'я Джасмін»: *I fell in love with the name Jasmine*.

Висновки. Підводячи підсумки, можна констатувати, що підтекст у «Blue Jasmine» створюється протягом всього кінодискурсу на макро- і мікроконтекстовому рівнях, у т. ч. у його сильних позиціях, за допомогою різних засобів. На лінгвіс-

тичному рівні до них належать стилістичні прийоми, експресивно-оцінні та граматичні категорії, особливості реєстра мовлення персонажів. В екстралінгвістичному аспекті підтекст розглядається на рівні відеоряду (в колірних гамах) і на аудіальному рівні, а саме в музичному супроводі. Крім того, підтекстова інформація закладається в особливостях композиційної структури досліджуваного кінодискурсу.

Повторимося, що ця проблема, на наш погляд, є дуже актуальною, цікавою і перспективною для більш детального дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Арутюнова Н.Д. Дискурс. *Лингвистический энциклопедический словарь* / гл. ред. В.Н. Ярцева. Москва: Сов. Энциклопедия, 1990. С. 136–137.
2. Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. 308 с.
3. Зарецкая А.Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: монография. Челябинск: Абрис, 2012. 191 с.
4. Brown V. *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors*. Oxford: Focal Press, 2011. 384 p.
5. Scorsese M. Lecture: "Persistence of vision: reading the language of cinema". 2013. URL: <http://www.neh.gov/about/awards/jefferson-lecture/2013-jefferson-lecture-live-stream>.

УДК 811.111'42:791.43

ВИЗУАЛЬНО-ПРОСТОРОВІ МОДЕЛІ РЕАЛІЗАЦІЇ КІНОПРИЙОМУ МОНТАЖУ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

VISUAL AND SPATIAL MODELS OF MONTAGE CINEMATIC TECHNIQUE IMPLEMENTATION IN LITERARY TEXT

Лук'янець Т.Г.,
кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри української та іноземних мов
Національного університету фізичного виховання і спорту України

У статті розглянуті моделі кіноприйому монтажу в аспекті їх реалізації в художньому тексті. Досліджені описово-візуальні засоби створення ефекту монтажності в літературному творі. Показано, що акцентування об'єктів опису чи зйомки сприяє створенню особливої емоційної значущості.

Ключові слова: монтаж, візуально-просторові моделі, художній текст, кінематографічний текст.

В статье рассмотрены модели монтажа в аспекте её реализации в художественном тексте. Исследованы описательно-визуальные средства создания эффекта монтажности в литературном произведении. Показано, что акцентирование объекта при его описании или съёмке способствует созданию особой эмоциональной значимости.

Ключевые слова: монтаж, визуально-пространственные модели, художественный текст, кинематографический текст.

This paper examines the montage models realized in a literary text. It studies descriptive and visual means of the montage effect creation in fiction. The paper proves that focus on the described or shot object helps create its special emotional value.

Key words: montage, visual and spatial models, literary text, cinematic text.

Постановка проблеми. У парадигмі сучасних інтерсеmiotичних студій, спрямованих на комплексне дослідження об'єктів різних видів мистецтв у їхній безперервній взаємодії, безсумнівним видається факт взаємовпливу елементів різних сеmiotичних систем на перетині модусів їх формування та функціонування [5]. Переосмислення взаємодії літератури і кінематографу як найбільш контактних видів мистецтв виявляє цілий спектр наукових досліджень, що стосуються досвіду адаптації різноманітних кіноприймів у художньому тексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сьогодні вже існують численні дослідження просторово-описових технік, які реалізуються в художніх текстах внаслідок їх інтерсеmiotичного перекодування зі світу кіно. Зокрема, аналіз просторово-часової фокалізації (А.Л. Палійчук), здійснення словесно-голографічного моделювання художнього простору (О.П. Воробйова), вивчення вербалізації геометричної перспективи зображення (Ю.М. Лотман) дозволяють підтвердити візуальну природу художньої оповіді, її динамізм і мультимодальну багатшаровість візуалізованих образів.

Постановка завдання. Мета цієї розвідки полягає у з'ясуванні можливості використання кінематографічної техніки *монтажу кадрів* як художньо-композиційного прийому. Мета роботи передбачає вирішення таких *завдань*: 1) розкриття інтерсеmiotичної природи кіноприйому монтажу; 2) виявлення засобів експлікації монтажного ефекту в кінематографічних і художніх текстах; 3) побудови моделей реалізації цього кіноприйому в художньому тексті.

Виклад основного матеріалу. Кінематографічна техніка *монтажу кадрів* (фр. montage) трактується як творчий і технічний процес поєднання окремих фрагментів кінозаписів у єдине змістовно-композиційне ціле, наділене особливою художньою й естетичною виразністю [3, с. 193]. З одного боку, вона є засобом сюжетного руху в кінотекстах, коли накладання розрізаних у часі й просторі кадрів створює ефект розвитку подій, який завдяки монтажу може бути як проспективним, так і ретроспективним. З іншого боку, завдяки вищезазначеній техніці здійснюється уповільнення чи прискорення кінооповіді за суміщення схожих або зовсім відмінних кадрів відповідно. У цьому разі залучення кіноприйому як способу виділення головного в кадрі підсилює емотивне забарвлення зображених подій, вказує на їх функціонально-естетичну значущість.

Адаптація кінематографічної техніки монтажу в художньому тексті відбувається завдяки семан-

тичним особливостям мови, тобто словам і словосполученням, які передають граматичний час дії, а також через синтаксичну організацію художнього мовлення: використання еліпсисів, номінативних речень тощо. Відтак художній текст позбавляється лінійної хронології, яка замінюється на драматично-інтенсивний порядок організації подій у часі, створюючи психологічно обґрунтовану візуальну реальність. Монтаж, породжений оповіддю про розмежовані в просторі й часі події, може слугувати їх логічною зв'язкою через вияв подібних емоційних переживань персонажа під час розгортання наративно суміщених у тексті подій.

Візуально-просторові моделі монтажу з урахуванням відповідного ефекту, що створюється в кінематографічних і художніх текстах, є способом унаочнення процесу реалізації динамічного плину значимих для нарації подій в обох типах текстів на основі характерної для неї опозиції динамічності / статичності. Вони протиставляють рух об'єкта до точки споглядання (чи навпаки) завмиранню будь-яких рухів у межах кадру (чи візуалізованого наративного простору) на певний час. Відтак розрізняємо просторово-статичну й просторово-динамічну моделі монтажу. Перша слугує для виявлення складників зображеного чи описаного простору та розрізнення вагомості його елементів в кінематографічних чи художніх текстах. Друга показує процес породження ефекту монтажності внаслідок зміни точки зйомки / огляду щодо об'єкта зйомки / огляду за подальшого обмеження навколишнього простору й укрупнення масштабу зображення.

1. Просторово-статична модель. Реалізація кіноприйому монтажу в епізодах фільмів і відповідно в художніх текстах відбувається з огляду на дотримання правил композиції кінокадру, складники якої розглядаються в статичності [2], задля з'ясування домінантних ознак простору в обох типах текстів.

До переліку складників цієї моделі входять просторовий параметр розташування об'єкта в обмеженому часопросторовому континуумі [6, с. 109] щодо точки споглядання [6, с. 201] та візуально-оптичний параметр масштабу виокремленого об'єкта [6, с. 202] співвідносно з іншими композиційними елементами. Обидва параметри мають ряд властивостей і показників. Зокрема, розташування одного об'єкта серед інших передбачає лаконічність і врівноваженість композиції та визначається її світловим і кольоровим оформленням [7, с. 25]. Масштаб цього об'єкта залежить від фокусу читацької чи глядацької уваги та перспективи сприйняття ними представленого зображення.

Просторовий складник побудованої моделі – це розташування певного об'єкта на передньому плані внаслідок його наближення та висунення серед інших елементів композиції, які сприймаються фоном. Як результат, цей об'єкт перетворюється на ключовий елемент композиції кадру чи фрагмента тексту, яка є завжди лаконічною, адже містить лише декілька елементів, акцентуючи увагу на конкретній змістовно важливій чи емоційно навантаженій інформації.

За наявності декількох ключових елементів актуалізованого хронотопу (наприклад, облич персонажів, котрі розмовляють між собою) врівноваженість смислових елементів композиції досягається їх симетричним розташуванням. У кінотексті збалансовуються права й ліва частини кадру, що містять зображення облич персонажів, відносно уявної центральної осі; у художньому тексті використовується протиставлення реакцій співбесідників або їхніх реплік у діалозі, що передбачає варіювання фокусу уваги у його перенесенні з однієї людини на іншу.

Світлове оформлення фільму набуває особливого емотивного забарвлення, оскільки уможливає виділення глибини простору кадру, трансформацію об'ємних форм, підкреслення рельєфності елементів композиції. Опис обличчя персонажа за допомогою світлових характеристик художнього простору унаочнює представлене в деталях зображення за аналогією до законів візуального сприйняття реальної дійсності: закону візуального сприйняття [1, с. 127], закону фону й фігури [1, с. 128], закону замикання [1, с. 129] тощо. Різноманітний характер освітлення представляє різний настрій, виявляє своєрідність подій чи емоцій персонажів. Наприклад, глибокі тіні надають подіям драматизму, а переважання світла створює оптимістичний настрій. Занадто різкі контрасти світла й тіні, руйнуючи звичні форми навколишнього світу, створюють відчуття тривоги. У художніх текстах візуалізація контрастного зображення персонажа на певному тлі, окрім словесного опису його виразу обличчя, може містити ремарки наратора чи іншого персонажа тексту з тлумаченням емотивного забарвлення експлікованої світлотіні.

Подібно до характеру освітлення, загальне кольорове оформлення композиції кінокадру впливає на просторовий параметр вибудованої моделі: здатність читачів чи глядачів сприймати й інтерпретувати зображений / описаний об'єкт по-різному залежно від співвіднесення ними певних кольорів із неперцептивними категоріями, такими як фізіологічна реакція, емоції, ідеї, уста-

новки. У композиції кадру кольорове оформлення є близьким до реального сприйняття природного кольору: зображення персонажа у денному світлі показує його риси обличчя в тій самій кольоровій гамі, що й у будь-якої людини в цю пору дня. Однак і тут колористика може варіюватися, забарвлюючи кадр у теплу або холодну гаму. Відтак у кадрі фільму відповідність кольору обличчя персонажа його образу за кілька секунд його показу дає глядачеві на підсвідомому рівні загальну схвальну чи несхвальну оцінку об'єкта [4, с. 112].

На відміну від художніх текстів, де монтаж передбачає опис руху об'єкта та протиставлення його деталізованої характеристики побіжній згадці інших предметів художньої дійсності, у фільмах домінуючим є візуальний компонент зображення. Тож розглянутий просторовий параметр створеної моделі є більш значимим для фільмів, ніж для друкованих текстів.

Визначальним для художніх текстів виявляється візуально-оптичний складник створеної просторово-статичної моделі, тобто масштаб зображення. Це пояснюється можливістю збільшення обсягу словесного опису об'єкта з його граничною деталізацією в художньому тексті порівняно з лаконічністю композиції кадру фільму. Відтак деталізація опису рис обличчя персонажа у конкретний момент оповіді сприяє виявленню його актуальних емоцій і створює враження достовірності переживань.

Для кінематографічних текстів цей візуально-оптичний параметр моделі є також релевантним, однак меншою мірою значимим, акцентуючи увагу аудиторії на зміні місця розташування об'єкта у кадрі при наближенні до точки огляду, ніж власне його масштабі. Показуючи персонажа у ході збільшення його розміру, кіноприєм монтажу дозволяє відтворити зовнішній вигляд особи з усім багатством і різноманітністю її міміки [3, с. 34], що дає можливість переконливо представити внутрішній стан людини.

Концентрування на ознаках об'єкта за критерієм його масштабу відбувається через фокус уваги на основі встановлення ступеня салієнтності (saliency), тобто здатності привернення уваги до об'єкта на передньому плані. Така увага залежить від когнітивної здатності людини фільтрувати весь спектр інформації, яку вона сприймає у процесі пізнання, і вибирати в певному контексті актуальну інформацію за принципом тематичної сітки (у термінах І.В. Арнольд). У кінотекстах ступінь салієнтності об'єкта в кадрі залежить від його промінантності на фоні інших фігур [7, с. 26]. У художніх текстах подібне акценту-

вання можливе завдяки висуненню, яке передбачає концентрацію уваги на ключовому елементі описаної ділянки художньої дійсності.

Фокусування уваги здійснюється завдяки можливості вибрати перспективу сприйняття об'єкта, тобто займати певну точку огляду в просторі відносно об'єкта в фокусі. Визначення позиції уявного спостерігача в обмеженому часопросторі відбувається з огляду на варіювання місцезнаходження об'єкта. Це дає можливість простежити просторову динаміку руху об'єкта в кадрі фільму чи фрагменті художнього твору, що приводить до його висунення на передній план, а також співвідносити розташування цього об'єкта з іншими.

У фільмі ракурс зйомки об'єкта розглядається як можливість його зображення з різних позицій задля організації простору кадру у виразну композицію й створення монтажних метафор, тобто здійснення порівняння певного об'єкта з елементами художньої дійсності в суміжному кадрі на основі встановлення їх схожості чи контрасту за суміщення точки зйомки оператора з точкою зору персонажа в послідовних кадрах. Відтак актуалізація різного змістовного й емотивного наповнення змонтованих кадрів, знятих у різних ракурсах, здійснюється із застосуванням загальноприйнятих у кінематографі правил побудови композиції кадру: «золотого перетину», «третини», «діагоналей», «діагонального золотого перетину» [2].

У художніх текстах перспектива сприйняття, створена монтажем різних зображень, з одного боку, пов'язана із розташуванням спостерігача (персонажа чи оповідача й опосередковано читача) відносно повного об'єкта, коли виявлення його масштабу й опису зумовлюється відстанню між ним і суб'єктом споглядання. З іншого боку, зважаючи на переносне тлумачення поняття перспективи як погляду суб'єкта на певну ситуацію чи факт [5], її також доцільно співвідносити з поглядом оповідача чи персонажа художнього тексту, їх позицією стосовно описаного. Остання значною мірою залежить від типу наратора. Зокрема, композиційним формам, де наявний гетеродієгетичний наратор, тобто оповідач, що перебуває поза межами представлених подій, притаманна зміна часової точки зору на просторову в описі об'єкта, виведенні його на передній план і подальшій деталізації його зовнішніх ознак. Оповідь від імені гомодієгетичного наратора, тобто такого, що фігурує в наративі як учасник подій, передбачає превалювання психологічної точки зору [5, с. 121], тобто опису зовнішнього вияву емо-

цій персонажа з можливістю їх подальшої інтерпретації чи оцінної характеристики.

Отже, просторово-статична модель реалізації монтажу виявляє поєднання двох сутнісних параметрів досліджуваного явища: розташування об'єкта щодо точки споглядання, що є доміантним у кінематографічних текстах завдяки їхній візуальній природі, та масштаб об'єкта, який превалює в художніх текстах за можливості значної деталізації описаного об'єкта.

2. Просторово-динамічна модель. Ця модель реалізації кіноприйому монтажу (див. рис. 2) побудована з огляду на рухому природу цього явища. Актуалізація досліджуваного явища передбачає моделювання процесу поступової апроксимації об'єкта до точки споглядання в кінематографічних текстах за допомогою прийому градації зйомки від дальнього плану, тобто виявлення місця події [6, с. 110], до середнього (представлення зображення персонажа по пояс) і згодом крупного плану (показу виразу обличчя людини) або миттєвого накладання різних за масштабом планів. У художніх текстах монтаж реалізується через художній опис зовнішнього вигляду персонажа з різним ступенем деталізації промінантних ознак цієї особи. Застосування низки цих прийомів і засобів сприяє створенню цілісного образу збільшення масштабу наближеного об'єкта до розмірів, які сприймаються природними порівняно з іншими об'єктами. Моделювання ситуативного простору в цьому разі здійснюється з огляду на закони реального часопростору, однак у межах упорядкованої художньої чи кіноформи.

З огляду на те, що кіноприйом монтажу й аналогічний ефект у художніх текстах і в кіно здатні відокремлювати представлений фрагмент художньої дійсності від основного сюжетно-наративного розгортання подій у тексті, моделювання простору може привести до абстрагування виділеного об'єкта від конкретних часопросторових координат художньої подіївості. Тоді відбувається локалізація персонажа у «будь-якому» (від рос. «каком-либо» за визначенням С. Ейзенштейна) [3, с. 246] або ситуативному (вслід за С. Штейном) хронотопі, який розглядається як ліричний відступ чи авторський коментар щодо попередньо чи згодом поданих подій.

Зміна часу в художніх текстах є відносною величиною і залежить від обсягу опису фокалізованого об'єкта [8]. У фільмі ж тривалість кадру створюється кількістю його повторень, тобто співвіднесеністю кадрів.

Просторове розташування виділеного об'єкта зазвичай визначається його попереднім місцез-

находженням. За умови перетворення безмежного простору у простір кадру зображені об'єкти стають смисловим акцентом кадру, нівелюючи навколишні предмети та прирівнюючи їх до фону. У художніх текстах процес моделювання простору та виділеного об'єкта є не настільки чітко окресленим, як у фільмі, й обмежується акцентуванням його промінантних ознак [3, с. 130]; решта топосу є імпліцитною й розуміється з контексту.

Монтаж у кіно охоплює локалізовані простори за відносно короткий часовий проміжок, що значною мірою виключає тривале зображення руху об'єкта. Це не означає, однак, що у фільмах композиції, побудовані за допомогою монтажу, втрачають свою динамічність. Натомість вони набувають емоційної виразності, яка досягається за рахунок контрасту між статичною точкою огляду чи зйомки у момент представлення найбільшого масштабу об'єкта та рухомими складниками моделі його зображення: дальнього плану, який змінюється на середній, а потім крупний. У художніх текстах виявлення процесу наближення об'єкта до точки огляду чи, навпаки, спостерігача до нього, може бути пролонгованим завдяки збільшенню обсягу його опису послідовною характеристикацією окремих його ознак, простір ослівесненого зображення не розширює свої межі – він, як зазначалося вище, схильний звужуватися.

Динаміка створення змонтованого простору впливає на співвідношення об'єктів в обмеженому рамками кадру або описом просторі, які корелюють із відомими у психології (Е. Рубін, М. Вертгеймер, В. Келер і К. Коффка) та когнітології поняттями «фігури» і «фону» [8, с. 16]. Привертання уваги до виділеного об'єкта приводить до зміни смислових акцентів в обмеженому часопросторі. Так, мала фігура на великому фоні в межах дальнього й середнього планів кінозйомки або в аналогічному художньому описі набуває особливої естетичної й емотивної значущості, коли збільшується до розмірів великої фігури на передньому плані порівняно з малим фоном на задньому. Тож ефект монтажності можливий, коли за візуального чи уявного наближення об'єкта проявляється контраст між фігурою і фоном, створюється враження, що фігура стає поступово або різко ближчою до глядача або

читача [3, с. 51] і що її положення в просторі є чітко визначеним на противагу фону.

У цьому контексті відмінність художніх текстів і їх екранізацій полягає в тому, що в кінокадрі фігура є частиною зображення, яка виступає вперед і привертає увагу глядачів. У художньому ж тексті фігура есплікується як частина інформації, актуалізована за допомогою *виділення* окремих елементів тексту (*prominence*) [8, с. 24] та їх *висунення*. Фон оточує фігуру. За нею він здається безперервним і цілісним з огляду на щоденний досвід сприйняття предметів навколишньої дійсності як таких, що завжди існують у необмеженому часопросторі. Не маючи специфічного розташування на задньому плані, фон виконує функцію системи відліку, щодо якої оцінюються колірні, просторові та інші характеристики виокремленої фігури.

Таким чином, просторово-динамічна модель досліджуваного явища вказує на подібність процесу його створення в обох типах текстів, що передбачає зміну масштабу та виділення промінантних ознак об'єкта в ході його поступового або різкого наближення до точки зйомки чи огляду. Проте вона дозволяє розрізнити хронотопну специфіку породження ефекту монтажності: протиставити звуження художнього простору з його нечітко окресленими межами в прозовому тексті, обрамленому рамкою кадру простору.

Висновки. Розроблена просторово-динамічна модель реалізації кіноприйому монтажу унаочнює принцип створення враження акцентування певного об'єкта в межах упорядкованої літературної або кіноформи з урахуванням варіювання рухомості чи статичності художньої чи кінооповіді. Оптимальна композиційно-смислова взаємодія складників цієї моделі заснована на законах співіснування об'єктів у реальному часопросторі за принципом співвідношення фону і фігури. Елементи композиції кадру фільму або аналогічного фрагмента художнього опису впорядковано в єдине смислове ціле у хронотопному континуумі художніх творів і їхніх екранізацій за допомогою низки композиційних елементів, серед яких масштаб об'єкта, його розташування, фокус уваги, лаконічність і врівноваженість композиції, її світлове та кольорове оформлення, що формують просторово-статичну модель досліджуваного явища.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. 352 с.
2. Миславський В.Н. Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми. Харків: Вид. центр Харк. держ. акад. культури, 2007. 328 с.
3. Eisenstein S.M. Towards a Theory of Montage. L.: I.B. Tauris, 2010. 428 p.
4. Jamieson G.H. Visual Communication: More Than Meets the Eye. Bristol: Intellect Books, 2007. 132 p.
5. Kress G.R. Multimodal Discourse: the Modes and Media of Contemporary Communication. L.: Ed. Arnold, 2002. 152 p.
6. O'Halloran K.L. Visual semiosis in film. *Multimodal Discourse Analysis*. L.: Continuum, 2004. P. 109–130.
7. Royce T.D. Synergy on the page: Exploring inter-semiotic complementarity in page-based multimodal text. *JASFL Occasional Papers*. 1998. Vol. 1. № 1. P. 25–49.
8. Stockwell P. Cognitive Poetics: An Introduction. London: Routledge, 2002. 208 p.

UDC 808'543

**FUNCTIONING OF COLOUR TERMS IN UKRAINIAN
AND ENGLISH LITERARY TEXTS: SIMILES AND SYNEASTHESIA**

**ФУНКЦІОНУВАННЯ КОЛОРОНІМІВ В УКРАЇНСЬКИХ ТА АНГЛІЙСЬКИХ
ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕКСТАХ: ПОРІВНЯННЯ ТА СИНЕСТЕЗІЯ**

Lukianets H.H.,

*PhD, Associate Professor at Department of Foreign Language for Professional Use
National University of Food Technologies*

The article deals with the cross-cultural usage of Ukrainian and English colour terms in literary texts not only as means of colour nomination, but also as ways to represent authors' perception of colours. When colour terms function as stylistic devices, such as similes and synaesthesia, they express authors' emotions and have influence on readership due to semantic shifts of lexical units.

Key words: colour terms, cross-cultural studies, literary texts, similes, synaesthesia.

У статті розглянуто міжкультурне використання українських та англійських колоронімів у літературних текстах не тільки як засобів кольорової номінації, але і як одиниць, що передають сприйняття кольорів авторами. Коли колороніми функціонують як стилістичні засоби, такі як порівняння і синестезія, вони виражають емоції автора і здійснюють вплив на читацьку аудиторію через зміну семантики лексичних одиниць.

Ключові слова: колороніми, міжкультурні дослідження, літературні тексти, порівняння, синестезія.

В статье рассмотрено межкультурное использование украинских и английских колоронимов в литературных текстах не только как средств номинации цветов, но и как единиц, которые передают восприятие цветов авторами. Когда колоронимы функционируют как стилистические средства, такие как сравнение и синестезия, они выражают эмоции автора и оказывают влияние на читательскую аудиторию через изменения семантики лексических единиц.

Ключевые слова: колоронимы, межкультурные исследования, литературные тексты, сравнение, синестезия.

Introduction. Names of colours in different languages often deal with cultural and social phenomena, and show ethnic priorities and moral values of certain language community. The diverse cultural background of colour perception and cognition establishes different colour meanings based on people's life experiences. Thus language colour system, which is embodied in the developing set of colour term, i.e. words and word groups denoting colours and their shades, is determined by nature, agriculture, artificial environment, including architecture, art and industry,

and in its turn is widely used not only in non-fiction texts, but also in literary pieces, describing physical reality and presenting authors' vision of it.

Recent Research Analysis. Due to the importance of visual impressions as one of the sources of knowledge about the surrounding world [2, p. 309] and the ability of people for verbal reproduction of perceived colour shades [5], colour terms are often used in speech and various types of discourse. This issue is studied from different aspects, starting from colour categorization (L.D. Griffin, C.L. Hardin,

J.R. Taylor), to colour psychology (A. Ogarkova, L. Steels, Ch. Witzel), to cultural diversity of colour names usage (E. Rosch, B.A. C. Saunders), to colour terms rhetoric application in political, social, advertising, etc. discourses (N. Diakopoulos, A. Tolson). However, cross-cultural analysis of Ukrainian and English colour terms in literary texts has not been conducted yet, revealing the need to study authors' use of colour vocabulary as means of stylistic devices.

The topicality of this research stems from the interest of modern linguistics in the study of verbal features that elucidate the categorization of natural surroundings in a worldview and is further used by writers in fiction. It is also pertinent to explore culturally bound specificities as well as cross-lingual similarities in using English and Ukrainian colour terms for similes and synesthesia in literary texts. Thus the **aim** of this research is to describe the ways of using colour terms as stylistic devices in literary texts.

Presenting Research Material. Colour words and colour modifiers are constituents of written texts with high degree of frequency of occurrence. Since childhood individuals learn the normative model of colour naming which is related to their individual perceptual colour representation through a naming-function. The correlation of colour names and quality of objects they denote in the real world creates in our mind a set system of colour terms existing in our culture. Still individual differences in colour perception and cognition are substantial enough to produce variation in colour perception representations across individuals sharing the same culture [3, p. 3–4]. Expressing personal emotions caused by different life situations an author in literary text creates new colours or makes semantic shifts in the existing ones. These individual colour naming systems and categories arise through learning a culturally normative naming system and expressing one's personal perception of colours.

Colours in language and colour designation in literary texts are of a totally different nature. Colour names relating with objects refer to a colour perception that is generated by light frequency which, by entering the human eye, evokes a colour perception in the brain. The rich colours that people see are inventions of the nervous system rather than properties of light itself. When colours are referred in the literary texts they cannot be seen physically as wavelength frequency [4, p. 75]. It is a colour name that evokes sensation in the brain, nor the message that comes from the eyes. The reader must rely on his colour memory in order to mentally visualize the respective colour in the text.

Polysemantic lexical units denoting colours are widely used in fiction because of their aesthetic

qualities and possibility to create bright images. Traditional semantic structure of colour terms is expanded in fiction. Moreover, new colour terms and new figurative meanings of existing colours are created by authors because of two basic reasons: (1) the pragmatic importance of colour-language as a cultural tool for environment and characters description, and (2) the importance of assigning names and categories that minimize individual and interpersonal confusion in understanding images in literary texts.

In literary texts colours often assume semiotic function, which is usually paired with symbolic one. By being a sign with a given meaning, a sign also transmits a meaning which is detached from the designation of hue. Faulkner's use of *grey* or *dark* in *The Sound and the Fury* may serve as an example, when *grey* not only occurs in order to let the readers know that he is entering and moving in Benjy's world but also that the author wishes to point to Benjy's mental state and Benjy's restricted world.

Writers also use colours to trigger their thinking and stimulate readers' imagination, especially in poetry. Most of the time, colours may be used as symbols implying intangibles or concepts. For instance, *green* in poetry often implies such notions as jealousy, rebirth, money, while *purple* denotes royalty, enlightenment, and fantasy [4, p. 324]. Aside from their symbolic and impressionistic use, the application of colours has added to the poems' visuals:

Sea waves are green and wet, / But up from where they die, / Rise others vaster yet, / And those are brown and dry (Robert Frost *Sand Dunes*).

Still there are some literary texts which almost totally devoid colour terms. i.e. 'the colour term zero' literary texts [7, p. 165]. Colours in such texts are expressed by the natural or stereotype hue of the objects. For example, where *grass* is mentioned, the green colour is understood simultaneously:

Down on the grass and on the bare earth under the chestnut tree, dozens of people now squatted at their ease among the sheep, drinking from skin water-bottles and smaller stone ones of ale or whisky (D. Craig King Cameron).

Author's ample use of the phenomenon of using 'zero colour' by letting the objects speaks for themselves. Golding says that 'light falls like an avalanche', meaning that the light is white. The literary text in this case makes the reader see and give the objects that are named an appearance, i.e. size, shape and colour. Colour, then, may be conventional colour, the stereotype, or alternatively one the reader chooses to imagine or to see.

Consequently, in the literary texts colour terms may function as distinguishers, valutors, semiotic mark-

ers, symbols, signals or standardized markers. The main function still is to depict the scene, so that in his mind the reader will perceive the scene in its colourful appearance, not only as a place referred to, but also as a picture close to its equivalent where the colours would be perceptual colours, or else to create an atmosphere or a meaning inside the text in which the colours or their being named acquire figurative significance.

In literary texts colour terms can be often used as stylistic devices, such as similes and synesthesia.

Simile is a comparison of colour with some things in objective reality. A simile usually compares two objects that initially seem unlike but are shown to have a significant resemblance. Even though similes and metaphors are both forms of comparison, similes allow the two ideas to remain distinct in spite of their similarities, whereas metaphors compare two things without using *like* or *as*.

Writer is a person who sees resemblances in all things. The world in his text is unique, but many things can be compared to the objects in everyday reality. Thus the author uses similes to let the reader imagine characters and setting of the literary text through what he already knows from his life experience. For example, in Ukrainian poetry simile 'зелений як рута' is often used to denote bright colour similar to rue:

Та скрипка зроста з насінини колись навесні, / вона брунькувала і бростю вона дивувала. / Не соки пила із землі, а майбутні пісні, / зелені, як рута, і сині, як небо, хорали (Є. Гуцало *Скрипка*).

Because of comparison and association, on which authors' similes are based, familiar objects in literary texts become strange and need interpretation. Individual author's vision of world is presented to the readers through various comparisons, which are always unusual, but still should be understandable to readers. Both in prose and poetry some things are compared with other on the basis of their physical likeness, as, for example in the following extract:

...banana palms leafed like green fountains, bright orange papaws clustered at the top of their naked stems, a noise of surf quickened the air with its rustling freshness (D. Craig King *Cameron*).

Green colour similes are often connected with nature description. For example, *the lawns like green velvet* (M. Gervaise *The distance enchanted*), *the lawns had been restored, like emerald carpets unrolled before his eyes* (J. G. Farrell *The siege of Krishnapur*) *the sea-breeze like coloured veils over the green* (M. Stewart *Stormy petrel*) characterize setting of the stories.

When used for characters' description, green colour similes in English and Ukrainian are based on comparison with animals, birds, insects or plants,

which are green. Negative evaluation is implied in the comparison with frog or snake, while positive are carried by trees and plants. Compare two examples of similes with positive and negative connotations:

(1) *He looked so like a frog, being literally green with fright, with his eyes nearly popping out of his head* (M. Gervaise *The distance enchanted*).

(2) *Ідеї Стицька були нові та свіжі, як вічнозелені сосни у їхньому бору* (В. Дрозд *Катастрофа*).

In English, as well as in Ukrainian, authors can invent any colour simile they like. However, there are some standard collocations or at least very common colour similes in each language that most native speakers know and use. For example, the traditional colour simile for English is *as green as grass*, while in Ukrainian it is *зелений як огірок* and originates from the children song.

As well as other stylistic devices similes are used both in prose and poetry. Corpus-based analysis of *green/зелений* collocations with *like/as, як/наче* show that similes are quite frequent in literary texts in both languages. Similes that are based on the comparison of hues with other things or visa versa create additional connotative meanings of colours, thus they extend word semantic structure.

Syneesthesia refers to a union of experiences within or between individual's senses (vision, sense, smell, touch, and hearing) [6, p. 13–31]. The physical stimulation of one sense will systematically activate the experience of the second sensation. It is a condition in which people make weird sensory associations, which rely more on the plasticity of the brain than on any genetic predisposition.

The most common and widely researched triggered sensation is that of colour. People with synaesthesia often say that letters, words and numbers have innate colours [1, p. 206]. Even when tested years later, their associations remain consistent. But no one really knows why or how these odd associations form.

Words are often described in terms of touch or vision – they can be soft or hard, light or dark, blue, red or of some other colour. For instance, in literary texts such lexemes as *spring, water, field* are always perceived in terms of green colour:

The air was raw and threatened rain but was hued with the warmth of [green] spring (Scott M. *Nudists may be encountered*).

Colours in turn are expressed in sound or touch: Eng. *loud, vibrant, soft, warm, hard, hash, cold*; Ukr. *холодний, теплий, свіжий, запашиий, поривчастий*. Consider some examples:

This one was in soft light green with a boxy shaped jacket and narrow skirt and the same green-and-

white check material of the little sleeveless blouse had been used to line the jacket and face the wide reverses (J. Tanner Folly's child);

Юна моя майбутня дружина / має профіль з єгипетським чаром, / плавністю переповнена, а тендітна – в квітці спочине, / сонно-зелену млість навіває очами (І. Малкович Юна майбутня дружина).

Traditionally, these are described as *synaesthetic metaphors*. The fact that such metaphors combine, unify and synthesize the various sensory domains was noted in earlier linguistic studies, but interest tended to focus on their use in literary texts. More recent researches raise the question of whether they are synaesthetic in origin in the psychological sense. Such metaphors may originate from the individual authors' flashes of genius, but may become so embedded in the languages that become commonly used by native speakers.

From linguistic point of view, synaesthesia can be also interpreted as *suggestiveness of colour terms*. It may be just property of colour names, i.e. their lack of expressiveness of content that gives rise to easy or increased association or what is called 'suggestiveness'. Within each cultural community colours and their names are by conventions or social norms associated with things or abstract qualities. *Yellow* is easily associated with lemon, or banana; or *white* is associated with snow, winter, but also with purity, innocence, while *black* is associated with night and darkness. *Green* suggests associative meaning of youth, freshness, and spring:

Зелений луг, веселий пух / і біла конюшина. / І котиться луна за пруг – / вишнева намистина (П. Мовчан Спогад про війну).

Ждіте, ждіте, любі діти! / Літо знов прилине, / Прийде мила годинонька, / Як зима та згине; / І завітне ваше поле, / І зазеленіє, – Знов його весна прекрасна / Квіточками вкриє (М. Олійник Леся).

Suggestiveness in the content of colour terms means moving away from actual colour denotation to connotative or figurative meanings of colour terms.

Synaesthetic colour meaning depends much on authors' and readers' own imagination. Readers should not underestimate the effort required to identify items of a text in context. Without this performance the linguistic sign, which is highly symbolic, cannot be integrated with the particular figure of the ground which is supposed to be ironically more vaguely characterized. Streaky speaking, the result of this identification, which is more exactly called integration of icon, index and symbol in a sign is not the same for every interpreter but is more or less unique to a particular interpreter in a particular literary text.

In Ukrainian and English prose and poetry synaesthetic colour images are used very often to express feelings and emotions of literary characters from different perspectives and to reflect author's imaginary world in the way he sees it. Debates concerning weather neurological synaesthesia and poetic synaesthetic word-play are related phenomena have long history. The writer should not always be a synaesthete himself to create unusual images in his works. He may invent his own multisensual images using his bright imagination or use the clichés existing in language.

Synaesthesia in literary texts can be the combination of visual perception of colour with perceptual experiences belonging to different sensory modalities. In synaesthetic metaphors, for instance, words that pertain to colour are extended to express another sensory modalities:

– sounds or music: *Зелене – жайворонком сяє, / смарагдом летється і кипить, / і наслухає, наслухає, / як угорі мовчить блакить (Є. Гуцало На березі блакитного й зеленого морів); Та ще зеленіє безсмертне весняне натхнення, / осяяння чистого ясна і благосна мить... / І кожен росточок на дудочці грає зеленій, / і дудочка кожна зеленим мотивом звучить... (Є. Гуцало Не води весняні, а музика флейти розлита); Each sporting earrings, blue hair and green, And screaming abuse and all that's obscene (J. Stephenson To you with love);*

– smell: *На крилах журавлів весна вже сушить весла, / Загомоніли про життя діди, / І на стежин пахучі перевесла / З снонів тополь тече зелений дим (М. Вінграновський Квітень); Пахне молодою свіжою зеленню, медвяним цвітом і коровами (В. Нестайко Торедори з Васюківки); I see but two young swans / Who'd found each other; asleep in a ditch; / full-grown Cygnets, / brown on a green marsh mattress / Of stinkers; dismantled wind-up gramophones ... (H. Lomas Letters in the dark);*

– taste: *Зелене – солодко, вродисто / завмерло – й на коротку мить / хор жайворонків променистих / пречисте угорі гримить! (Є. Гуцало На березі блакитного й зеленого морів); To a Milky Youth Iambic youth, you put your oar in everywhere and heave away, mostly shipping water; you've left out nothing but what you need, your verse is green, unseasoned salad (S. Romer Idols);*

– touch: *Опала тінь на землю обігриту, / Чоловіки заснули біля хат, / Зелені руки, повні білоквіту, / На теплу ніч розкинув сонний сад (М. Вінграновський В саду); You can buy a share in de illusion / Or you can go to school an study de Green solution, / Fe years Green tings hav been pushed aside / Now we're going fast on a downward slide (B. Zephaniah City psalms); Dem used to sey dat*

Green was soft / Don't worry bout de atmosphere / An now a scientist has said, / "Oh damn, we're going to disappear." (B. Zephaniah *City psalms*).

Synaesthesia is additive, i.e. it adds to the initial (primary) sensory perception, rather than replacing one perceptual mode for another. Cognitive synaesthesia, which is often used in poetry, involves synaesthetic addition to cultural-bound cognitive categorizational system. In other words, with this kind of synaesthesia, certain set of things which our cultures teach us to put together and categorize in some specific way, also get some kind of sensory addition, such as a smell or colour. The following example from the Ukrainian fiction illustrates cognitive synaesthesia to understand which the reader should know Ukrainian culture and traditions:

Сіна зелена кутя. / Темінь. Різдво таке. / Боже сумне дитя / славить дитятко людське (І. Малкович *Іван і Щезник*).

Synaesthesia seems to have special association with enhanced memory and with creativity. Associative bonds of referential and intentional meanings established through usage in fiction act as sets which only the imaginative strength of the respondent can break away from.

A thorough analysis of the non-colour aspects of green colour terms meaning in English and Ukrainian fiction show individual possibilities of thought conceptualization. Colour words often display metaphorical associations to moral, emotional, supernatural and other kinds of non-physical entities and beliefs. Such associations have been widely used in the English and Ukrainian literature, extending the semantic structure of green colour.

Findings. In English and Ukrainian fiction colour terms when used for characters' description, green colour similes are based on comparison with animals, birds, insects or plants, which are green. Negative evaluation is implied in the comparison with frog or snake, while positive are carried by trees and plants. Colour synaesthesia refers to a union of visual experience with other senses. In English and Ukrainian colour terms are often described in terms of touch or vision, while colours in turn are expressed in sound or touch. In Ukrainian and English prose and poetry synaesthetic colour images are used very often to express feelings and emotions of literary characters from different perspectives and to reflect author's imaginary world in the way he sees it.

REFERENCES:

1. Biggam C.P. *Progress in Colour Studies: Psychological aspects*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2006. 237 p.
2. Griffin L.D. Optimality of the basic colours categories. *Journal of Vision*. 2004. Vol. 4. № 8. P. 309.
3. Jameson K.A. Culture and Cognition: What is Universal about the Representation of Color Experience? *The Journal of Cognition & Culture*. 2005. № 5. P. 3 4.
4. Katz A.N. *Figurative Language and Thought*. Oxford University Press, 1998. 195 p.
5. Mpouli S., Ganascia J.G. Another Facet of Literary Similes: A Study of Noun+Colour Term Adjectives. 2017. URL: https://www.researchgate.net/publication/313872589_Another_Facet_of_Literary_Similes_A_Study_of_Noun_Colour_Term_Adjectives
6. Peprnik J. Warm Colours in 19th-century English Literature. *Philosophica*, 2000. № 73. P. 13 31.
7. Wyler S. *Colour and Language: Colour Terms in English*. Tubinger: Narr, 1992. 206 p.

КАТЕГОРІЯ АДРЕСАТА МОВЛЕННЯ В АНГЛОМОВНОМУ ДІАЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

CATEGORY OF ADDRESSEE OF SPEECH IN ENGLISH DIALOGUE DISCUSSION

Лук'янець М.Г.,
кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри іноземних мов
Київського національного лінгвістичного університету

У статті на матеріалі сучасної англomовної художньої літератури досліджено категорію адресата мовлення у діалогічному дискурсі. Розглянуто типи реагування адресата мовлення в англomовному діалогічному дискурсі. Проведено термінологічне розмежування понять «реактивність» і «респонсивність».

Ключові слова: адресат мовлення, реактивність, респонсивність, діалогічний дискурс.

В статье на материале англоязычной художественной литературы проведено исследование категории адресата речи в диалогическом дискурсе. Рассмотрены типы реагирования адресата речи в англоязычном диалогическом дискурсе. Проведено терминологическое разграничение понятий «реактивность» и «респонсивность».

Ключевые слова: адресат речи, реактивность, респонсивность, диалогический дискурс.

The article deals with the category of the addressee of the speech in the dialogic discourse on the material of contemporary English-language fiction. The types of responses of the addressee in the English-language dialogic discourse are considered. The terminological delineation of the concepts of "reactivity" and "reflexivity" is carried out.

Key words: speech addressee, reactivity, responsiveness, dialogue discourse.

Постановка проблеми. Проблема визначення категорії адресата мовлення у діалогічному дискурсі зумовлена загальною спрямованістю сучасної лінгвістики на дослідження різних аспектів функціонування мови як засобу міжособистісної взаємодії в діалогічному дискурсі. Своєчасність дослідження проблеми визначається необхідністю визначити сутність понять «респонсивні стратегії» та «респонсивні тактики» як компонентів мовленнєвої взаємодії. Актуальність проблеми полягає у виокремленні респонсивних і реактивних реплік адресата в англomовному діалогічному дискурсі та встановленні критеріїв їх розмежування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасних лінгвістичних дослідженнях зустрічається велика кількість термінів на позначення адресата мовлення: реципієнт, слухач, співрозмовник, партнер комунікації, інтерактант. Розгляд проблеми визначення категорії адресата мовлення у діалогічному дискурсі знаходимо в працях таких учених світового рівня, як Н.Д. Арутюнова, Г.Г. Почепцов, О.О. Селіванова, Р. Якобсон, Н. Bowles, С. Lee, J. Searle, F. Kiefer, M. Bierwisch та ін. Це є свідченням важливої ролі категорії адресата мовлення та багатомірності цього поняття.

Постановка завдання. Мета дослідження полягає у вивченні категорії адресата мовлення у діалогічному дискурсі у сучасному англomовному діалогічному дискурсі. Досягнення мети потребує виконання ряду завдань: 1) встановити теоретичні засади вивчення категорії адресата мовлення у ді-

логічному дискурсі; 2) визначити сутність понять «реактивність» і «респонсивність» як компонентів мовленнєвої взаємодії; 3) виокремити респонсивні та реактивні репліки адресата в англomовному діалогічному дискурсі та встановити критеріїв їх розмежування. Основою для виділення категорії адресата мовлення служить базова модель мовленнєвої комунікації: «адресант – повідомлення – адресат» [9, с. 241], де під адресатом мовлення розуміють одержувача повідомлення, та діалогічна модель комунікації, яка дозволяє виділити особу адресата мовлення, що реагує на повідомлення.

Виклад основного матеріалу. Категорія адресата мовлення характеризується подвійністю її змісту, оскільки включає в себе одночасно й об'єкт, і суб'єкт мовленнєвої взаємодії. У цьому полягає специфіка категорії адресата мовлення порівняно з категорією адресанта мовлення, який виступає як ініціатор комунікації, тобто лише як суб'єкт мовленнєвої взаємодії. Подвійна природа категорії адресата мовлення є основою для виокремлення двох комунікативних функцій адресата мовлення: 1) отримання повідомлення від адресанта та 2) реагування на неї.

Перша функція адресата мовлення є обов'язковою умовою комунікації і передбачає сприйняття й інтерпретацію ним почутого повідомлення. Відповідно, адресат мовлення тут виступає як реципієнт, тобто особа, яка отримує інформацію. Це об'єкт-адресат, т. зв. структурно-семантичний адресат, який сприймає й осмислює дію, що здійсню-

ється суб'єктом. Адресат мовлення у цьому разі не наділений властивостями респондента [7, с. 63–64]. Залежно від комунікативної ролі адресата мовлення в діалогічному дискурсі Г.Г. Почепцов виокремлює власне адресата, до якого звернено висловлення; квазіадресата, уявну особу чи предмет, до якого звертаються; непрямого адресата, слухача, який є присутнім під час акту комунікації [6, с. 11–15]. Функція отримання інформації адресатом мовлення від адресанта мовлення вписується у модель комунікації за Р. Якобсоном [9, с. 11–15], де адресат мовлення є власне отримувачем повідомлення.

Друга функція адресата мовлення є закономірною умовою діалогічної комунікації, яка потребує зворотного зв'язку для протікання діалогічної взаємодії. Відтак адресат мовлення є інерактантом, який не лише сприймає, але й реагує на отримане повідомлення. Він є суб'єктом-адресатом, тобто прагмасемантичним адресатом, який об'єднує в собі характеристики реципієнта (його здатність сприймати репліки співрозмовника) та респондента (його здатність реагувати й відповідати на почуті репліки). Він виявляється у структурі діалогічної взаємодії як функціонально рівний адресанту комунікант, т. зв. другий суб'єкт мовлення, який корелює з першим. Окремим типом мовця є інтенціональний адресат як функціональний різновид суб'єкта-адресата, що потенційно містить у собі респонсивні наміри, але ще не здійснив властиві йому якості респондента [5, с. 63–64].

У класифікації Г.Г. Почепцова функція реагування не виділена у діалозі, однак у ній присутня позиція адресата-ретранслятора, який взаємодіє з адресантом задля передачі інформації дійсному адресату [6, с. 11–15]. Таким чином, функція реагування адресата на репліки адресанта відповідає моделі діалогічної комунікації, яка зображає зворотній зв'язок учасників взаємодії.

У визначенні Ф.С. Бацевича категорія адресата поєднує у собі вищезазначені функції. Адресат мовлення є кінцевим отримувачем повідомлення, відправленого адресантом. У міжособистісній взаємодії – це людина, яка сприймає інформацію й інтерпретує її відповідно до власних когнітивно-прагматичних стратегій і певних контекстних і ситуативних умов [2, с. 106]. Відповідно, адресат мовлення не є пасивним споживачем повідомлення, навпаки, активною особистістю, від якої значною мірою залежить успішність комунікації.

Розглянуті функції адресата мовлення у діалогічному дискурсі дозволяють простежити особливості реагування залежно від комунікативної ролі, яку обирає для себе адресат мовлення у взаємодії з адресантом мовлення, й обставин інтеракції.

У діалогічному мовленні ступінь залежності адресата мовлення від адресанта мовлення і, навпаки, адресанта мовлення від адресата мовлення певним чином варіюється. Крім того, дискурсивний характер мовлення свідчить про рівність комунікативних позицій адресанта мовлення й адресата мовлення, тому що коли адресат мовлення починає вербально реагувати, він стає мовцем, тобто лише одним із комунікантів у діалогічному дискурсі, і його подальша поведінка залежить від співрозмовника.

Таким чином, основною рисою адресата мовлення як комунікативної категорії є подвійність його ролі, оскільки адресат мовлення поєднує одночасно як суб'єкта, так і об'єкта мовленнєвої взаємодії. Позиція адресата мовлення у діалогічному дискурсі характеризується нестабільністю, оскільки під адресатом мовлення розуміють того учасника комунікації, який займає позицію реагуючого комуніканта.

Дослідження мовленнєвої діяльності адресата мовлення у діалогічному дискурсі потребує розмежування понять «реактивність» і «респонсивність», які розрізняють на основі психологічної природи продукування зворотного зв'язку у міжособистісній взаємодії.

Поняття «реактивність» запозичене у дискурсології із психології, де воно позначає особливості реакції людини на зовнішні та внутрішні подразники чи стимули завдяки наявним безумовним рефлексам (див. рис. 1). Реакція індивіда виявляється у силі, темпі та формі його відповіді, а також у його емоційній вразливості та відображається у ставленні особистості до об'єктів і явищ навколишнього світу та власних переживань [11, с. 37–38].

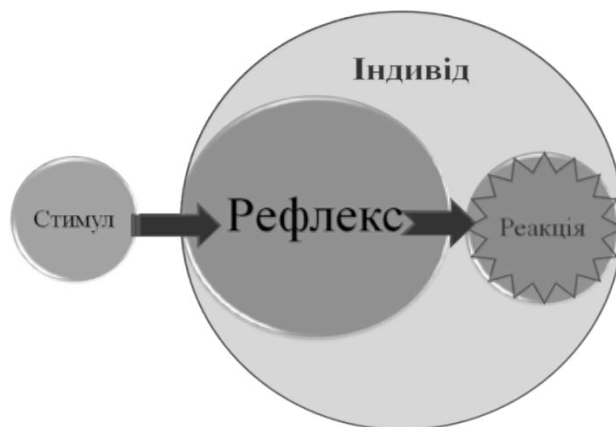


Рис. 1. Поняття «реакція» у психології

Термін «реактивність» не є широко дослідженим у лінгвістиці. У діалогічному дискурсі його

розуміють як несвідомий, мимовільний, миттєвий відгук адресата мовлення на дії адресанта, виражений вербально чи невербально [12, с. 224]. Реактивність – це не завжди усвідомлена та часто неконтрольована відповідь на фізичні умови спілкування (хронотоп, поведінку співрозмовника) або власне на репліки адресанта (його слова). Зазвичай вона експресивна й основана на емоційній реакції адресата мовлення, яка не потребує самоаналізу чи критичного аналізу ситуації. Як наслідок, такі репліки можуть мати непередбачуваний характер для обох комунікантів.

На протизагу реактивності, термін «респонсивність» походить із соціології, де його розуміють як продуману поведінкову реакцію людини на зовнішні чи внутрішні стимули (див. рис. 2). Респонсивність залежить, з одного боку, від системи цінностей індивіда (культурних норм і виховання, прийнятих у певному соціумі), а з іншого – від індивідуальних цілей [11, с. 37–38]. Відтак респонсивність впливає на результат міжособистісної взаємодії через здатність індивіда сприймати й аналізувати позицію опонента чи партнера й адекватним чином враховувати її у своїй діяльності [10, с. 108]. Попри обдумані характер респонсивності адресата мовлення, його мовлення не позбавлене емоційності, що виникає внаслідок втілення прагматичних цілей комунікації.

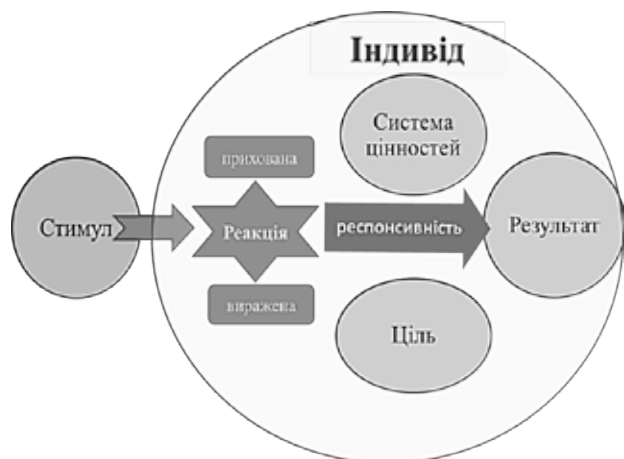


Рис. 2. Поняття «респонсивність»

У дискурс-аналізі термін «респонсивність» розуміють як свідому мовленнєву реакцію адресата мовлення на репліки адресанта мовлення. Зазвичай, це обдумані відповідь, яка узгоджується з прагматичними намірами мовця та враховує як умови конкретної розмови, так і суспільно прийняті норми комунікації, а також соціальні ролі комунікантів. Респонсивність – це завжди усвідомлена і про-

думана відповідь адресата мовлення [13, с. 157]. Відтак тут рівень емоційності та широти, порівняно з реактивними репліками, є нижчим.

Розрізнення реактивності та респонсивності відбувається на основі двох критеріїв: 1) комунікативної ситуації перебігу діалогічної взаємодії та 2) мовленнєвої поведінки адресата мовлення.

З огляду на комунікативну ситуацію реактивні репліки адресата мовлення найчастіше виявляються у стресових умовах як прояв темпераменту мовця, тобто є його афективно-шочковими реакціями, які можуть бути позитивними, негативними чи нейтральними. Реактивні репліки представляють неусвідомлену, інстинктивну мовленнєву поведінку адресата мовлення, що реалізується за допомогою вигуків, коротких реплік чи фраз, які мають рефлексивний характер, наприклад:

(1) *Ernie suddenly shouted at Padgitt.*

“What did you do with the knife?” The question startled everyone, especially the witness who jerked backward and quickly said,

“I, uh,” – then went silent.

“You what! Come on, Mr. Padgitt, tell us what you did with the knife, the murder weapon”.

Danny shook his head fiercely and looked too scared to speak.

“What knife?” he managed to say. He could not have looked guiltier if the knife had dropped out of his pocket onto the floor.

“The knife you used on Rhoda Kassellaw”.

“It wasn’t me” (1, p. 209).

Цей фрагмент демонструє реактивну поведінку адресата-обвинуваченого Денні Педжита у стресовій ситуації судового допиту. Питання прокурора-адресанта *What did you do with the knife?* вводить Денні у стан шоку, тому спочатку він несвідомо реагує реплікою *I, uh*, яка має спонтанний та емоційний характер. Однак подальше протікання діалогічної взаємодії, у ході якого адресант реалізує прагматичний намір отримати зізнання у вбивстві, змушує адресата мовлення змінити тип мовленнєвої поведінки з реактивності на респонсивність, що виражається його непереконаливою реплікою-перепитуванням *What knife?* та наступною реплікою-запереченням *It wasn’t me*.

Додатковим підтвердженням реактивного характеру репліки в діалогічній взаємодії є подальше протікання діалогу, оскільки адресант, зазвичай, не задовольняється простим реактивом, а продовжує свої спроби отримати респонсивну відповідь.

На відміну від реактивності, респонсивність у діалогічному дискурсі передбачає наявність контрольованої ситуації спілкування: знайо-

мого співрозмовника, теми, часопростору й умов перебігу розмови. Адресат мовлення продумує можливі варіанти розвитку діалогу й обирає респонсивні стратегії і тактики відповідно до своїх прагматичних цілей, що становлять основу його мовленнєвої поведінки. Респонсивні репліки характеризуються більшою тривалістю, ніж реактивні, та частіше виявляють думки та погляди адресата мовлення, ніж його емоційні реакції. Наведемо приклад:

(2) “Every school is like that, *I’m afraid*,” she replied.

“But I’ll be able to come home in the evenings and you can teach me the things I need to know,” said Endill.

“*Unfortunately it’s not the village school you’re going to*” sighed his mother. «You’re too old. I kept you here for *as long as I could* but I can’t do that anymore” (2, p. 9).

У вищенаведеному прикладі респонсивні репліки матері до свого сина є продуманими та виражають її думку про нову школу. Її респонсивна стратегія – переконати сина в необхідності навчання – реалізується тактиками співчуття та підтримки та представлена такими вербальними

засобами, як *I’m afraid; unfortunately; as long as I could*. У проаналізованому фрагменті діалогу спостерігаємо, що респонсивність передбачає планування адресатом мовлення відповіді та використання відповідних респонсивних стратегій і тактик.

Висновки. Реактивність є спонтанною психофізіологічною реакцією адресата мовлення на мовленнєву поведінку адресанта, тоді як респонсивність є продуманою відповіддю. Вона є результатом мисленнєвих процесів, що дозволяє дослідити когнітивну природу мовленнєвого реагування адресата мовлення, прагматичну спрямованість його відповідей, комунікативний аспект ведення діалогу. Відтак психологічно навантажені репліки у стресових ситуаціях співвідносяться з реактивністю, тоді як усвідомлення адресатом мовлення своєї соціальної позиції визначає респонсивний характер його реплік. З огляду на те, що за реактивністю у діалогічному потоці йде респонсивність, підпорядкована респонсивним стратегіям і тактикам, вважаємо за доцільне проаналізувати явище респонсивності детальніше та з’ясувати особливості її реалізації у діалогічному дискурсі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Арутюнова Н.Д. Фактор адресата. *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*. М.: Наука, 1981. Т. 40. С. 356–367.
2. Бацевич Ф.С. Основы коммуникативной лингвистики. К.: Видавничий центр «Академія», 2004. 344 с.
3. Кларк К.К., Карлсон Т.Б. Слушающие и речевой акт. *Новое в зарубежной лингвистике*. М.: Прогресс, 1986. Вып. 17. С. 270–321.
4. Кравченко Н.К. Методика анализа разговорного дискурса в ракурсе конверсационного анализа. *Мова і культура*. К., 2010. Т. 138. С. 20–27.
5. Полонский А.В. Категориальная и функциональная сущность адресатности (на материале русского языка в сопоставлении с польским): дисс. ... док. филол. наук: 10.02.01, 10.02.03. Белгород, 1999. 451 с.
6. Почепцов Г.Г. О коммуникативной типологии адресата. *Речевые акты в лингвистике и методике*: сб. науч. тр. Пятигорск: Изд-во ПГПИИЯ, 1986. С. 10–17.
7. Почепцов Г.Г. О коммуникативной типологии адресата. *Избранные труды по лингвистике*. Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2009. С. 450–455.
8. Селіванова О.О. Основы теории мовної комунікації: підручник. Черкаси: Видавництво Чабаненко Ю.А., 2011. 350 с.
9. Якобсон Р. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. 460 с.
10. Bach K., Harnish M. *Linguistic Communication and Speech Acts*. Cambridge: MA: MIT Press, 1979. 327 p.
11. Bloomfield L. *Language*. New York: Holt and Co., 1933. 564 p.
12. *Encyclopedia of Communication Theory* / ed. by S.W. Littlejohn, K.A. Foss. London: Sage, 2009. 1105 p.
13. Fill Ch. *Marketing Communications: Interactivity, Communities and Content*. Oxford: Pearson Education, 2009. 958 p.
14. Haslett B.B. *Communication: Strategic Action in Context*. London: Routledge, 2013. 304 p.
15. Herman V. *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*. London: Routledge, 2005. 344 p.
16. Jacobs S., Jackson D. Strategy and structure in conversational influence attempts. *Communication Monographs*. 1992. Vol. 50. P. 285–304.
17. Lakoff R. *Language and Woman’s Place*. New York: Harper, 1975. P. 174.
18. Lee C. Language Output, Communication Strategies and Communicative Tasks: In the Chinese Context. Thread: University Press of America, 2004. 154 p.

19. Searle J., Kiefer F., Bierwisch M. *Speech Act Theory and Pragmatics*. California: University of California, Berkeley Springer Netherlands: Copyright Holder, 1980. 336 p.
20. Searle J.R. *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. 98 p.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ:

1. Grisham J. *The Last Juror*. New York: Bantam Dell. 488 p.
2. McDowell S.A *Woman of Style*. London: Rowan (Arrow), 1991. 133 p.

УДК 811.112'2

ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВА ПРИНАЛЕЖНІСТЬ РЕКЛАМНИХ ТЕКСТІВ

FUNCTIONAL-STYLE BELONGING OF ADVERTISEMENT TEXTS

Машенко А.-М.А.,

*аспірант кафедри германської та фіно-угорської філології
імені професора Г.Г. Почепцова
Київського національного лінгвістичного університету*

У статті розглядається проблема функціонально-стильової приналежності текстів реклами, яку одні мовознавці вважають різновидністю публіцистичного стилю, а інші – самостійним функціональним стилем. Аналіз особливостей синтаксичної будови та лексичного наповнення рекламних текстів дає можливість зробити висновок про недоцільність їх виділення в окремий функціональний стиль.

Ключові слова: функціональний стиль, рекламний текст, заголовок, зображення, комунікативний зміст, апелятивність, перцепція, аперцепція.

В статье рассматривается проблема функционально-стилевой принадлежности текстов рекламы, которую одни языковеды считают разновидностью публицистического стиля, а другие – самостоятельным функциональным стилем. Анализ особенностей синтаксического строя и лексического наполнения рекламных текстов позволил сделать вывод о нецелесообразности их выделения в отдельный функциональный стиль.

Ключевые слова: функциональный стиль, рекламный текст, заглавие, изображение, коммуникативное содержание, апеллативность, перцепция, апперцепция.

The article is dedicated to the problem of functional style of advertising texts. Some linguists believe that advertising texts are a variety of the publicism style, while the others consider them to be a separate functional style. The analysis of syntactical structure and lexical filling of advertising texts allows to draw a conclusion that it is inexpedient to refer them to a separate functional style.

Key words: functional style, advertising text, headline, picture, communicative content, appellativity, perception, apperception.

Йдучи по ділових кварталах міст, працюючи за комп'ютером, читаючи газети або ілюстровані видання, слухаючи радіо, дивлячись телевізійні програми, ми стикаємось із рекламою в її різноманітних формах. Без реклами не можна собі уявити сучасне суспільство, зорієнтоване на виробництво, збут товарів, інвестиції, споживання та побутове обслуговування. Рекламні підприємства забезпечують робочими місцями сотні тисяч працівників, підтримують фінансово газети та журнали, радіо та телебачення, розповсюджують безкоштовні рекламні видання. Реклама може здаватися комусь надокучливою та непотрібною, але в дійсності без неї не можна уявити собі сучасне життя.

Рекламна галузь процвітає, і цілком закономірно, що вивчення рекламного дискурсу знаходиться в центрі уваги науковців. Йому присвячені дослідження багатьох відомих учених, серед них В. Гарс, Р. Гріс, В. Ільген, М. Крігскорте, Р. Рьомер, Б. Совінські, Л. Д. Маєвська та ін.

Закономірною є увага науковців до дослідження рекламного дискурсу постіндустріального суспільства, якому присвячені праці Є. Волинського, О. Назайкіна. Важливими напрямками є дослідження композиційної структури рекламних текстів (О. Лещенко), особливостей їхньої лексики (Л. Д. Маєвська), побудови рекламних текстів (Ю. Шатін, Д. Пітцкер), теоретичних проблем

рекламної комунікації (О. Газеллофф), ролі компетентності та креативності авторів реклами (К. Гаттемер), впливу реклами на суспільство (Р. Гріс, Ф. Льген, Д. Шиндельбек). Особливо цікавою видається проблема синтаксичної структури та лексичного наповнення рекламних текстів, якій присвячена і ця наукова розвідка.

Мета статті полягає у визначенні функціонально-стильової приналежності рекламних текстів. Її завданням є дослідження характерних особливостей рекламних текстів, порівняння яких з типовими якостями текстів ЗМІ дає можливість виявити їхні спільні та відмінні риси.

Розглядаючи мислення та мову як пізнавальне знаряддя пристосування індивіда до середовища з метою досягнення успіху, німецький дослідник Д. Пітцкер підкреслює, що рекламодавці повинні знати правила гри в галузі комунікації [10, с. 11]. На його думку, комунікація в рекламі відбувається приблизно так, як комунікація між звичайними співрозмовниками, які обговорюють близькі їм проблеми чи події, обмінюються думками та висловлюють своє ставлення до них. Відмінність комунікації в рекламі полягає в тому, що її учасники не мають прямого зв'язку між собою. Співрозмовник одержує інформацію і реагує на неї відповідним чином, спрямовуючи свою увагу на певне підприємство, певний виріб або побутову послугу. Тобто суть комунікації в рекламі не в тому, щоб викликати вербальну реакцію, а в тому, щоб спонукати до дії.

Чіткі твердження рекламних текстів не повинні піддаватися сумніву. Вони звернені до певної групи людей, яких може зацікавити надана інформація. При цьому кожен адресат повинен їм беззаперечно вірити. А викликати довіру адресата – це нелегка справа. Дилема реклами – це дилема комунікації взагалі, але ще більш посилена самими завданнями реклами. У звичайній розмові йдеться просто про інформацію, до того ж не завжди суттєву. Для реклами ж надзвичайно важливо пробитися до свідомості реципієнта, справити на нього враження і примусити діяти.

Саме тому реклама повинна постійно боротися за уважне ставлення до цільової групи, виявляючи хитрість та спритність, але робити це розумно та уміло [12, с. 19]. Нові ідеї, нові формати, нові рекламні історії мають бути здатними повністю заволодіти увагою споживача, адже лише вона може спричинити переосмислення і навіть зміну споживачької поведінки. Навіть створення іміджу спирається врешті-решт на готовність людини сприймати та переробляти комунікативний зміст. Все, що споживач думає про підприємство, марку,

виріб, ті якості, які він з ними асоціює, ступінь їхньої привабливості – це зміст, здобутий в процесі комунікації. Уявлення про рекламу в людській свідомості є частиною світового досвіду [9, с. 103].

Отже, реклама є не що інше, як особливий вид комунікації. З одного боку, їй притаманні ті ж закономірності, що й кожному комунікативному акту, з другого – це засіб для популяризації виробів, послуг, політичних ідей тощо.

Е. Різель розглядає мову реклами як один із проявів стилю преси і публіцистики, вважаючи їхньою спільною рисою намагання переконати, апелюючи до сфери почуттів [11, с. 166]. Інакше оцінює рекламні тексти Б. Совінські, який особливо наголошує на їхньому апелятивному характері і на цій підставі пропонує виділити рекламу як особливий функціональний стиль (у Б. Совінські “Funktionsstil”) [12, с. 22]. Щоб зробити певні висновки, потрібно детально розглянути особливості реклами та порівняти їх із особливостями публіцистичних текстів.

Німецькі дослідники виділяють три принципи оформлення реклами: яскравість, оригінальність та інформативність. Ці принципи притаманні всім її складовим, особливо зображенню, заголовку та тексту, всі вони тісно пов'язані між собою, але кожна з яких має свою специфіку [14, с. 61].

Візуальний аспект рекламного тексту першим привертає до себе увагу. Безумовно, для потенційного споживача важливо, що зображено на картинці (рівень перцепції) та як це зображення можна інтерпретувати (рівень аперцепції) [10, с. 81]. Дякуючи технічному прогресу, рекламне зображення поступово набуло великого значення і в деяких випадках є важливішим за текст або виступає заміником тексту. Функції реклами, які раніше належали тексту, перебирає на себе зображення. Досить часто текст читається фрагментарно або не читається взагалі, адже легше сприймається те, що кидається у вічі, тобто зображення та заголовки. В наш час деякі функції реклами (позначення продукту, завоювання уваги споживача, навіть спонукання до споживання) належать частково або повністю зображенню.

Вибір картини та її презентація – це результат нелегких роздумів спеціалістів із реклами про можливу ефективність зорових вражень. Важливу методичну допомогу при цьому надає рекламистам семіотика, з точки зору якої зображення мають знаковий характер. Таким чином, картини можна аналізувати як комплекси сигніфікантів (елементів знака) та сигніфікатів (значень знака) [10, с. 81]. Слід зауважити, що з точки зору семіотики визначальним є харак-

тер розміщення зображення та тексту на полотні реклами [7, с. 81]. За даними досліджень ми перш за все сприймаємо те, що розміщене зверху праворуч, потім – внизу ліворуч, чим слід керуватися рекламистам.

В рекламі використовуються індексальні знаки, які вказують на продукцію певної компанії, маркують її. Іншою можливістю використання індексів є зображення в рекламі типових представників цільової групи споживачів. Яскравим прикладом може бути реклама журналу *Spiegel* + на с. 7 часопису “Der Spiegel” № 39а за 2019 р. із зображенням сучасної освіченої жінки з розумними очима, яка сидить перед комп’ютером, програми якого пов’язують її з усім світом. Її, безперечно, не завадить безкоштовно запропонований на один місяць для ознайомлення *Spiegel* +.

На с. 31 того ж журналу автори реклами закликають до сучасного ведення сільського господарства за допомогою новітньої техніки, заощадження ресурсів та інтенсифікації. Фоном для тексту є представник сільськогосподарських виробників в типовому робочому одязі, який за допомогою сучасних технологій, добутих із комп’ютерної мережі, сподівається підняти врожайність та забезпечити добробут своєї сім’ї.

Рекламуючи німецьке виноробство, “Der Spiegel” № 35 за 2019 р. поміщає на с. 117 зображення представника цієї галузі – чоловіка зрілого віку – на фоні виноградника та відерця з урожаєм. Він ніби оцінює ситуацію та всім своїм виглядом показує тісний зв’язок із рідним краєм.

Іншого типу зображення ми бачимо в рекламі книжок та фільмів, оскільки вони мають виконувати зовсім інше завдання, яке полягає в тому, щоб натякнути адресату на зміст твору.

На с. 79 той же журнал рекламує видання про таємні служби з 1500 року до нашого часу, яке можна знайти також за електронною адресою www.spiegel-geschichte.de, де на титульній сторінці збірника, зображеній у рекламі, ми бачимо темний силует голови та торсу чоловіка, що є таким же утаємниченим, як і та служба, яку він представляє.

Той же журнал знайомить читача з книгою Сусанни Кьольбль “Zwölf Wochen in Riad” (с. 6). Реклама має назву “Exklusive Einblicke in eines der verschlossensten Länder der Welt”. На титульній сторінці книги – одна з типових ознак цієї країни: жінки в характерному для арабського світу темному одязі з обличчями, відвернутими від читача, що символізує закритість країни. Нові тенденції розвитку відчуються лише в нерішучому повороті голови однієї з жінок, у якої читач може хоча б частково бачити обличчя.

Слід згадати також зображені в рекламі предмети, які свідчать про певний статус людини, яка може їх придбати. Таким прикладом може бути автомобіль *Ford Focus Active*, який пропонується читачам на с. 25 того ж журналу: *Fühlt sich gut an: Aktiv sein, den Moment genießen und immer das passende Auto fahren – der Ford Focus Active mit fünf individuell wählbaren Fahrmodi und moderner SUV-Optik. Viel Spaß draußen.*

Пропозицію іншого престижного авто – нового Volkswagen SUV – знаходимо на с. 35-36 під досить категоричним заголовком: *Jetzt wechseln: Deal des Jahres. Spojivача запевняють: Egal, für welches Modell Sie sich entscheiden, mit einem neuen Volkswagen sind Sie souverän unterwegs.*

У рекламі всіх проаналізованих журналів широко застосовуються візуальні зображення конкретних предметів. Так, специфічними для журналу “Der Spiegel” є фотографії речей, які пропонуються як винагорода за залучення нових підписників журналу.

Як іконічні образи використовуються в рекламі зображення конкретних особистостей, що ми можемо спостерігати в інформативному повідомленні про дискусію “Der Osten verändert die Republik – Wie rechts ist Deutschland?”, де адресат не лише знаходить імена та прізвища учасників, а й їхні фото. Це відомі в політичних колах Гезіне Шван і Вернер Й. Патцельт та популярна письменниця Гайке Клеффнер (с. 95).

Реклама щойно започаткованого журналу “Spiegel Bestseller”, що мав бути вперше надрукований 12 жовтня 2019 р. (“Der Spiegel” № 35 за 2019 р., с. 29), містить портрет найуспішнішої авторки романів письменниці Дьорте Ганзен, книга якої “Heimatland” теж входить до збірника.

Якщо дякуючи візуальним зображенням, реклама відмовляється від тексту або мінімізує його і зберігає лише заголовок, видається особливо важливим дослідити його характер.

Розглядаючи заголовки та підзаголовки рекламних текстів німецького журналу “Der Spiegel” за 2013–2014 р., можна пересвідчитись у тому, що вони тісно пов’язані з візуальним зображенням.

Із синтаксичної точки зору вони можуть мати таку структуру:

1. Прості поширені розповідні речення:

а) *Auf Treppensteigen kann ich gut verzichten* (на картинці – чоловік середніх років, який може дозволити собі зображений там же сучасний мініпідйомник, щоб потрапити на другий поверх своєї квартири).

б) *Für mich ist es klar.* Загадкове речення інтригує. Це слова зображеного на рекламі чоловіка,

який вважає за потрібне надати офіційний дозвіл на використання своїх органів для пересадки, якщо з ним станеться непоправне.

2. Питальні речення різного характеру, які повинні викликати цікавість:

а) *Was macht Badischen Wein so einzigartig?* На це запитання повинен відповісти текст. Тобто це спроба звернути увагу читача на текст, який в цьому випадку, на думку автора реклами, має визначальне значення.

б) *Wenn der Strom immer grüner wird, kann sich das dann noch jeder leisten?* Це речення має форму офіційного запиту конкретної людини, ім'я якої називається. Читач з нетерпінням чекає на відповідь, яка цікавить усіх, адже майже всі німці підтримували і підтримують альтернативні джерела енергії.

3. Спонукальні речення:

Geben Sie Ihrem Urlaub eine neue Richtung mit einer Costa Kreuzfahrt. Новий напрямок туристичних подорожей, про який ідеться, – це Санкт-Петербург, де можна побачити надзвичайно красивий собор, достойний захоплення туристів усього світу. Собор зображений на картинці. Текст тут явно зайвий.

Lesen Sie den Spiegel, solange Sie möchten! Знак оклику свідчить про наполегливе бажання автора виразу переконати реципієнта в необхідності ознайомитися з тематикою публікацій журналу.

4. Називні речення:

а) *SEHNSUCHT nach Sommer, Sonne und Meer.*

б) *MAROCCO. Kasbahs und Königstädte.*

Слід зауважити, що тут важлива не так синтаксична будова речення, як графічне зображення заголовка. Слово *SEHNSUCHT* у такому вигляді чудово можна зрозуміти, особливо якщо поруч картинка з кораблем. Все інше може слугувати лише уточненням. *MAROCCO* теж привертає до себе увагу. Друге називне речення вказує лише на подробиці.

5. Еліптичні речення:

Gold hat Tradition. Degussa auch. Це реклама в галузі торгівлі золотом.

Von hier. Von uns. Так рекламується вино *Schwarzriesling* із місцевих сортів винограду.

6. Значно рідше як заголовки виступають складні синтаксичні структури: *Auch wenn mein Wein mal die ganze Welt erobert – meine Wurzeln sind hier.* Так підкреслює уже згаданий раніше винороб відданість своїй справі та любов до своєї малої батьківщини.

Вживання умовного способу також відіграє певну роль в оформленні реклами: *Student müsste man sein.* Тут важливим засобом є також порядок

слів, оскільки на першому місці стоїть предикатив, що не характерно для німецьких нейтральних речень.

Творці реклами вдаються також до особливого фонетичного оформлення заголовків, наприклад до алітерації: *Die Söhne der Sonne.* Тут ідеться про виставку, присвячену інкам.

Рима та ритмічне звучання також використовуються в рекламних заголовках: *Tanken. Fahren. Sparen.* Це заклик до використання нового фолькевагена *Visa Card mobil* з метою економії палива та коштів.

Різноманітні стилістичні засоби не в останню чергу сприяють яскравості та ефективності рекламних заголовків.

1. Перелік: *Mieten, kaufen, wohnen* (повідомлення з ринку житла).

2. Повтори різного характеру: *Vorbild sucht Vorbilder.* Це реклама конкурсу, започаткованого журналом "Der Spiegel". *Wirkung, die bewirkt.* Це реклама матеріалів про можливості та межі альтернативної медицини, які публікує журнал "Apotheken-Umschau".

3. Метафоричні та метонімічні переноси: *Wissen ist ansteckend.* Це теж реклама названого вище журналу. *Mein Gesicht ist schon früher abgereist!* Тут підкреслюється зацікавленість у освоєнні нових туристичних маршрутів.

4. Вживання фразеологізмів, в тім числі й модифікованих: *Augen auf und raus aus den Federn!* Це заклик до активних дій.

Ich hab keinen Bock, hier morgen tot aufgefunden zu werden. Нові туристичні райони приваблюють туристів, особливо екстремалів, але без відповідного оснащення вони можуть бути небезпечними для життя.

Haben Sie Weihnachten auch 'nen KATER? Вираз здається звичним як за формою, так і за змістом. Але картинка і текст свідчать про інше. Виявляється, що це натяк на прем'єру мультфільму "Кіт у чоботях".

Цікаву ситуацію ми маємо з виразом: *Stept bei Ihnen Weihnachten auch der Bär?* Значення фразеологізму зовсім не пов'язане з ведмедем – йдеться про щось неочікуване, приємне. Але дійсність повертає нас до ведмедя, бо цим неочікуваним і приємним виявляється прем'єра "Kung fu Panda 2".

Аналіз рекламних текстів, які зустрічаються у журналі "Der Spiegel", свідчить про те, що текст залежно від його теми та задуму автора реклами може бути коротшим чи довшим, але він не повинен переобтяжувати читача. В ньому може відпасти потреба, якщо ситуація ясна й без нього.

В тексті, наприклад, нема сенсу, якщо є вказівки на фірму чи посилання на електронну адресу. Бувають випадки, коли зацікавленим рекомендують фільм, з якого вони можуть дізнатися подробиці про рекламовані подорожі, туристичні об'єкти, товари тощо.

Загалом же рекламні тексти журналу “Der Spiegel” дуже лаконічні. Найкоротші налічують від одного до п'яти речень.

Так, реклама “Spiegel +” на с.7 журналу “Der Spiegel” № 39а за 2019 р. має назву і лише одне речення: *Jeden Tag besser informiert: Sie erhalten vollen Zugriff auf alle Inhalte von Spiegel + auf Spiegel online, erfahren im Newsletter Daily Update das Wichtigste des Tages und lesen die digitale Ausgabe des Spiegel schon freitags ab 18 Uhr.* або. spiegel.de/plus

Інколи такі речення бувають навіть неповними, як у рекламі чотирьох випусків статей авторів наукового розділу, з якими можна ознайомитися безкоштовно: *Schlau an jedem Tag.*

На одне речення довша реклама нових технологій на с. 1 № 5 того ж часопису за 2019 рік, що має назву “Keine halben Sachen”: *Erlebe die Kraft von 222 PS. Dank neuester Hybrid-Technologien mit überraschend geringem Verbrauch.*

Лаконічністю відзначається також реклама книги одного з найпопулярніших німецьких журналістів Якоба Аугштайна “Im Zweifel links”, що має багатозначний підзаголовок “Vom aufhalt-samen Untergang des Abendlandes” і наступний текст:

Jakob Augstein gehört zu den meistgelesenen und einflussreichsten Journalisten der Gegenwart. Unter dem Motto “Im Zweifel links” hat er in seinen Kolumnen auf Spiegel online beinahe ein Jahrzehnt lang eine Chronik unserer Zeit verfasst. Für dieses Buch hat er seine streitbaren Texte thematisch zusammengestellt und neu kommentiert.

(“Der Spiegel” 2019 Nr. 40, S. 62)

Грамагична будова речень у рекламних текстах може бути різною залежно від тематики та намірів автора. Більш складні синтаксичні структури, як правило, характерні для реклами книг та фільмів, як у наступному тексті, що представляє публіці фільм “Wildhexe”: *Die 12-jährige Clara ist wie jedes andere Mädchen. Aber alles ändert sich, als sie eines Tages von einer schwarzen Katze angefallen und gekratzt wird. Clara entdeckt, dass sie eine besondere Begabung hat: sie kann mit den Tieren sprechen. Sie ist eine Wildhexe und dazu noch eine besondere, denn sie ist die neue Wächterin der wilden Welt. Zusammen mit ihren Unterstützern, ihren Tante Isa, die sie lehrt mit ihrer Begabung umzuge-*

hen, und ihren Wildhexenfreunden Kahla und Oskar stellt sich Clara ihrem Schicksal: die Natur und sich selbst zu retten. Ein gefährvoller Weg wartet auf die junge Wildhexe, denn um das Ziel zu erreichen, muss sie gegen die mysteriöse Chimäre kämpfen.

(“Der Spiegel” 2018 Nr. 3, S. 67)

Висловлену вище думку підтверджує також реклама фільму “Joker”, поміщена в № 40 журналу “Der Spiegel” за 2019 рік (с. 101). Текст досить довгий, але має лише вісім речень, більша частина з яких є досить складними синтаксичними структурами.

Joker

In JOKER kämpft Arthur Fleck darum, seinen Weg in Gothams zerrütteter Gesellschaft zu finden. Doch während er die verrotteten Straßen durchstreift und mit den graffitiverschmierten Zügen des Transverkehrs durch eine feindselige Stadt voller Spaltung und Unzufriedenheit fährt, trägt Arthur zwei Masken. Die eine malt er sich täglich für seine Arbeit als Clown auf. Die andere kann er niemals ablegen; sie ist die Verkleidung, die er in seinem vergeblichen Versuch trägt, um sich als Teil der Welt um ihn herum zu fühlen und nicht wie der missverstandene Mann, den das Leben immer wieder niederstreckt. Eine düstere Charakterstudie, in der Arthur – gefangen in einer Abwärtsspirale aus Gleichgültigkeit und Grausamkeit – eine Fehlentscheidung trifft, die zu einer Kettenreaktion von eskalierenden Ereignissen führt. Такий короткий зміст фільму. А далі його оцінка:

Regisseur Todd Phillips’ JOKER bietet einen mutigen, nie zuvor gesehenen Blick auf den ikonischen Erzfeind und wurde bereits bei den Filmfestspielen von Venedig mit Standing Ovationen gefeiert. Phillips’ Studie über Arthur Fleck wird unvergesslich von dem dreimal für einen Oskar nominierten Joaquin Phoenix (“The Master”, “Walk the Line”, “Gladiator”) porträtiert. An der Seite von Phoenix spielt der Oskar-Preisträger Robert De Niro (“Wie ein wilder Stier”, “Der Pate: Teil II”).

П'ять речень із восьми – це прості поширені речення, частково ускладнені інфінітивними зворотами, однорідними членами та взятими в дужки уточненнями. Серед трьох складних речень одне складнопідрядне, одне сурядно-підрядне та одне неповне з двома підрядними та вставними словами.

Окремі рекламні тексти є типовим переліком позитивних моментів рекламованого продукту, яким у наступному тексті є газета “Frankfurter Allgemeine Zeitung” у електронному варіанті:

Sichern Sie sich mit F+ unbeschränkten Zugang zu FAZ.NET

Jederzeit umfassend informiert mit minutenaktuellen und verlässlichen Nachrichten.

Intelligente Analysen, unterschiedliche Perspektiven und kontroverse Standpunkte zu aktuellen Ereignissen und Entwicklungen.

Zugang zum Wissen von mehr als 350 Redakteuren und fast 90 Inlands- und Auslandskorrespondenten und damit zu einem der größten journalistischen Kompetenznetzwerke der Welt.

Hintergründe, Einordnungen und exklusive Storys mit mehr als 500 freigeschäfteten F+ Artikeln im Monat.

Fundierte und unabhängige Berichterstattung zum Geschehen in Deutschland und in der Welt.

(“Der Spiegel” 2019 Nr. 7, S. 81)

Перелік позитивних якостей газети відбувається в основному у вигляді називних речень.

Слід зауважити, що й лексичне наповнення текстів має свої особливості, до яких належить серед інших використання запозичень, перш за все з англійської мови, про що свідчить наступний текст:

Und aus

Die Gefahr von Stromausfällen in Deutschland wächst. 50 Hertz – das ist die Frequenz, mit der Strom durch Europas Leitungen fließt, Häuser und Wohnungen erhellt und Fabriken laufen lässt. Schwankt die Frequenz zu stark, kommt es zum Blackout. In Amerika sind es oft marode Leitungen, die zu Stromausfällen führen. Hierzulande stehen wir vor ganz anderen Problemen: Spekulationen am Markt für Regelenergie und ein mangelhafter Umbau des Energiesystems etwa. Wie ist unser Stromnetz aufgebaut? Und wie kann sich Deutschland gegen Blackouts schützen?

Sehen Sie die Videostory im digitalen Spiegel, oder scannen Sie den QR-Code.

(“Der Spiegel” Nr. 35 2019, S. 32)

Текст, який вказує на технічні недоліки системи передачі електроенергії й рекомендує спеціалістам потрібні матеріали в електронній мережі для подолання неполадок, містить значну кількість запозичень різного характеру: тих, що давно вживаються як терміни в цій галузі, нетермінологічних слів та виразів та відносно недавно запозичених слів, що мають німецькі відповідники.

Із аналізу рекламних текстів впливає наступне:

- Довжина текстів реклами складає 1–8 речень, в середньому 3–4 речення на текст.

- Як і в заголовках, в текстах досить часто зустрічаються запозичені з інших мов (найчастіше з англійської) слова чи вирази (іноді навіть речення). Це робиться з міркувань престижності,

зручності або кращого порозуміння з громадянами інших країн.

- Більшість текстів містять повні речення різноманітного характеру. Короткі синтаксичні структури є скоріше винятком, як у прикладах з подорожжю до Марокко, де за допомогою таких структур підкреслюються переваги чи найцікавіші моменти подорожі.

*Rabat-Fes-Marrakesch
Mittlerer und Hoher Atlas
Bewährte **** – Hotels
Linienflüge mit Lufthansa*

- Порядок слів у простих та складних реченнях стає також частково інструментом виділення важливих за змістом моментів:

Worauf ich nicht verzichten kann, sind mein Haus und meine Unabhängigkeit.

Aber ebenso wichtig ist es...

Notwendig ist sicher auch der Mut zu Veränderungen.

Notwendig sind innovative Konzepte.

- Як засіб виділення виступає також ізоляція: *Die Treppen nehme ich problemlos. Natürlich mit meinem Lifta Treppenlift.*

- Нерідко робиться спроба імітувати невимушену розмову:

Hallo, Frau Neuner, wir arbeiten daran, dass erneuerbare Energie bezahlbar bleibt.

- Як і в заголовках, значне місце відводиться повторам.

Über den Arbeitsmarkt wird viel diskutiert, meist über Missstände in der Zeitarbeit. Diese Debatte ist wichtig. Aber ebenso wichtig ist es, dass wir nicht die wahren Herausforderungen für unseren Arbeitsmarkt aus dem Blick verlieren. Notwendig sind innovative Konzepte, die sich an der Lebenswichtigkeit der Menschen orientieren. Notwendig ist auch der Mut zu dauerhafter Sicherheit, fairer Bezahlung und Mitbestimmung für alle Beschäftigten.

- В цьому випадку повтори вдало поєднуються зі стилістичним порядком слів, що призводить до подвійного виділення важливих думок автора рекламного тексту.

- Не тільки заголовки, а й текст реклами не обходиться без виразів у переносному значенні: *grüner Strom, unsere Energie soll sauberer werden, gehobener Fachhandel.*

- Зрозуміло, що рекламі не обійтися також без слів та виразів, які називають позитивні якості, адже реклама повинна підкреслювати якість пропонованого продукту: *stabil, günstig, besser. Kosten senken, Annehmlichkeiten an Bord, exklusive Vorzüge, Wunschkabine, Vorrang, kostenlose Sitzplatzreservierungen, attraktive*

Frühbuchungsermäßigungen, Vorfreudezeit, innovative Konzepte, dauerhafte Sicherheit, faire Bezahlung.

- Цілком логічно, що в рекламних текстах застосовується специфічна лексика певної галузі залежно від рекламованого продукту: *grüner Strom, erneuerbare Energie, Hochsee-Windpark, Tarif an Bord, Kabine, Ausflugsreservierung, Fly-Ticket, Frühbucher, Ermäßigung, Sitzplatzreservierung.*

Розглянувши особливості рекламних текстів, робимо спробу порівняти їх із характерними рисами текстів публіцистичного стилю.

М. П. Брандес визначає функціональний стиль як систему внутрішніх прихованих стосунків і зв'язків явищ, у якій проявляються функції призначення і впливу словесного твору [1, с. 141]. Кожен функціональний стиль як система має певні різновиди. Такими підсистемами (підстилями) можна вважати засоби масової інформації, художньо-публіцистичний підстиль, есе, науково-публіцистичний підстиль. При цьому мова ЗМІ розглядається як окремий підстиль публіцистичного стилю, що обслуговує періодику, радіо, телебачення, рекламу тощо. [6, с. 22].

Але існує й інша думка. А. Нелюба вважає ЗМІ окремим стилем, що має інформативно-пропагандистську та агітаційну функцію, і виділяє його підстилі, серед них і рекламний [5, с. 15].

За своєю соціальною функцією засоби масової інформації інформують про

актуальні події в світі в галузі політики та суспільного життя. Але їхнім завданням є також вплив на читача в певному політичному та ідеологічному напрямку. Домінантною є функція створення суспільної думки. Цей підстиль відзначається різноманітністю жанрів. В ньому вживаються, з одного боку, експресивні семантичні мовні елементи, а з другого – нейтральні терміни та термінологічні вирази. Образність сприяє емоційному зображенню, завдяки їй текст сприймається легше і викликає певні емоції, позитивні чи негативні.

Функція реклами теж полягає в наданні інформації про нові чи оновлені товари та послуги, про політичні події (наприклад, виборчі перегони), а також у впливі на реципієнта з метою, яку задає замовник реклами (підприємство, певні політичні кола тощо). Як правило, йдеться про намагання переконати потенційного покупця зробити покупку, зважитись на подорож чи виконати якісь інші дії або ж про спроби довести переваги певних політичних кіл, які з точки зору замовника реклами обов'язково потрібно підтримати. Зрозуміло, що апелятивність реклами виявляється чіткіше.

Як ми могли переконатися вище, в рекламних текстах теж використовуються як яскраві експе-

сивні мовні елементи, так і нейтральні терміни та термінологічні вирази. Рекламний текст повинен також викликати емоції, але лише позитивні.

Екстралінгвальними ознаками як публіцистичного стилю загалом, так і мови ЗМІ є чітка ідеологічно-політична спрямованість, актуальність тематики, висвітлення останніх подій, безпосередня зверненість до читача, а також постійні спроби встановити та підтримувати зв'язок із одержувачем інформації. Він залучається як співрозмовник або як читач [8, с. 267]. Слід відзначити також необхідність об'єктивності та конкретності інформації.

Для рекламних текстів найважливішими моментами є також актуальна тематика, врахування смаків реципієнта, тісний зв'язок із ним як співрозмовником і потенційним клієнтом. Щоб реципієнт став потенційним клієнтом, він повинен вірити наданій інформації, вважати її об'єктивною та достовірною.

Насправді ж об'єктивність інформації як у текстах преси, так і в текстах реклами може бути досить сумнівною, що в обох випадках призводить до маніпуляцій з боку авторів текстів (чи їхніх замовників), якщо мати на увазі їхню зацікавленість.

Лінгвістичні особливості текстів преси й публіцистики тісно пов'язані з функціональною спрямованістю та екстралінгвальними ознаками. Своєрідність лексичного наповнення виявляється у вживанні реалій (власні назви для позначення людей та географічні назви, суспільно-політичні терміни, запозичення, як правило інтернаціоналізми, неологізми як позначення нових актуальних понять у всіх галузях суспільного життя (вони часто вперше вживаються саме в пресі), нерідко модні слова, хоча їх прийнято вважати скоріше особливістю повсякденної розмовної мови. Для позначення актуальних ідей суспільно-політичного життя в пресі часто застосовуються так звані слова-гасла (Schlagwörter). Їх використовують як заголовки, на які читач неодмінно повинен звернути увагу, бо вони впадають йому в вічі завдяки своїй яскравості і викликають його зацікавленість. Емоційна лексика, яскраві фразеологізми політичного чи іншого характеру також притаманні цьому функціональному стилю. Їхнім завданням є, як правило, політичне розвінчування. Автор таким чином висловлює свою політичну позицію або ставлення до певних подій, партій тощо [3; 2].

Функціональна спрямованість рекламних текстів також є визначальною щодо їхнього лексичного наповнення. Як можна було переконатися з попереднього викладу, такі тексти не можуть обійтися без

власних назв, суспільно-політичних термінів, запозичень, особливо англіцизмів, неологізмів, емоційної лексики, яскравих фразеологізмів. Окремо треба згадати слова-гасла, покликані привернути увагу читача своєю формою і змістом. Але на відміну від більшості текстів ЗМІ, реклама допускає лише позитивне ставлення, а значить лише позитивні поняття та позначення (за виключенням антиреклами).

Із синтаксичної точки зору до характерних особливостей преси слід перш за все віднести своєрідний варійований порядок слів у звичайних заголовках та заголовках-гаслах, чим досягається особлива яскравість. Правда, слід зауважити, що ця особливість не є характерною для офіційних текстів цього стилю, а лише для повідомлень та репортажів про події повсякденного життя. Еліптичні речення теж притаманні заголовкам преси. Їхнє завдання полягає, як відомо, в тому, щоб передати в короткій формі головну думку висловлювання. Саме з цієї причини еліптичні речення часто спостерігаються в заголовках-гаслах, завданням яких є привернути до себе увагу. Синтаксичною особливістю преси є також питальні та окличні речення, які мають емоційне забарвлення [4; 2]. Характерним для стилю преси та публіцистики є наявність скупчень іменників, перелік, ланцюжки іменників у родовому відмінку. Саме вони передають головну інформацію. В. Фляйшер та Г. Міхель пов'язують таку номіналізацію з прагненням до мовної економії [8, с. 267].

Аналіз заголовків рекламних текстів та самих рекламних текстів свідчить про застосування аналогічних синтаксичних структур, оскільки вони відповідають двом принципам реклами: яскравості та оригінальності. Прагнення до мовної економії теж є невід'ємною рисою реклами, яка не може допустити довгих текстів, бо вони навряд чи зацікавлять читача.

Із такого розгляду особливостей реклами й функціонального стилю публіцистики можна зробити наступні висновки:

1. Функціональні особливості рекламних текстів збігаються з функціональними особливостями текстів ЗМІ і полягають у намаганні вплинути на реципієнта в певному напрямку. Слід наголосити, що ця риса значно яскравіше виражена в рекламі.

2. І ті, і інші тексти мають актуальну тематику та чітку зверненість до читача.

3. І ті, і інші тексти в більшості випадків є носіями об'єктивної інформації або інформації, яку автор пропонує як об'єктивну, що не виключає маніпулювання свідомістю читача.

4. Спільним для обох видів текстів є також як використання експресивних лексичних одиниць, так і нейтральної та термінологічної лексики.

5. Лексичне наповнення обох видів текстів характеризується також застосуванням власних назв, неологізмів, запозичень (найчастіше з англійської мови), інтернаціоналізмів та прикметників, які вказують на якості предметів чи дій. Але оскільки реклама повинна спонукати до позитивних дій, то її лексика має виключно позитивне забарвлення.

6. Слід відзначити також спільні синтаксичні структури заголовків реклами та матеріалів преси, хоча і з тим зауваженням, що сам текст реклами теж містить такі структури, на відміну від публіцистичних текстів.

7. Отже, відмінними рисами реклами є лише її яскравіший апелятивний характер, більша емоційність, наявність ілюстративного матеріалу, який супроводжує текст і слугує позначенням продукту, що робить можливим скорочення тексту.

З огляду на сказане можна стверджувати, що рекламні тексти мають лише незначні відмінності від текстів ЗМІ загалом. Ці відмінності не дають серйозних підстав для виділення реклами в особливий стиль. З нашої точки зору можна вважати ЗМІ підстилем функціонального стилю преси та публіцистики, а рекламу – одним із його жанрів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Брандес М. П. Стилистика текста / Маргарита Петровна Брандес. – М.: Прогресс-Традиция, ИНФРАМ, 2004. – 408 с.
2. Грицай І. С. Мовні особливості сучасних засобів масової інформації / І. С. Грицай. – [http: конференція. com.ua/files/image/konf9_5_9.pdf](http://konferencija.com.ua/files/image/konf9_5_9.pdf).
3. Кожина М. Н. Стилистика русского языка / М. Н. Кожина. – М.: Просвещение, 1993 – 221 с.
4. Наер Н. М. Стилистика немецкого языка. Учеб. пособие / Н. М. Наер. – М.: Высшая школа, 2006. – 271 с.
5. Нелюба А. М. Теорія і практика ділової мови / А. М. Нелюба. – Х.: Акта. 1997. – 192 с.
6. Стишов О. А. Українська лексика кінця ХХ століття (на матеріалі мови засобів масової інформації): Монографія / О. А. Стишов. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2003. – 388 с.
7. Eco U. Einführung in die Semiotik / Umberto Eco. – München: Fink, 1979. – 476 S.
8. Fleischer W. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache / W. Fleischer, G. Michel. – Leipzig: Bibliographisches Institut, 1977. – S. 267.
9. Haseloff O. Kommunikationstheoretische Probleme der Werbung / Otto Haseloff. – Wiesbaden: Niemeyer, 1970. – 154 S.

10. Pietzker D. Werbung texten / Dominik Pietzker. – Berlin: Comelsen Verlag, 2008. – 128 S.
 11. Riesel E. Theorie und Praxis der linguostilistischen Textinterpretation / Elise Riesel. – Moskau: Verlag Hochschule, 1974. – 486 S.
 12. Sowinski B. Stilistik der deutschen Sprache / Bernhard Sowinski. – Tübingen: Niemeyer, 1998. – S. 22.
 13. Sowinski B. Werbeanzeigen / Bernhard Sowinski. – München: Metzler, 1979. – 89 S.
 14. Zeuner U. Türen. Kulturelle Dimension von Texten am Beispiel von Werbung / Ulrich Zeuner. – Dresden: TU, 1999/2000. – 132 S.

УДК 811.111'[342.9+37]

ВМОТИВОВАНИЙ ХАРАКТЕР ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ ФОРМИ ТА ЗНАЧЕННЯ НА ПРОСОДИЧНОМУ РІВНІ

ICONIC RELATION OF A MEANING AND A FORM ON PROSODIC LEVEL

Насікан З.С.,
*аспірант кафедри германської і фіно-угорської філології
 імені професора Г.Г. Почепцова
 Київського національного лінгвістичного університету*

Стаття присвячена огляду проблеми взаємозв'язку плану значення та плану вираження на просодичному рівні. Обґрунтовано необхідність дослідження надсегментних засобів у межах фоносемантики. Здійснено аналіз особливостей механізму встановлення прямої кореляції між семантикою висловлення й інтонацією. Завдяки цій взаємодії між лексико-семантичним і фонетичним рівнем відбувається ізоморфізм форми та значення. У статті також з'ясована різниця у підходах до вивчення семантичної складової частини інтонації.

Ключові слова: просодія, інтонація, фоносемантика, фоносемантичний комплекс, принцип вмотивованості, ізоморфізм.

Статья посвящена обзору проблемы взаимосвязи плана значения и плана выражения на просодическом уровне. Обоснована необходимость исследования надсегментных средств в рамках фоносемантики. Осуществлен анализ особенностей механизма становления прямой корреляции между семантикой высказывания и его интонацией. Благодаря этому взаимодействию между лексико-семантическим и фонетическим уровнем происходит изоморфизм формы и значения. В статье также выяснена разница в подходах к изучению семантической составляющей интонации.

Ключевые слова: просодия, интонация, фоносемантика, фоносемантический комплекс, принцип мотивированности, изоморфизм.

This article is dedicated to the problem of a meaning and a form at the level of prosody. Phonosemantics as a branch of linguistics has to include into its object and subject suprasegmental means. The article also states the peculiarities of interaction between utterance semantics and its intonation. It forms a solid ground for establishing isomorphism between a signifier and a signified. In addition, this article explains the difference in approaches towards the study of a semantic component of intonation.

Key words: prosody, intonation, phonosemantics, phonosemantic complex, motivation principle, isomorphism.

Постановка проблеми. Сучасний етап лінгвістичних досліджень зорієнтований на вивчення різних аспектів комунікації між мовцями. Новітні технології та бурхливий розвиток лінгвістичних наук розширює горизонти багатьох суміжних галузей, додаючи до їхніх завдань все новіші перспективи. Не стоїть осторонь цього розвитку і фоносемантика, наука про звукозображальну систему мови у пантопохронії (предметно-просторових відношеннях) [5, с. 21]. Накопичений донині лінгвістичний досвід говорить про те, що ця наука

вже не може обмежуватися лише сегментним рівнем, а потребує розширення до надсегментного [3; 10; 18; 31], що стало б значним поштовхом до ще більшого розвитку та нових перспектив.

Аналіз останніх публікацій і досліджень показує, що донедавна більша частина досліджень зі звукозображальності була націлена переважно на фонемі, фонестемі [5; 7; 15; 25; 27; 38] або ономотопейчну лексику [5; 17]. Проте, враховуючи той факт, що зображальність – це універсальна властивість мови [34], стає цілком логіч-

ним і те, що вона має розширювати межі свого функціонування. За таких умов дослідження звукозображальності на сегментному рівні стає недостатнім для адекватного та всеохоплюючого розуміння явища вмотивованості лінгвістичного знака. Включення явищ надсегментного рівня до об'єкта та предмета фоносемантики значно розширило б перспективи цієї науки загалом. Підґрунтям того слугує фоносемантична релевантність інтонації [19, с. 16], яка почала привертати увагу дослідників тільки нещодавно. Подальшому розвитку цієї проблеми на теренах України сприяли роботи таких зарубіжних вчених, як Перльман [33], Перніс [34], Вінтер [38] і Нігаард [28]. Увага цих дослідників передусім спрямована на те, що семантичний складник інтонації може мати вмотивований характер. Проте через спорадичність у вивченні та брак вичерпних досліджень на цю тему постає необхідність подальшого осмислення та дослідження цієї проблематики, що і стало поштовхом для формування її актуальності.

Постановка завдання. Отже, метою статті є дослідження вмотивованого характеру взаємозв'язку форми та значення на просодичному рівні. Досягнення цієї мети можливе шляхом розв'язання таких завдань: а) обґрунтувати доцільність включення надсегментного рівня до об'єктів вивчення фоносемантики; б) пояснити різницю у підході до дослідження семантичного компонента інтонації й аналізу вмотивованого використання надсегментних засобів; в) конкретизувати характер встановлення взаємозв'язку між семантикою та просодією.

Виклад основного матеріалу. У своїй фундаментальній роботі «Основи фоносемантики» [5], яка стала чи не найважливішою підставою для остаточного встановлення фоносемантики як окремої науки мовознавчого циклу, С.В. Воронін включає до об'єктів вивчення фоносемантики лише явища сегментного рівня. Це і не дивно, оскільки донедавна вони виступали єдиним об'єктом у цілій низці фоносемантичних досліджень [14; 15].

Однак, зважаючи на те, що фоносемантика – це наука, яка утворилася на межі таких лінгвістичних дисциплін як фонетика, лексикологія та семантика [5, с. 21], вона потребує подальшого багатовекторного розвитку, зважаючи на весь її міждисциплінарний потенціал. Одним із таких напрямів вважаємо питання взаємозв'язку фоносемантики з просодією. Приєднуючись до чималої когорти вчених [21; 22; 26; 36], ми також вважаємо, що термін «просодія» є синонімом

терміна «інтонація», поєднуючи в собі комплекс таких надсегментних характеристик, як зміни ЧОТ, інтенсивність і тривалість. Відповідно зміни та різні поєднання цих параметрів на перцептивному рівні сприймаються як зміни в основних параметрах інтонації: мелодики, темпу, тембру, ритму, фразового наголосу та гучності.

На сучасному етапі лінгвістичних студій вже ніхто не заперечує той факт, що просодія володіє доволі сильним семантичним потенціалом [11; 12; 20; 26; 29; 36; 37], що і реалізується нею через виконання смислотвірної функції [8, с. 26]. Вибір мовцем певних інтонаційних параметрів залежить від багатьох чинників, серед яких визначаємо лінгвістичні, екстралінгвістичні фактори, а також саму ситуацію. Не варто забувати і те, що інтонацію характеризують і як основний засіб передачі емоцій та емоційних станів також. Гармонійно співіснуючи разом, всі ці фактори нерідко сприяють встановленню просодичної вмотивованості. Це підтверджують накопичені теоретичні факти й експериментальний матеріал, які свідчать про беззаперечну фоносемантичну релевантність інтонації, а також всіх її складників [13; 18; 19], які під час комунікації нашаровуються зверху на сегментні та часто відзначаються експресією та доволі сильним емоційно-прагматичним потенціалом [6, с. 48; 9]. До того ж, американські лінгвісти [23] серед різних типів звуко символізму, що для них є всеохоплюючим терміном, виділяють синестезійний, який передбачає наявність і взаємозв'язок сегментного з надсегментним рівнем для експресивної передачі головних ознак явищ і предметів.

Низкою аспектів, пов'язаних із семантикою закладеного в інтонації, займалася Е. Ульдаль [37, с. 250–259]. Вона стверджувала, що незалежно від типу мови (тональна або нетональна), інтонація завжди несе якусь інформацію. Зосередившись на емоційній складовій частині, вчена провела дослідження, в якому було проаналізовано чотири висловлення за критеріями: 1) приємний-неприємний; 2) авторитетний-покірний; 3) сильні відчуття – слабкі відчуття. В ході дослідження було виявлено певні закономірності, які говорять про те, що високий висхідний ядерний тон у запропонованих висловленнях звучить приємно та покірно, а низькі та середні висхідні тони – авторитетно та сильно. Що стосується мелодійного діапазону, то широкий діапазон асоціювався з критерієм «авторитетно» та «сильні відчуття», тоді як протилежний йому вузький діапазон пов'язували з ознакою «слабкі відчуття» та «неприємний». Проведений лінгвістом аналіз свідчить, що опитувані поєд-

нували складні ядерні тони (висхідно-спадний і спадно-висхідний) із критеріями «авторитетний», «приємний» і «сильний».

Варто розрізнити, на нашу думку, два підходи до вивчення семантичної складової частини інтонації. Перший підхід, традиційний, констатує, що залежно від вибору тонів та інших інтонаційних параметрів одне і те саме висловлення може набувати різного значення, наприклад, «сумне», «щасливе», «зле», «втомлене» [29, с. 264; 36, с. 147]. Відповідно один і той самий тон у поєднанні з іншими засобами вираження емоцій може нести різну семантику. У цьому разі в ролі означувального виступає невербальний відтінок значення, яке воно отримує від певної просодичної ознаки, наприклад, тону, незалежно від лексичної складової частини цього висловлення. На підставі того, що інтонація наділена багатим арсеналом різноманітних форм, у неї є чималий потенціал вираження великої кількості відтінків значень і їх комбінацій [11, с. 14]. І саме завдяки цьому, на думку А.Й. Багмут, інтонація «переходить із плану вираження у план змісту», впевнено проникаючи у семантику висловлення [1, с. 5].

Другий підхід залучає як денотат лексичну одиницю або комплекс одиниць, що впливають на вмотивований вибір мовцем просодичних параметрів, які надають висловленню більшої емоційності, експресивності й образності.

Зазначений вище підхід лежить в основі нашого дослідження, яке підтверджує, що не всі компоненти інтонації мають одночасно яскраво виражену умотивовану фонетичну значимість. Деякі просодичні ознаки можуть мати доволі відчутний вмотивований характер в одному висловленні, водночас у другому висловленні вони можуть просто проявляти емоційне переживання, проте не бути фоносемантично релевантними.

Пояснення механізму реалізації принципу вмотивованості варто почати з означуваного, тобто плану значення, який виступає у ролі денотату як «класу ідентичних предметів, що об'єднуються у свідомості мовця певними (часто виокремленими інтуїтивно) сприйнятими та засвоєними у процесі вербальної діяльності ознаками» [16, с. 95–96]. Саме лексичне значення ключового слова або словосполучення може вплинути на вибір мовцем просодичного оформлення всього висловлення. Закладене у лексичній одиниці та визначене контекстом значення не залежить від такого зовнішнього чинника, як тон, що зумовлюється, наприклад, підвищеною емоційністю. Водночас механізм встановлення інтонаційного значення, на противагу певній стабільності лексичного

значення, проявляє себе шляхом надання семантичному компоненту додаткових рис. Тому його слід розуміти як значення, яке нашаровується на закладене в слові лексичне значення.

Зазначимо, що часткова модифікація лексичного значення можлива, якщо мовець хоче показати своє ставлення до сказаного [35, с. 53–55] або воліє передати емоційні переживання та зробити своє мовлення якомога більш експресивним та образним. Звідси і стає очевидним, що інтонація наділена надзвичайною конотативною силою, тому що учасникам комунікації дуже часто важливіше почути інтонаційне оформлення висловлення, аніж сам його зміст [35, с. 55]. Тому є усі підстави вважати, що комунікант підбирає саме ті слова та їх просодичне оформлення, яке напряму пов'язане з його емоційним станом і прагматичною метою. І тому у багатьох випадках просодичні параметри часто наслідують або повторюють своїми властивостями семантику висловлення. Крім того, і слухачеві важливо виокремити ключові слова, які формують основний значеннєвий контур. Якщо просодичні ознаки висловлення напряму відобразатимуть значення ключових слів, то під впливом посиленої експресивності й емоційності така вмотивованість може викликати у слухача нові когнітивні зв'язки.

Аналіз результатів нашого дослідження свідчить про те, що інтонація виконує фоносемантичну функцію, якщо інтонаційне оформлення вступає у ізоморфний зв'язок із лексичним значенням, тобто стає його прямою формальною реалізацією. Крізь призму будови лінгвістичного знака у ролі означуваного виступатиме семантична ознака, а корелятом означеного постає просодична ознака. Таким чином, принцип вмотивованості лінгвістичного знака на фонетичному рівні реалізується шляхом відповідного використання над сегментних фоносемантичних засобів (тобто складових частин інтонації), посилюючись за допомогою ще й сегментних фоносемантичних засобів (фонем і фонестем). Фонетичні засоби обох рівнів набувають статусу фоносемантичних за умови дотримання ними найголовнішого принципу фоносемантики – принципу вмотивованості лінгвістичного знака. Об'єднуючись, сегментні на над сегментні фоносемантичні засоби утворюють єдиний функціональний комплекс [10, с. 131], який називається фоносемантичним комплексом. Відповідним чином цей комплекс здатен у повному обсязі реалізувати зміст, збільшити емоційну насиченість та експресивність висловлення.

Не можемо лишити поза увагою й те, що саме когнітивна лінгвістика може дати пояснення

тяжінню людини до вживання сегментних і надсегментних фоносемантичних засобів. Справа в тім, що найчастіше концептуальний рівень реалізується в мові, ґрунтуючись на ізоморфний зв'язок [2, с. 59; 4], який із плином часу формується, зважаючи на колективний фоносемантичний досвід, побудований на основі асоціативності [2, с. 58]. Варто додати також, що просодичні ознаки можуть позначати навіть абстрактні опозиції, за рахунок чого збагачується концептуальна сітка, на основі якої ми можемо інтерпретувати світ і мовленнєво взаємодіяти [11, с. 7].

Умотивованість на надсегментному рівні часто пов'язують із мелодикою. Варто згадати хоча б роботи американського дослідника Дж. Охали [31; 32], де він вказує на пряму кореляцію між позначенням розміру та висоти основного тону. Він робить висновки, що низький спадний тон вказує на великий розмір, а високий висхідний – на маленький. Це дає можливість ученому [30] стверджувати, що високий висхідний тон часто асоціюється у комунікантів із типовими жіночими рисами, а саме невпевненістю, ввічливістю та підпорядкуванням,

тоді як низький спадний тон навпаки – з чоловічими, тобто впевненістю у собі, агресивністю та загрозою. Дотичними до цих результатів можна вважати висновки О. Єсперсена, коли він писав, що тони можуть мати природний зв'язок зі значенням. Зважаючи на це, він зазначав, що високі тони асоціюються зі світлом, а низькі – навпаки, з темрявою [24, с. 400].

Висновки. Таким чином, включення елементів надсегментного рівня до об'єктів дослідження фоносемантики значно розширює перспективи цієї науки у майбутньому. Завдяки дотриманню головного для фоносемантики принципу умотивованості лексико-семантичний рівень знаходить своє пряме відображення у просодичному оформленні висловлення. А воно, у свою чергу, впливає на семантику висловлення, додаючи йому більшої виразності й емоційності. Фоносемантичний комплекс, до якого входять засоби сегментного та надсегментного рівня, наділений сильною емоційною складовою частиною, механізм формування та функції якої ще потребують подальших уточнень і ретельних досліджень, що й окреслює перспективи наших майбутніх досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Багмут А.Й., Борисюк І.В., Олійник Г.П. Інтонація як засіб мовної комунікації. Київ: Наукова думка, 1980. 243 с.
2. Барташова О.А. Фоносемантический фонд индивидуальных авторских концептов. *Известия СПбГЭУ*. Санкт-Петербург, 2010. № 6. С. 57–61 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fonosemanticheskiy-fond-individualnyh-avtorskih-kontseptov> (дата звернення: 24.01.2019).
3. Валігура О.Р. Фоносемантичний потенціал інтонації. *Україна і світ: діалог мов та культур*: матер. між-нар. наук.-практ. конф., м. Київ, 11–13 квіт. 2018 р. Київ, 2018. С. 51–53.
4. Воробійова О.П. Поетика хвиль в контексті емоційного резонансу (нарис з когнітивної емотіології). *Мова культура й освіта в сучасному світі*: зб. наук. праць до 90-річчя проф. Романовського О. Київ: Вид центр КНЛУ, 2008. С. 126–135.
5. Воронин С.В. Основы фоносемантики. Москва: ЛЕНАНД, 2009. 248 с.
6. Гуменюк І.Л. Інтонація пейзажних описів в англійській художній прозі: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Київ, 2017. 309 с.
7. Журавлєв А.П. Звук и смысл. Москва: Просвещение, 1991. 160 с.
8. Калита А.А. Просодика і функціональна семантика. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ*. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2001. № 5. С. 25–71
9. Калита А.А. Система фонетичних засобів актуалізації смислу висловлювання (експериментально-фонетичне дослідження англійського емоційного мовлення): автореф. дис. ... док. філол. наук: 10.02.04. Київ, 2003. 32 с.
10. Калита А.А. Фоносемантика у загальній системі фоносемантичного знання. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія 8: Мовознавство*. 1998. № 1. С. 130–135.
11. Кодзасов С.В. Исследования в области русской просодии. Москва: Языки славянских культур, 2009. 496 с.
12. Кодзасов С.В., Кривнова О.Ф. Общая фонетика. Москва: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. 592 с.
13. Кульшарипова Р.Э. Фоносемантическая маркированность просодического тембра в звучащем поэтическом тексте. *Проблемы фоносемантики* (тезисы выступлений на совещании). Москва: ИЯ АН СССР, Пензенский гос. пед. ин-т им. В.Г.Белинского, 1989. С. 30–32.
14. Кушнерик В.І. Фоносемантизм у германських та слов'янських мовах: синхронія та діахронія: автореф. дис. ... док. філол. наук: 10.02.17. Київ, 2009. 20 с.
15. Левицький В.В. Звуковой символизм. Мифы и реальность. Черновцы: Рута, 2009. 264 с.

16. Левицкий В.В. Семасиология: монография. Винница: Нова Книга, 2012. 680 с.
17. Охріменко В.О. Ономапоетична лексика сучасної корейської мови: структурно-семантичний та функціональний аспекти: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.13. Київ, 2017. 214 с.
18. Пузырев А.В. О классификации фоносемантических средств языка. *Матер. X межд. конгр. межд. общ. по прикладной психолингвистике*, 26–29 июня 2013 г. Москва: РУДН, 2013. С. 266–267.
19. Рогозная Н.Н. Интонация как объект фоносемантики (на русском и монгольском материале). *Проблемы фоносемантики* (тезисы выступлений на совещании). Москва: ИЯ АН СССР, Пензенский гос. пед. ин-т им. В.Г. Белинского, 1989. С. 16–17.
20. Цеплитис Л.К. Анализ речевой интонации, Рига: изд-во ЗИНАТНЕ, 1974. 272 с.
21. Crystal D. *The Cambridge encyclopedia of the English language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 574 p.
22. Fletcher J. The Prosody of Speech: Timing and Rhythm. *The Handbook of Phonetic Sciences*: Vol. 116 / ed. by W.J. Hardcastle, J. Laver & F.E. Gibbon. Singapore: John Wiley & Sons, 2010. P. 523–602.
23. Hinton L., Nichols J., Ohala J. *Sound Symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 380 p.
24. Jespersen O. *Language: its nature, development and origin*. London: George Allen & Unwin Ltd, 1922. 451 p.
25. Jones M., Vigliocco G. What sounds are truly round? A sweep of the English phonemic space. *11th International Symposium on Iconicity in Language and Literature*. Brighton, UK, 6–8 April 2017. P. 100.
26. Laver J. *Principles of Phonetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 707 p.
27. Magnus M. *The Gods of the Word: Archetypes in the Consonants*. Kirksville: Thomas Jefferson University Press, 1998. 204 p.
28. Nygaard L.C., Herold D.S., & Namy L.L. The semantics of prosody: Acoustic and perceptual evidence of prosodic correlates to word meaning. *Cognitive Science*. 2009. № 33 (1). P. 127–146. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1551-6709.2008.01007.x> (дата звернення: 20.12.2018).
29. O'Connor J.D. *Phonetics*. London: Penguin Books Ltd., 1984. 320 p.
30. Ohala J.J. An Ethological Perspective on Common Cross-language Utilisation of F₀ of Voice. *Phonetica*. 1984. Vol. 41. № 1. P. 1–16.
31. Ohala J.J. Sound symbolism. *4th Seoul International Conference on Linguistics [SICOL]*, Seoul, Korea, 1997. P. 98–103.
32. Ohala, J.J. The frequency code underlines the sound symbolic use of voice of pitch. *Sound Symbolism* / ed. by L. Hinton. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 225–247. URL: <http://www.linguistics.berkeley.edu/~ohala/papers/SEOUL4-symbolism.pdf> (дата звернення: 24.01.2019).
33. Perlman M., Falck J. Iconic Prosody in Story. *Cognitive Science*. 2014. P. 1–21.
34. Perniss P., Thompson R., & Vigliocco G. Iconicity as a general property of language: evidence from spoken and signed languages. *Frontiers in Psychology*. 2010. Vol. 1. Article 227. P. 1–15.
35. Pike K.L. General Characteristics of Intonation. *Intonation* / ed. by D. Bolinger. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1972. P. 53–82.
36. Roach P. *English phonetics and phonology: a practical course*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 231 p.
37. Uldall E. Dimensions of Meaning in Intonation. *Intonation* / ed. by D. Bolinger. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1972. P. 250–261.
38. Winter B., Perlman M. “r” isforrough: Relative and absolute iconicity for touch concepts in English. *11th International Symposium on Iconicity in Language and Literature*. Brighton, UK, 6–8 April 2017. P. 102.

ЗВУКОВАЯ ТКАНЬ ПОЭЗИИ СЮРРЕАЛИСТОВ: ФОНОСЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

SOUND TEXTURE OF THE SURREALIST POETRY: PHONOSEMANTIC ASPECT

Прадивлянная Л.Н.,

*кандидат филологических наук,
докторант кафедры общего языкознания и германистики
Национального педагогического университета
имени М.П. Драгоманова*

Статья посвящена проблемам создания образа в сюрреалистической поэзии. В работе очерчены ключевые положения эстетики сюрреализма, принципы автоматического письма, а также проанализирована новая роль автора в стихотворении. На материале поэтических текстов британского поэта Дэвида Гаскойна рассмотрены лексические и фоносемантические способы создания сюрреалистического образа, сделана попытка выявить, какую роль играет содержательность звуков речи в поэтическом произведении.

Ключевые слова: сюрреализм, Андре Бретон, автоматическое письмо, сюрреалистический образ.

Стаття присвячена проблемам створення образу в сюрреалістичній поезії. В роботі окреслені ключові положення естетики сюрреалізму, принципи автоматичного письма, а також проаналізовано нову роль, яку набуває автор сюрреалістичних віршів. На матеріалі поетичних текстів британського поета Девіда Гаскойна розглянуті лексичні та фоносемантичні способи створення сюрреалістичного образу, зроблена спроба виявити, яку роль відіграє змістовність звуків мови в поетичному творі.

Ключові слова: сюрреалізм, Андре Бретон, автоматичне письмо, сюрреалістичний образ.

The article is devoted to the problems of an image in surrealist poetry. The paper outlines the key points of surrealist aesthetics, the principles of automatic writing, and also analyzes the new role of a poet in a surrealist verse. The author examines the lexical and phonosemantic ways of creating a surrealist image in the texts of the British poet David Gascoigne, an attempt is made to reveal sounds semantics in a poetic work.

Key words: surrealism, Andre Breton, automatic writing, surreal image.

Постановка проблемы. Американский поэт-лауреат Роберт Пински в своих многочисленных интервью и статьях сравнивает чтение поэзии с путешествием по воображаемому ландшафту, где образы, ритм, звуки играют роль своеобразных ориентиров, подобных названиям улиц, которые помогают погрузиться в атмосферу, настроение стихотворения, а их чрезмерная сложность оправдана их возможностями [1]. В поэзии каждая строчка – это «линия высокого напряжения» [2, с. 523], уплотненность ее формы объясняется ее многомерностью: «референциальное и коннотативное измерения поэзии существенно дополнены еще одним – звуковым» [2, с. 550]. Поэзия, прежде всего, «сделана из звуков языка» [1]. Это вербальное искусство, в котором взаимодействие формы и содержания, связь звука и смысла приобретают особое значение.

Постановка задания. Объектом нашего исследования является такая важная категория лингвопоэтики как образ, предметом – его лексико-фонетическая реализация в тексте. Цель работы – изучение лексических и фонетических способов создания образов, заданных как системой языка, так и системой текста. Понимая, что

языковое восприятие не может ограничиваться лишь уровнем лексики, мы попытаемся выявить, какую роль играет содержательность звуков речи в поэтическом произведении и выявить их семантические возможности.

Анализ последних исследований и публикаций. Как известно, связью звука и значения в слове занимается фоносемантика – наука, интерес к которой не ослабевает, не смотря на достаточно длительную историю изучения феномена звукоизобразительности языка (труды Э. Сепира, Р. Якобсона, А.П. Журавлева, В.В. Левицкого, С.В. Воронина и других). Многочисленные исследования соотношений содержательных и структурных элементов языка выявили «наличие более фундаментального, психологически первичного символизма» [3, с. 324], чем простая референция значений, который Э. Сепир, «в силу отсутствия лучшего термина» назвал «фонетическим символизмом» [3, с. 330]. Американский лингвист предположил, что причиной его существования могут быть акустические и кинетические факторы.

Статистические исследования, проведенные современными учеными, позволили выявить основные содержательные характеристики звуков

по самым разнообразным признакам – силы, подвижности, размера, эмоционального восприятия. Одним из самых интересных аспектов звуко-символизма стало изучение цвето-звуковой картины мира (работы Л.П. Прокофьевой, А.П. Журавлева, Т.И. Шуришиной).

Как в любой развивающейся науке, многие вопросы еще вызывают дискуссии – от природы данного явления до фоносемантических универсалий. На наш взгляд, ощущается также недостаток практических исследований, подтверждающих имеющиеся теории.

В этой связи большую помощь могут оказать наблюдения над проявлениями звукового символизма в поэзии. Об анализе «поэтической звуковой ткани» писал Р. Якобсон, считавший, что в поэзии «внутренняя связь между звучанием и значением из скрытой становится явной» [4, с. 224]. При этом ученый призывал избегать простых числовых подсчетов и указывал на необходимость учитывать не только фонологическую структуру языка изучаемой поэзии, но и различия в рамках поэтической традиции [4, с. 225].

Сюрреалистическая поэзия всегда была достаточно сложной для восприятия. Возникнув во Франции в начале XX в., сюрреализм, как многие авангардные школы, представлял собой открытый бунт против идеалов «классически-прекрасного искусства» [5, с. 3], которому противопоставил «чистый психический автоматизм» и учение З. Фрейда о бессознательном. Стремясь к «разрушению всяких кодов» [6, с. 386], отбросив рациональное мышление и логику, веря в то, что «в глубинах нашего духа дремлют некие таинственные силы» [7, с. 431], овладение которыми позволит «бесповоротно разрушить все иные психические механизмы и занять их место при решении главных проблем жизни» [7, с. 443], сюрреалисты начали «разработку новых идей, связанных по преимуществу с поэтическим осмыслением сновидений и их научной интерпретацией» [8, с. 472].

Именно на грани сна и реальности рождается сюрреальность, в поиске которой поэты обращаются к автоматическому письму и потоку свободных ассоциаций с целью «извлечь» из бессознательного истинные образы. Для этого основатель движения Андре Бретон рекомендует «фиксировать внимание на более или менее отрывочных фразах, которые при приближении сна, в состоянии полного одиночества становятся ощутимыми для сознания» [7, с. 438]. А далее, как комментирует Р. Барт, рука должна записывать «как можно скорее то, о чем даже не подозревает голова» [6, с. 386]. Образы, которые при-

ходят в таком состоянии, по мнению Бретона, отличаются «глубокой эмоциональностью» и «столь высоким качеством», что их невозможно получить «даже в результате долгой и упорной работы» [7, с. 441].

Такая поэзия нам кажется особенно интересным материалом для изучения «звуковой ткани» произведения. Ведь, как указывает А.П. Журавлев, «фоносемантика – ореол подсознательный, почти не осознаваемый людьми. Они оперируют им интуитивно, подсознательно» [9, с. 148]. Сюрреалистические автоматические образы могут приоткрыть завесу над некоторыми «аспектами языкового подсознания, языковой интуиции» [9].

Прислушиваясь к голосу бессознательного, поэт-сюрреалист выполняет функцию проводника: «Мы <...> стали глухими приемниками множества звуков, доносящихся до нас, словно эхо, люди, превратившиеся в скромные *регистрирующие аппараты*», – писал Бретон [7, с. 444]. Поэт максимально объективен, он только фиксирует на бумаге свой ассоциативный поэтический поток, он ничего не поясняет, не навязывает смыслов, ничего не зашифровывает для читателя, который, традиционно, должен был бы разгадывать и интерпретировать написанное. «Автором становится читатель» [10, с. 38]. Именно на читателя направлена «эмоциональная сила образа» (Бретон). Отсюда, однако, и многообразие прочтений и интерпретаций сюрреалистической поэзии, если вообще эту поэзию, написанную в духе протеста против установленной языковой системы, можно интерпретировать. Остается, по А.П. Журавлеву, «бессознательно опираться на физические свойства звука» [9, с. 23]. Здесь мы предлагаем свои наблюдения над текстами данной поэзии, веря в тонкое чутье поэтов к звукам речи и к смысловой стороне языка.

Значительную помощь в работе с текстами на русском и украинском языках представляют разработанные на основе теоретических трудов лингвистов-фоносемантиков программы (например, проект ВААЛ), позволяющие быстро оценить впечатление, которое производят как отдельные слова, так и стихотворения в целом. К сожалению, подобных систем в английском языке еще нет. Отметим только быстро развивающийся сайт американской исследовательницы Маргарет Магнус, разрабатывающей словарь английских звуков [11].

Изложение основного материала. Материалом для нашей работы послужили сюрреалистические тексты Д. Гаскойна, вошедшие в сборник *Man's Life is This Meat*.

Дэвид Гаскойн – британский поэт, чье увлечение сюрреализмом было «необходимым, но коротким путешествием к свободе» [12, с. 13]. Сам поэт так описывает этот период своей жизни: «Я пытался освободить мой ум от мыслей и записывать все подряд, что приходило в голову. Это как сеанс психоанализа <...> люди имеют целые скопления образов в умах, и они в таких сеансах выходят наружу. Все, что выходит, является уникальной комбинацией новых слов и образов. Сюрреалистическое письмо – это культ спонтанности» [12, с. 67].

Стихотворение *Purified Disgust* (Очищенное отвращение) – одно из самых ярких проявлений сюрреалистического микрокосмоса поэта:

*An impure sky
A heartless and impure breathing
The fevered breath of logic
And a great bird broke loose
Flapping into the silence with strident cries
A great bird with cruel claws* [13, с. 8]

Это первая из четырех строф стихотворения, написанного свободным стихом. Строфу условно хочется поделить на две равные части: первые три строки насыщены абстрактными образами – *heartless breathing, impure breathing, fevered breath of logic*, и даже слово конкретного значения *sky* в контексте – *an impure sky* (какое-то нечистое / непристойное небо) приобретает, ретроспективно, в читательском восприятии, абстрактные характеристики.

Вторая часть строфы наполнена образами конкретной семантики: *great bird, cruel claws, strident cries*, создающими контраст с абстрактными понятиями ее первой половины.

Особое внимание привлекают лексические и фонетические повторы: в первой части – *impure sky – impure breathing*, а затем *impure breathing – fevered breath* (интересен фонетический переход длинного ударного звука [i:] в слове *breathing* к длинному [i:] в лексеме *feveredi* короткому [e] в *breath* – своеобразный фонетический enjambment на нижнюю строку).

Не менее интересны звуковые повторы во второй части строфы: еще один фонетический перенос, но в этот раз согласных звуков [br] в слове *breath* на близкие по звучанию лексемы в следующей строке *And a great bird broke loose*: [grt], [bd], [brk]. Аналогичный перенос – *loose* [ls] на следующую строку *Flapping into the silence with strident cries*: [fl], [sls], [str], [krz]. И как финальный аккорд – последняя строка: *A great bird with cruel claws*, объединяющая все повторы [grt], [bd] – [krl], [klz]. Сходные

по звучанию слова не только создают мелодику стиха. Сближаясь по звучанию, по мнению Р. Якобсона, они сближаются и по значению, приобретают параномастические характеристики и воспринимаются как одно органическое целое [4, с. 222].

Важно, что звуковая ткань строфы дополнительно усилена благодаря своеобразному интонационному рисунку. Единственная строка, в которой можно идентифицировать метр – третья: *The fevered breath of logic*, написанная достаточно традиционным для английского языка трехстопным ямбом, становится фоном, на котором отчетливо выделяются спондеи: две ударные стопы подряд – *impure sky, impure breathing*, и даже четыре – *a great bird broke loose*, а также отчетливое разбиение цезурой последней строки на две части с двумя спондеями в каждой – *A great bird // with cruel claws*.

На наш взгляд, такие фонетически и интонационно выделенные лексемы приобретают особую семантическую нагрузку. Мы их условно назовем «сигнальными» или «опорными» словами сюрреалистического текста и именно на них в дальнейшем будем ориентироваться в поисках смысла. Именно данные звуковые лексемы, попадающие в «ударное» звуковое поля читателя, а не все гласные и согласные ряда, кажутся нам носителями смыслов.

С точки зрения цвето-звуковых соответствий среди звуков первой строфы наиболее частотны и ярко выделяются согласные [r], [b], [l], [s], [k], «раскрашивающие» стихотворение в красные ([r], [k]) и желтые ([l], [s]) тона с небольшим количеством голубого [b] (мы опираемся на результаты исследования цвето-звукового символизма Л.П. Прокофьевой [14]). Наиболее высокочастотный согласный [r] (8 опорных позиций) имеет характеристики грубой, активной энергии, нетерпеливой и не гибкой. Маргарет Магнус называет его самым «маскулинным» из всех согласных звуков [11].

Большинство гласных – это звуки переднего ряда [i:], [e], [æ], [ei] (*breathing, fevered, breath, great, bird, flapping*), передающие светлые цветовые оттенки [15, с. 55]. На их фоне особенно сильно выделяются два «темных» слова с ударными гласными заднего ряда низкого подъема: *heartless* ['hɑ:tləs] и *claws* [klɔ:z]. В этой связи хочется напомнить слова Р. Якобсона: «хотя ведущая роль повторяемости в поэзии подчеркивается вполне справедливо, сущность звуковой ткани стиха отнюдь не сводится просто к числовым соотношениям: фонема, появляющаяся в

списку только один раз, в ключевом слове в важной позиции на контрастирующем фоне может получить решающее значение» [4, с. 225]. Такие «сигнальные» слова как *heartless* и *claws* (безжалостные – когти), выдвинувшись фонетически, дополняют образ птицы, вырвавшейся на свободу (*brokeloose*) и парящей на фоне тревожного красно-желтого неба (*animpuresky*) дополнительными коннотативными характеристиками.

Нельзя не обратить внимание на строку *Flapping into the silence with strident cries*. Она интересна своим звуковым рисунком – это единственная строка, начинающаяся ударной стопой: **flapping** и звукоподражательной лексемой, передающей глухой звук больших крыльев. Широкий низкий гласный [æ] несколько подавляет сонорный [l] и мы отчетливее слышим фрикативные [f], [p], которые дальше развиваются в повтор [s] – *silencestrident*. Трехкратный повтор [ai] в ряду лексем *silencewithstridentcries* звучит как крик человека или животного. Интересно, что лексически звуковая ткань создается нарастанием от лексемы низкого глухого звука крыльев в слове *flapping*, врывающего в тишину (*silence*), заполняя ее максимально громко (*stridentcries*).

Размеры статьи не позволяют нам сделать полный анализ стихотворения Дэвида Гаскойна. Однако уже в первой строфе отчетливо прослеживается явная связь между звуком и его значением, позволяющая выделить «сигнальные» слова, которые, возможно и отражают основное содержание текста.

Приведем небольшой отрывок из еще одного стихотворения Гаскойна:

white curtains of infinite fatigue
dominating the star born heritage of the colonies
of St Francis
white curtains of tortured destinies
inheriting the calamities of the plagues
of the desert encourage the waistlines of women
to expand
and the eyes of men to enlarge like pocket-cameras
 (Авторская пунктуация полностью сохранена – Л. П.)

Отрывок взят из стихотворения *And the Seventh Dream is the Dream of Isis*, написанного свободным стихом. Семантически здесь особое значение вновь приобретают часто используемые спондеи, «сбивающие» разме-

ренную мелодию длинных строк и привлекающие особое внимание к «ударным» лексемам: *star born heritage* (слитное прочтение *star born* прозвучит как омонимичное *stubborn* – упрямый), *waistlines* и аналогично далее по тексту *nail-scissors*, *deathbeds*, *rich spinsters*, *blood red lilies*, *white birds fly*, *ill-fame*. Выделенные интонационно лексемы (в большинстве, контекстуальнопейоративной коннотации) приобретают дополнительную смысловую нагрузку, знаковый характер (в данном случае, возможно, говорят о бессмысленной жестокости мира), становясь своеобразными «опорными» пунктами сновиденческого нарратива.

Звуковая ткань отрывка насыщена гласными звуками переднего ряда [i:], [i], [e], [æ], [ei], [ai] – *white*, *infinite*, *fatigue*, *dominating*, *heritage*, *Francis* т.д., на фоне которых отчетливо звучат тяжелые темные звуки заднего ряда: *starborn*, *tortured*, приобретающие дополнительную семантическую нагрузку.

Выводы. Хочется согласиться с исследователями, отмечающими отказ от мелодичности в сюрреалистическом стихе через частое использование глухих согласных и коротких гласных звуков. Поэты предпочитают ориентироваться на визуальный эффект (мы скорее *видим* сны). Специфический рисунок создается не только лексическими, но и фонетическими повторами, интонационными средствами, которые, становясь «опорными» при восприятии текста, способны нести дополнительное значение.

Таковы, в целом, особенности сюрреалистического стиха. Стих этот требует постоянного внимания со стороны читателя, который может получить удовольствие или неудовольствие от его содержания, но не сможет быть равнодушен к тому, как он написан. Мы не беремся интерпретировать, о чем говорит Гаскойну его бессознательное. Как заметил Р. Пински, «можно наслаждаться картиной, не понимая, что она символизирует... Поэзия апеллирует к телу и уму читателя на самом интимном и личностном уровне» [1]. А по А.П. Журавлеву, «звуки – это живая плоть стиха» [9, с. 77]. «Вдумайтесь, – пишет ученый, во взаимопроникновение разных видов творчества – музыки звуков, поэзии слов и красок живописи, почувствуйте гармонию их слияния, и вы постигните единый смысл искусства» [9, с. 117].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Interview with Robert Pinsky. URL: www.resonancepub.com/interview5.htm.
2. Perrine L. *Literature: structure, sound, and sense*. New York, 1983. 1492 p.
3. Сепир Э. Об одном исследовании в области фонетического символизма. *Избранные труды по языкознанию и культурологии*. Москва, 1993. 654 с.
4. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. Структурализм: «за» и «против». Москва, 1975. С. 193–230.
5. Бердяев Н.А. Кризис искусства. (Репринтное издание). Москва, СП, 1990. 48 с.
6. Барт Р. Семиотика. Поэтика (Избранные работы). Москва, 1989. 616 с.
7. Бретон А. Манифест сюрреализма 1924 года. *Хрестоматия по культурологии*. Москва, 1998. С. 426–446.
8. Гальцова Е.Д. Сюрреализм: от эстетики разрыва к «суммированию» культуры. *Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.) Теория. История. Поэтика*: в 2 кн. Кн. 1. Москва, 2010. С. 471–529.
9. Журавлев А.П. Звук и смысл. Москва, 1991. 155 с.
10. Степанов Ю.С. Семиотика и Авангард: Антология. Москва, 2006. 1166 с.
11. Margo's Magical Letter Page. URL: <http://www.trismegistos.com/>.
12. Scott R.L. David Gascoyne. From Darkness into Light: A Study of Poetry 1932-1950. PhD thesis. Newcastle, 2002. 346 p.
13. Gascoyne D. *Collected Poems*. London, 1965. 164 p.
14. Прокопьева Л.П. Цвето-звуковая ассоциативность в языковом сознании и художественном тексте: универсальный, национальный, индивидуальный аспекты: автореф. дис. ... док. филол. наук: 10.02.19 Саратов, 2009. 48 с.
15. Шуришина Т.И. Актуальные проблемы стилистики текста (цветофоносемантический аспект). Черновцы, 1999. 96 с.

УРАХУВАННЯ ЛЕКСИЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СФЕРИ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОЮ

CONSIDERATION OF LEXICAL FEATURES OF INFORMATION TECHNOLOGY FIELD FOR TRANSLATION FROM ENGLISH INTO UKRAINIAN

Сидор А.Р.,

*викладач кафедри іноземних мов
Національного університету «Львівська політехніка»*

Нанівський Р.С.,

*викладач кафедри іноземних мов
Національного університету «Львівська політехніка»*

Переклад є важливим засобом, що забезпечує виконання мовою її комунікативної функції в тих випадках, коли люди висловлюють свої думки різними мовами. Мова комп'ютерної техніки є одним із найбільш швидкозростаючих шарів спеціальної лексики. Навчання ІТ-термінології полегшує ідентифікацію семантичних ознак, які формують основу для висунування нових технічних пристроїв і явищ. Актуальність даного дослідження також продиктована недостатньою кількістю досліджень, що розглядають англійську ІТ-термінологію на сучасному етапі її розвитку. У статті зроблена спроба проаналізувати лексичні особливості ІТ-термінології в сучасній англійській мові.

Ключові слова: словник, лексика, інформаційні технології, комп'ютер, термін, термінологія.

Перевод является важным средством, обеспечивающим выполнение языком его коммуникативной функции в тех случаях, когда люди выражают свои мысли на разных языках. Язык компьютерной техники является одним из самых быстронаполняющихся слоев специальной лексики. Обучение IT-терминологии облегчает идентификацию семантических признаков, которые формируют основу для возникновения новых технических устройств и явлений. Актуальность данного исследования также продиктована нехваткой исследований, рассматривающих английскую IT-терминологию на современном этапе ее развития. В статье сделана попытка проанализировать лексические особенности IT-терминологии в современном английском языке.

Ключевые слова: словарь, лексика, информационные технологии, компьютер, термин, терминология.

Translation is an important tool that provides performing the communicative function of the language in cases where people express their opinions in different languages. Language of computer technology is one of the fastest growing layers of special vocabulary. Learning of IT terminology facilitates the identification of semantic features which form the basis for the nomination of new technical devices and phenomena. The relevance of this study is also dictated by the insufficient number of studies considering English IT terminology at the present stage of its development. The article attempts to analyze the lexical peculiarities of IT terminology in contemporary English.

Key words: vocabulary, lexicon, information technology, computer, term, terminology.

Постановка проблеми. У зв'язку з прогресом сучасної науки та технології, а також пов'язаними з ним соціальними змінами, що викликають радикальну реструктуризацію концептуального апарату багатьох наукових дисциплін і виникнення нових галузей знань, з'являються нові поняття, що значно підвищує потребу в номінації. Усе це призводить до так званого термінологічного вибуху – істотного збільшення кількості нових термінів, виникнення термінологій, що супроводжується появою нових галузей знань [1, с. 9]. Перекладач повинен бути достатньо ознайомленим з відповідною технічною галуззю. Мета лінгвістів – перетворити термінологічний вибух, що має спонтанну природу, в контрольований процес [2, с. 209].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Термінологічний вибух, який спостеріга-

ється в останні десятиліття, згадано в публікаціях В.М. Лейчика, С.В. Гриньова-Гриневица, Б.М. Головіна, Р.Ю. Кобрини. Комп'ютерна термінологія представляє собою відносно новий лексичний шар, який в останні роки розширився експоненційно та став відкритішим для громадськості. Тепер кожен користувач персональних комп'ютерів має специфічний запас слів у комп'ютерній термінології.

Постановка завдання. Терміни інформаційної технології належать до найменше вивчених питань сучасної лінгвістики. У науковій літературі проблема походження термінів ІТ-сфери недостатньо досліджена, немає всебічного опису оригінальних і запозичених англійських ІТ-термінів, лінгвістичні та екстралінгвістичні чинники їх появи в мові не виявлені. Тим часом спеціальний

словник відіграє важливу роль у створенні комунікативно-прагматичних характеристик тексту сфери інформаційних технологій.

У статті визначаються семантичні особливості комп'ютерних технологій і процесів словотвору, розглядаються не лише структурні характеристики термінів, але й їхня внутрішня змістовна структура.

Наукове значення статті полягає в аналізі структурних і семантичних особливостей ІТ-термінології. Метою статті є аналіз і визначення структури ІТ-термінів, що дасть змогу розширити знання про функціонування аналізованих лексичних одиниць у сучасній англійській мові.

Виклад основного матеріалу. Широке розповсюдження лексику в комп'ютерних науках можна пояснити тим, що в сучасному суспільстві комп'ютери використовуються більшістю населення, і знання принаймні базової термінології в цій галузі стало щоденною потребою. Отже, коло носіїв мови інформаційних технологій розширюється. Вона починає відповідно до законів загальнозрозумілої мови розвиватися непрофесійно, народну мову потрібно погодити із загальноприйнятими стандартами та специфікаціями, що призводить до детермінологізації істотної кількості наукових термінів та означень.

Для того щоб правильно зрозуміти науково-технічний текст, перекладач повинен добре знати відповідну технічну сферу та пов'язану з нею англійську термінологію. Крім того, для правильної передачі змісту тексту українською мовою потрібно добре знати українську термінологію. Основними рисами українського науково-технічного стилю є ясність викладу, чіткість означень і лаконічність форми [3, с. 71].

Сам термін «інформаційна технологія» трактується по-різному в різних працях лінгвістів та інтерпретується дуже суперечливо й неточно. Зокрема, комп'ютерна термінологія є частиною спеціальної (комп'ютерної) мови. Е. Яленяускене та В. Ціцелите називають цю мову «комп'ютерною мовою», визначаючи її як «спеціальну мову, сформовану в предметній сфері, що технологічно пов'язана з виробництвом персональних комп'ютерів і програмного забезпечення до них» [4, с. 122]. Центральним поняттям, навколо якого ця мова формується, є термін «комп'ютер». Однак популярне поняття «інформаційно-комунікаційні технології» (ІКТ) є ширшим і включає інші технології (телебачення, мобільний зв'язок тощо). Відповідно, термінологічний лексикон комп'ютерної мови називатимемо «ІТ-термінологією».

Дослідження показують, що найпростіші та похідні терміни ІТ-технологій формуються шляхом переосмислення загальнолітературних слів. Методи номінації, з використанням яких форма лексичних одиниць не змінюється, але тільки змінюються їхні значення, називаються семантичними [5, с. 79]. В.П. Даниленко зазначає, що семантичні методи широко використовуються для нових термінів [5, с. 80]. В.С. Виноградов звертає увагу на те, що семантичний підхід до номінації підходить і тоді, коли загальне слово стає назвою наукового або технічного поняття шляхом переосмислення, метафоризації одного або кількох його значень [6, с. 117].

Аналіз лексичного наповнення ІТ-текстів показує, що словниковий запас сучасних англійських журналів із домінуючою темою «інформаційні технології» складається з таких типів лексичних одиниць:

1) Слова загальнолітературної мови в межах значень, визнаних у загальнолітературній мові. Це передусім функціональні слова *again, ago, almost, already, also, however, just, near, only, quite, rather, sometimes, still, then, today, might, must* та інші.

2) Слова загальнолітературної мови, які використовуються в ІТ-тексті зазвичай у вузькому, спеціальному значенні. Це такі слова, як: *state, case, treadmill, storage*.

3) Фразеологічні вирази: *to see the light, have appetite for, industry body*.

4) Слова загальнолітературної мови, нетипові для наукових текстів, але контент яких може бути предметом наукового розгляду, наприклад: *cloud storage, cloud supplier, cloud quality*.

5) Спеціальна термінологія: *cloud computing, middleware, cybersecurity*.

Найзначніші перетворення мають місце в лексичній сфері мови. У комп'ютерній лексиці основними способами словотворення є афіксація, акроніми, утворення складних слів, конверсія та контамінація.

У наукових текстах і термінологічних словниках трапляються терміни, що складаються з трьох або більше слів. Можна заперечити, що для терміна точність важливіша за стислість. У цьому відношенні багатослівність терміна може бути розцінена як його недолік.

Стилістично комп'ютерну термінологічну систему можна представити як професіоналізм, жаргон, сленг і самі терміни.

Семантичні особливості комп'ютерного терміна треба розглядати з точки зору мотивації. Термін як лексична одиниця, як слово або фраза

певної природної мови має або не має ознаки мовної мотивації так само, як і будь-яка лексична одиниця.

Найпоширенішим типом складних термінів у термінологічному англійському лексиконі є двокомпонентна комбінація слів, друге місце займають трикомпонентні англійські терміни. Є чотири-, п'яти-, шестикомпонентні терміни, але їхня кількість значно менша від дво- та трикомпонентних термінів. Багатослівні термінологічні комбінації слів мають тенденцію до скорочення.

Ряд комп'ютерних термінів, які можна знайти в IT-журналах, такі як *cracker*, *virus*, *piracy* та інші, мають оціночну конотацію, хоча терміни повинні бути нейтральними. Наприклад, лексична одиниця *hacker*, що означає кого-небудь, хто незаконно входить у комп'ютерну систему для крадіжки інформації або припинення коректної роботи системи, чи одиниця *piracy*, що означає злочин незаконного копіювання та продажу книг, стрічок, відео, комп'ютерних програм. Оціночні конотації цих одиниць містять семи *illegally*, *steal* та *crime* – будь-які незаконні акти засуджуються суспільством, тому залучається сема *bad*. Тому вони можуть бути приписані до спеціального лексикону (сленг, професіоналізми), функціонують як терміни, але мають характерне стилістичне забарвлення: *garbage* – непотрібна інформація, *deadly embrace* – блокування в робочій програмі. У комп'ютерному лексиконі можуть асоціюватися з методами роботи або принципами та широко використовуються в англійських журналах IT-сфери: *to level up* – збільшувати, *to back up* – виконати резервне копіювання, *to follow a link* – перейти на посилання та багато інших.

Аналіз феномена слова, гнучкий зв'язок його компонентів (денотація, концепт і форма) роблять можливим пов'язування однієї одиниці з кількома денотаціями, наголошуючи, що важливою суттю в понятті слова є узагальнена природа його вмісту, яка відображає дійсність [4, с. 125]. Будучи результатом відображення складних пізнавальних процесів мислення, фундаментальне переосмислення природи слова полягає в тому, що назва однієї денотації застосовується до іншої, якщо їхні концепти подібні за певних аспектів. Слід зазначити, що слово продовжує існувати в його оригінальній формі (прототип), разом з одним варіантом із новим тлумаченням (не прототип) або втрачає оригінальне значення. Процес появи, розвитку та переосмислення значення слова, що традиційно розглядається з точки зору діахронії та синхронності, визначається лінгвістичними

законами як у межах мовної системи, так і екстралінгвістичними чинниками, постійно відбувається в навколишній реальності та сприяє появи нової денотації – об'єкта або концепта.

Аналіз найзагальніших лексичних одиниць сфери сучасної інформаційної технології дозволяє зробити висновок, що поява нової денотації в термінологічному шарі найчастіше відбувається, коли використовуються слова загальнолітературної мови під впливом екстралінгвістичних причин. Зсув значення, що ґрунтується на переміщенні назви, займає центральну позицію серед лінгвістичних причин переосмислення та зміни значення слова, що визначається гнучким зв'язком між його частинами, такими як концепт і форма. За наявності різних денотацій можливий деякий ступінь спільності в їх сприйнятті та розумінні, що відображається у використанні старої форми для нового концепту, в якому види перетворення залежать від типу зв'язків між денотацією та її денотацією.

Отже, значення може змінюватися як кількісно, так і якісно під впливом причин як лінгвістичної, так і екстралінгвістичної природи, акумулюючи різноманітні опції, що призводить до полісемії, та розширюючи функціональність лексикону.

Як терміни використовуються як специфічні слова (*processing*, *software*, *database*), так і загальнонаціональні спеціальні значення слів (*candidate* – перспектива, *memory* – запам'ятовувальний пристрій, *beauty* – перевага). Під час вивчення термінології значення терміна розкривається логічним означенням, що встановлює місце концепту, позначеного терміном, у системі концептів галузі науки або технології. При цьому в процесі вивчення необхідно звернути увагу на систематичність новостворених термінів [7, с. 12]. У багатьох галузях знань, у тому числі в комп'ютерній сфері, є правила утворення термінів для концептів або об'єктів специфічного класу. Наприклад, додавання певних суфіксів: *user*, *conversion*, *queryable* (доступний для запитів); складені слова: *back ground* – поле, *key board* – клавіатура, *spread sheet* – електронна таблиця; додавання префіксів: *redirection* – перепризначення введення/виведення, *underflow* – втрата значущості, *overrun* – переходити межі; *pop up* – виринати на екрані, *call on* – вимагати, *carry out* – виконувати. Фразові дієслова, характерні для розмовної мови, широко використовуються в технічних жаргонах. Виходячи з аналізу значень слів у жаргоні інформаційних технологій, можна зробити висновок, що є група фразових дієслів, які представляють стійкий лексичний

шар (такі як *setup, bring about*) і вузькоспеціалізовані терміни (наприклад, *log on, print out*) [7, с. 15]. Дієслова, що представляють стійкий лексичний шар, належать до спеціального лексикону та не мають властивостей термінів для ідентифікації концептів та об'єктів у цій галузі, а використовуються передусім тільки вузьким колом фахівців. Спеціальний лексикон включає різні похідні слова від термінів; слова, що використовуються для опису з'єднань і зв'язків між термінологічно позначеними концептами та об'єктами; ряд загальних слів, які вживаються в певних сталих комбінаціях, наприклад: *petal printer* – принтер із пелюстковим шрифтоносієм, *dummy statement* – порожній оператор.

В англійських науково-технічних текстах, пов'язаних із комп'ютерними технологіями, особливо часто зустрічаються пасивні звороти, тоді як в українській мові пасивний стан вживається значно рідше. Тому під час перекладу нерідко потрібно замінити англійські пасивні конструкції іншими засобами висловлювання, властивими українській мові [8, с. 180].

Відколи більшість нових технологій з'являються у Кремнієвій долині, нові терміни також народжуються там. Під час роботи над винаходом з'являються нові терміни, і суспільство змушене їх використовувати. Тільки стартуючи зі своєї оригінальної форми, слово може набути розмовної форми та з'явитися в комп'ютерному сленгу.

Слід зазначити, що немає ніякої непрохідної межі між термінами та нетермінами. Між ними є постійний контакт, відбувається постійний обмін. На етапі формування будь-якої термінологічної системи можна спостерігати як характерне явище процес термінологізації загальних слів. Відбувається свого роду переміщення від загальнонозрозумілого значення до термінологічного, яке ґрунтується на метафоричному та метонімічному переосмисленні першого. У цьому випадку ми говоримо не про різні значення слова, а про різні слова. Наприклад, термін *handshake* означає метод керування синхронною передачею

даних до повільного периферійного пристрою, такого як принтер, коли кожна операція передачі вимагає сигналу підтвердження. Слово *session* має два значення, що стосуються комп'ютерних систем: а) активне з'єднання між користувачем і комп'ютером або між двома комп'ютерами; б) послідовність операцій, які встановлюють з'єднання між станціями мережі, забезпечують обмін даними та завершення з'єднання.

Є вузькоспеціалізовані терміни, які виражають специфічні поняття, що представляють вимірювання величин, наприклад: *Trcd* – часовий інтервал, який характеризує затримку в тактах передачі сигналу. Є також категорія термінів, які представляють назву нових винаходів і пристроїв, так само як процеси та організації: *blue-purple disk* – синьо-пурпурний диск; *carputer* – комп'ютер, вбудований в автомобіль. Особливий інтерес представляють цільові терміни, які збагачують склад нового лексикону, є легкими для запам'ятовування та тому й загальноновживаними. Ця група включає слова, які створюються подібно до існуючих. Наприклад, якщо додати до слова акронім *e* (*electronic*), то можна сформулювати багато нових термінів: *e-commerce* – електронна комерція, *e-banking* – електронна банківська справа. Ця категорія термінів представлена не лише в ІТ-журналах та інших спеціалізованих виданнях, але й широко використовується в бізнесі, праві і т.п.

Висновки. Під час перекладу англійського тексту, пов'язаного з ІТ-технологією, потрібно повно й точно передавати думку автора, але при цьому надавати їй форму, властиву українському науково-технічному стилю, та не переносити в український текст специфічних рис англійського оригіналу. Мова інформаційної технології, як і сама інформаційна технологія, не є статичними, вони постійно еволюціонують і збагачуються новими термінами та термінологічними виразами, а той факт, що деякі терміни не включені до спеціалізованих словників, дозволяє говорити про те, що цей шар лексикону маловивчений, і його дослідження є перспективним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Aitchison J. *Language Change: Progress or Decay?* Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 324 p.
2. Bidnenko N.P. Modern tendencies in the process of term formation. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Філологічні науки*. 2013. № 1 (5). С. 205–211.
3. Sydor A. The formal meaning recognition of linguistic units. *Papers of 6th National TESOL Ukraine Conference at National Technical University of Ukraine "Kyiv Polytechnic Institute" "The Way Forward to English Language and ESP Teaching in the Third Millennium"*. Kyiv, January 23–24, 2001. P. 70–71.
4. Jaleniauskiene E., Čičelytė V. Insight into the latest computer and Internet terminology. *Studies about Languages*. 2011. № 19. P. 120–127.

5. Gaiduk M. Language changes in modern English under computerisation impact. *Papers of 4 th International Scientific and Technical Conference "Computer Science and Information Technologies (CSIT 2009)"*. Lviv, 15–17 October 2009. P. 79–80.

6. Виноградов В.В. Словообразование в его отношении к грамматике и лексикологии. Избранные труды. Москва: Учпедгиз, 1975. 186 с.

7. Jones K.S. How much has information technology contributed to linguistics? *Information technology and scholarly disciplines*. London: The British Academy, 2009. 17 p.

8. Sydor A.R., Naniivskyy R.S. Creation of English media neologisms and methods of their translation into Ukrainian. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету: збірник наукових праць*. Серія: «Філологія». Одеса, 2018. Випуск 32. Том 2. С. 179–181.

УДК 811.111.808.53

СТРАТЕГІЯ ПЕРСУАЗИВНОСТІ ТА ЗАСОБИ ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЇ В ПРОМОВАХ СУЧАСНИХ АМЕРИКАНСЬКИХ ПОЛІТИКІВ

STRATEGY OF PERSUASION AND MEANS OF ITS IMPLEMENTATION IN SPEECHES OF MODERN AMERICAN POLITICIANS

Стецик Т.С.,
*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри філології та перекладу
Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу*

У статті розглядається стратегія персуазивності в сучасному американському політичному дискурсі, а саме в акцептаційних промовах представників від Демократичної та Республіканської партій. Проводиться порівняльний аналіз засобів реалізації стратегії персуазивності (лінгвально-прагматичний вимір) у межах концептуальної основи, запропонованої Т. ван Дейком. Центральне місце в ній займають дві особистісні стратегії – стратегія позитивної самопрезентації та стратегія негативної презентації інших. Характеризуються тактики та кроки, до яких вдаються політики задля отримання голосів на виборах. Розкриваються шляхи досягнення максимального впливу на свідомість виборців.

Ключові слова: переконання, стратегія персуазивності, позитивна самопрезентація, негативна презентація інших, акцептаційна промова.

В статье рассматривается стратегия персуазивности в современном американском политическом дискурсе. Проводится сравнительный анализ средств ее реализации в речах известных американских политиков в рамках концептуального подхода, предложенного Т. ван Дейком, центральное место в котором занимают две личностные стратегии, а именно стратегия положительной самопрезентации и стратегия негативной презентации других. Характеризуются тактики и шаги, предпринимаемые политиками для получения голосов на выборах. Раскрываются пути достижения максимального воздействия на сознание избирателей.

Ключевые слова: убеждение, стратегия персуазивности, положительная самопрезентация, негативная презентация других, акцептационная речь.

This paper deals with the strategy of persuasion in modern American political discourse. The linguistic analysis of political language is, in fact, the discovery of the ways how to manipulate the language signs to achieve specific political goals. Different mechanisms of influence on mass and organisation of effective communication are within the scope of this study due to the fact that language is an inexhaustible source of techniques and methods of persuasion. The aim of the paper is to identify the linguistic and pragmatic characteristics of the strategy of persuasion in acceptance speeches of democrats and republicans as well as to establish common and distinctive features of the lingual component of their discourse. It examines and analyses the strategy of persuasion in the political discourse in the light of Critical Discourse Analysis and the conceptual framework proposed by T. van Dijk, namely personal persuasive strategies, i.e. positive self-presentation strategy and negative other-presentation strategy, as well as tactics of their realization (tactics of attraction and trust building, tactics of activating emotions, tactics of argumentation, tactics of activating the addressee to action). The two candidates under analysis preferred declarative sentences to inform the electorate about their plans and ideas of reorganising the American social and political situation. The politicians used the personal pronoun "I" to state their own personal views and feelings, "we" – to get trust and support from the listeners. In their acceptance speeches John McCain and Barack Obama preferred personal strategy of negative other-presentation to positive self-presentation strategy. The discourse of Democrats is vivid due to the great usage of stylistic means and lexis from different lexico-semantic fields.

Key words: persuasion, persuasive strategy, positive self-presentation, negative other-presentation, acceptance speech.

Постановка проблеми. Мова як унікальна людська здібність, засіб спілкування, відображення об'єктивної реальності, засіб, за допомогою якого мовець може вплинути на слухача, змінивши його почуття, думки та дії [2, с. 1], а отже, реалізувати стратегію персуазивності, знаходиться під пильним поглядом науковців уже протягом десятиріч. Проте постійний розвиток та зміни у сфері політики та мови як інструментарію впливу на електорат вимагають більш якісних розвідок у цьому руслі. Виявлення системи механізмів політичного впливу, визначення її системно-структурної організації за сучасним станом вимагає посиленої уваги представників різних сфер науки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченню політичного дискурсу як особливої форми спілкування, розкриттю механізмів складних взаємовідношень між мовою, владою та суспільством, дослідженням жанрово-стилістичних особливостей текстів політичних промов і вербальних засобів ефективного впливу політичної промови на свідомість широких мас присвячено праці багатьох учених (Р. Барт, М. Фуко, Д. Болінджер, П. Чілтон, Т. ван Дейк, Р. Водак, Н. Феркло О.Ф. Русакова, О.Й. Шейгал, І.В. Андрусак, В.О. Павлуцька, С.Г. Вонсович та інші).

Водночас на даному етапі лінгвістичних досліджень мови як засобу реалізації персуазивності не існує єдиного чіткого підходу до аналізу політичного дискурсу загалом та політичних промов зокрема, що б дало змогу виявити загальні та специфічні способи маніпуляції мовними знаками, систематизувати та структурувати механізми впливу на масову свідомість, а також простежити специфіку реалізації персуазивності в сучасному політичному дискурсі.

Постановка завдання. Метою нашої розвідки є порівняння лінгвістичних засобів реалізації стратегії персуазивності в аксептаційних промовах представників від Демократичної та Республіканської партій США за 2008 рік, узятих із мережі Internet.

Методика дослідження ґрунтується на комунікативно-прагматичній парадигмі дослідження мови, розробленій вітчизняними та зарубіжними вченими (Ф.С. Бацевич, А.В. Кириліна, О. М. Леонтьєв, Дж. Л. Остін, Г.Г. Почепцов, Дж. Р. Серль, О.А. Янова). У роботі застосовано такі методи дослідження: *критичний дискурс-аналіз*, запропонований Т. ван Дейком (для виділення особистісних персуазивних стратегій у межах загальної комунікативної стратегії персуазивності), *синтаксичний аналіз* (для визна-

чення структури речень та синтаксичних зв'язків в аксептаційних промовах), *лексико-граматичний аналіз* (для класифікації лексичних одиниць у дискурсі представників від Демократичної та Республіканської партій, а також аналізу засобів вираження персуазивності на граматичному рівні мови), *стилістичний аналіз* (для виокремлення стилістичних та риторичних прийомів, використаних в електоральному дискурсі американських політиків), *прагматичний аналіз* (для виявлення особливостей реалізації стратегії персуазивності), *порівняльно-зіставний метод* (для встановлення схожих та відмінних рис у використанні стратегії персуазивності й мовних засобів її вираження в політичному дискурсі Б. Обама і Джона Маккейна).

Виклад основного матеріалу. Президентські вибори 2008 року були досить напруженими, зважаючи на економічний стан та дві війни, в яких брала участь країна. Стиль і манера, в якій виголошував більшість своїх промов Барак Обама, зокрема й та, яку ми аналізували [6], по духу була американцям ближчою, ніж виступ його опонента [5].

Сенатори розпочинають аксептаційні промови з подяки всім американцям за ту честь, якої вони удостоїлись, будучи обраними боротися за найвищу посаду в країні. Висловлюючи вдячність та повагу президентам США, Барак Обама звертається у своїй промові до Білла Клінтона, а Джон Маккейн як представник від Республіканської партії говорить про президента Джорджа Буша. Сенатор не називає імені президента, намагаючись у такий спосіб дистанціюватися від нього. Натомість він згадує його батька, Джорджа Буша-старшого та його "*outstanding example of honorable service to our country*". Обидва політики згадують також і наступних можливих віце-президентів: Джо Байдена та Сару Пейлін, проте Джон Маккейн приділяє цій темі значно більше уваги та часу, досягаючи конкретної мети: заручитися підтримкою жіночої верстви населення та зв'язати політичну популярність Сари Пейлін зі своєю особою.

Якщо гаслом промови Барака Обама є американська обіцянка та її відродження, то Джон Маккейн виступає за рішучий бій / *fight* з можливими загрозами для країни. Розуміючи незадоволеність населення політикою Джорджа Буша, промовці намагаються сконцентруватися на змінах і новому напрямку для країни. Кожен із них рішуче заявляє про свої плани (використовуючи тактику активізації адресата до дій через висловлювання **нових ідей**) задля поліпшення становища Америки (в промові

Барак Обама приклади реалізації такого кроку переважають): Barack Obama: *"I will set a clear goal as President: in ten years, we will finally end our dependence on oil from the Middle East"*; John McCain: *"I will keep taxes low and cut them where I can... I will open new markets to our goods and services..."*.

Порівнюючи тексти виступів політиків на синтаксичному рівні, помітно, що виступ Барака Обами налічує меншу кількість речень, ніж у Джона Маккейна (225 та 286 відповідно), проте в обох промовах більшість із них розповідні (91% та 89%), завдяки чому, як і у випадку з дебатами, промовцям вдається повною мірою презентувати свої власні наміри та ідеологічну позицію партії. Проте якщо сенатор штату Аризона використовує здебільшого короткі речення та прості граматичні конструкції, а довші речення розділені крапкою з комою, то його опоненту більше до вподоби довгі складнопідрядні та складносурядні речення, що, тим не менш, не робить його промову складною для сприйняття й розуміння.

Крім того, у промовах політики намагаються привернути увагу аудиторії та закликають її до рішучих дій, переконуючи у своїй надійності та спроможності змінити ситуацію в країні на краще. При цьому Джон Маккейн робить акцент на своєму багаторічному досвіді та воєнному минулому (**стратегія позитивної самопрезентації**): *"I've fought corruption, and it didn't matter if the culprits were Democrats or Republicans. They violated their public trust, and had to be held accountable"*. Барак Обама, усвідомлюючи свою неспроможність конкурувати в цьому питанні зі своїм опонентом (адже його політична кар'єра не настільки багата), намагається всіма способами дистанціювати себе від політики Вашингтону з її старожилами (*"I don't fit the typical pedigree, and I haven't spent my career in the halls of Washington"*) і показати, що довге перебування в стінах Парламенту та Білого Дому не є доказом прийняття правильних рішень і дій (**стратегія негативної презентації інших**): *"Washington's been talking about our oil addiction for the last thirty years, and John McCain has been there for twenty-six of them. In that time, he's said no to higher fuel-efficiency standards for cars <...> no to renewable fuels"*.

Розглянуті промови відрізняються кількістю використаних у них особових займенників. Обидва політики частіше послуговуються особовим займенником однини *I* для презентації своїх ідей. Проте в промові Джона Маккейна (143 рази) його кількість значно вища, ніж у промові Барака Обами (81 раз), тоді як займенник множини *we* зустрічається у виступах практично в однаковій кількості

(72 та 77 відповідно). Зауважимо: співвідношення цих займенників значно різниться, що може бути свідченням того, що для Барака Обами більше важить досягнення єдності зі своїми слухачами. Отримані дані узгоджуються з результатами досліджень граматичного аспекту президентських промов, здійснених А.М. Гузак [1, с. 56–60].

Що ж до використання модальних операторів [4, с. 75]), то найчастотнішими в обох промовах є *will*, *can* та *need*. Барак Обама додає до цього переліку ще й *must*. У виступі Барака Обами наявна більша кількість модальних операторів високої цінності, що може слугувати індикатором того, що він значно наполегливіше закликає американців до рішучих дій.

Адресуючи свої промови великій кількості людей, політики все ж значно розрізняються в манері звернення до своїх виборців. Так, якщо Джон Маккейн здебільшого уникає звернення до аудиторії прямо, використовуючи натомість імператив (*"Fight with me"*, *"Stand up to defend our country from its enemies"*), то Барак Обама намагається якомога частіше виділити своє звернення, особливо словом *America*: *"America, we are better than these last eight years"*, *"America, now is not the time for small plans"*. Форма звертання Барака Обами може трактуватися значно ширше – як така, що враховує величезну кількість національностей і народностей на території США. Його стиль звернення ставить у центр простого громадянина, незалежно від його походження та коренів, адже саме населення є наріжним каменем Америки.

На лексичному рівні Барак Обама, порівняно з Джоном Маккейном, оперує словами й термінами зі значно більшої кількості семантичних полів, що й не дивно, адже він намагається торкнутися практично кожного проблемного аспекту життя американського народу. Проте Барак Обама скоріше обіцяє, ніж пропонує реальні ідеї для вирішення проблем, наприклад, коли говорить про зниження податків на 95% для всього робочого класу: *"I will cut taxes – cut taxes – for 95% of all working families. Because in an economy like this, the last thing we should do is raise taxes on the middle-class"*. З точки зору логіки таке зниження податків просто неможливо (принаймні в короткостроковій перспективі). У такому контексті Джон Маккейн видається більш упевненим у своїх намірах щодо впровадження змін.

Щодо стилістичних прийомів, до яких вдаються політики, то, порівнюючи обидві промови, можна дійти висновку, що:

1) за допомогою антитез промовці намагаються показати різницю між собою та своїм опонентом,

причому Барак Обама робить це в більш закритій манері. Зокрема, коли говорить про свого опонента як про людину, що не здатна відкинути застарілі концепти своєї партії, то висловлюється так: *“We need a President who can face the threats of the future, not keep grasping at the ideas of the past”*. Натомість Джон Маккейн безпосередньо заявляє про відмінності між ними: *“I will keep taxes low and cut them where I can. My opponent will raise them. I will open new markets to our goods and services. My opponent will close them”*;

2) Барак Обама часто звертається до риторичних питань з метою посилення ефекту сказаного та показу нелогічності дій чи слів свого опонента: *“I just think he doesn't know... How else could he offer a health care plan that would actually tax people's benefits...?”*, тоді як Джон Маккейн взагалі не використовує їх у своєму виступі;

3) Джон Маккейн часто послуговується *three-part list*, здебільшого апелюючи до основоположних цінностей американського суспільства (*“gratitude, humility and confidence”*, *“the wisdom, justice and goodness of its people”*), прикладів цього стилістичного прийому в промові Барака Обама практично нема;

4) в обох промовах можна знайти численні приклади паралельних конструкцій, які політики використовують для кращого висвітлення своїх поглядів та представлення себе у вигідному світлі: В. Обама: *“Now is the time to finally meet our moral obligation... Now is the time to finally keep the promise...”*, John McCain: *“What it really means is I understand who I work for. I don't work for a party. I don't work for a special interest. I don't work for myself. I work for you”*;

5) кожна з промов виділяється наявністю певних слів і словосполучень, які врізаються в пам'ять – *sound-bites*: у промові сенатора від штату Аризона це *“fight with me”* / *“fight for...”* і *“stand up”*, від штату Іллінойс – *“the American promise [alive]”*;

6) метафори як складник системи стилістичних прийомів не часто зустрічаються в промові Джона Маккейна, тоді як у промові його опонента їх чимало: *“ladders to success”*, *“march into the future”* та інші.

Порівнюючи засоби реалізації стратегії персуазивності в промовах, ми опираємося на дихотомію, запропоновану Т. ван Дейком [7, с. 734] (через яку відбувається реалізація загальної стратегії персуазивності), де центральне місце займають дві особистісні стратегії, а саме – стратегія позитивної самопрезентації та стратегія негативної презентації інших. Зупиняючись детальніше на

тактиках і кроках реалізації особистісних стратегій персуазивності [3, с. 5–6], якими послуговувалися обоє кандидатів, можна простежити, що:

1. Джон Маккейн, як і Барак Обама, використовує прості **короткі розповіді**, щоб нагадати виборцям про свої заслуги перед країною (**стратегія позитивної самопрезентації**). Причому Джон Маккейн робить це в манері, яка змушує людей йому співчувати (**емпатія**), наприклад, коли розповідає про період свого полону: *“On an October morning, in the Gulf of Tonkin, I prepared for my 23rd mission over North Vietnam... Then I found myself falling toward the middle of a small lake in the city of Hanoi, with two broken arms, a broken leg, and an angry crowd waiting to greet me. I was dumped in a dark cell, and left to die...”*, а Барак Обама – щоб йому симпатизували через створення образу **«свого серед своїх»**: *“Because in the faces of those young veterans who come back from Iraq and Afghanistan, I see my grandfather, who signed up after Pearl Harbor, marched in Patton's Army... In the face of that young student who sleeps just three hours before working the night shift, I think about my mom, who raised my sister and me on her own...”*;

2. Реалізація особистісної **стратегії негативної презентації інших** здійснюється через критику як самої особистості конкурента, так і його політичних планів та ідей, чому сприяють такі кроки, як **навішування ярликів**, **поляризація** між своїми правильними рішеннями та їхніми хибними, **імплікація**, **звернення до влади**, задля зміцнення довіри виборців тощо. Проте багато критиків зазначають, що манера, в якій Барак Обама критикує свого опонента, відрізняється від манери Джона Маккейна, який зазвичай випромінює чималу агресію та гнів. Попри те, що Барак Обама відверто кидає виклик конкуренту, йому вдається триматися гідно та благородно, певним чином бути вищим за всі ці сварки та бійки під час політичної гонки;

3. Обоє політики використовують **синхронізацію в часі**, нагадуючи про страшний теракт, який пережила Америка 9/11. Проте якщо Джон Маккейн згадує його побічно, щоб хоч якось нагадати людям про заслуги Джорджа Буша (*“I'm grateful to the President for leading us in those dark days following the worst attack on American soil in our history, and keeping us safe from another attack many thought was inevitable”*), то Барак Обама звертається до нього з метою все тієї ж негативної презентації свого опонента: *“For while Senator McCain was turning his sights to Iraq just days after 9/11, I stood up and opposed this war, knowing that it would distract us from the real threats we face”*;

4. Політики нерідко вдаються до тактики активізації адресата до дії через висловлювання **нових ідей**, презентуючи в такий спосіб зміни, які планують внести в життя країни. Та, як уже зазначалося вище, у Барака Обама вони звучать дещо невпевнено, що є проявом іншого кроку, а саме – **сяючих узагальнень** (95% зниження податків для робочого класу). У промові Джона Маккейна теж можна знайти приклади цього кроку, наприклад, коли сенатор обіцяє краще майбутнє, не називаючи реальних кроків для його досягнення (система освіти);

5. Кандидати апелюють до людського **страху**, підштовхуючи виборців до конкретних дій. Так, згадуючи про зниження доходу простої американської сім'ї за період президентства Джорджа Буша, Барак Обама спонукає слухачів добре подумати, перш ніж голосувати за Джона Маккейна, який у його промові асоціюється з провальною політикою президента: *“We measure progress in the 23 million new jobs that were created when Bill Clinton was President – when the average American family saw its income go up \$7,500 instead of down \$2,000 like it has under George Bush”*. Джон Маккейн теж використовує страх, коли протиставляє свої ідеї планам свого опонента, які, стань Барак Обама президентом, приведуть до скорочення робочих місць, зниження зарплати тощо. Звичайно, що страх потрапити в таку ситуацію змушує людей звернути увагу на ті рішення, які пропонує сам оратор: *“His plan will force small businesses to cut jobs, reduce wages, and force families into a government run health care system where a bureaucrat stands between you and your doctor”*;

6. Промова Барака Обама пронизана також **національним самопрославленням**, що можна розглядати як своєрідні лестоці в бік усіх американців, а головне – виборців, тоді як промова Джона Маккейна видається скоріше воєнним маршем до перемоги.

Висновки. У політичному дискурсі існує широка варіація тактик та мовних засобів ре-

лізації стратегії персуазивності. Їхній вибір залежить від багатьох нелінгвістичних чинників, таких як цільова аудиторія, ситуаційний, соціально-культурний та прагматичний контекст. Нами виявлено, що під час передвиборчих кампаній найголовнішими особистісними стратегіями є стратегія позитивної самопрезентації та негативної презентації інших. Головною особистісною стратегією персуазивності, до якої звертаються обидва політики, є негативна презентація опонента. Критика конкурента в промові Барака Обама здійснюється переважно через навішування на нього ярлика як на людину, яка не розуміє реалій американської сучасності. Джон Маккейн же критикує Барака Обаму через пряме зіставлення їхніх ідей щодо майбутнього розвитку країни. Особистісна ж стратегія позитивної самопрезентації реалізується політиками, насамперед через звернення до влади, страху, коротких історій, створення образу «свого серед своїх» (остання стосується переважно Барака Обама). Важливим аспектом промови Барака Обама є також національне самопрославлення, яке також допомагає йому зміцнити довіру електорату.

Звичайно, проведений аналіз не доводить того факту, що саме ця промова принесла Барак Обамі перемогу на президентських перегонах 2008 року, проте дає змогу скласти загальне уявлення про його ораторські здібності, які, як зазначають американські ЗМІ, на порядок вищі за здібності його опонента: розкутість манер, легкість, з якою він звертається до людей, тембр голосу, інтонаційні виділення – це робить Барака Обаму неперевершеним промовцем.

Подальші розвідки в цьому напрямку дозволять розробити комплексний підхід до аналізу політичного дискурсу, сприятимуть подальшому розвитку його дослідження з точки зору філологічних наук, що дасть змогу простежити визначальну роль мови в політичному та суспільному житті кожної країни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гузак А.М. Лексико-граматичні особливості вираження «особистісного» та «колективного» у політичних промовах: (на матеріалі промов американського президента Гаррі Трумена). *Мова*. Одеса: Астропринт, 2013. № 19. С. 56–60.
2. Красненко О.М. Лінгвопрагматичні засоби персуазивності у сучасній французькій мові (на матеріалі публікацій з міжнародних відносин): автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.19 «Романські мови». К., 2011. 17 с.
3. Стецик Т.С. Лінгвопрагматика стратегії персуазивності в дебатах і промовах сучасних американських політиків: автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Чернівці, 2016. 22 с.
4. Halliday M.A.K. An introduction to functional grammar. London: Edward, 1985. 432 p.

5. McCain J. Address Accepting the Presidential Nomination at the Republican National Convention in Saint Paul. September 4, 2008. Retrieved Oct. 01. 2018. URL: https://www.nytimes.com/elections/2008/president/conventions/videos/transcripts/20080904_MCCAIN_SPEECH.html

6. Obama B. Address Accepting the Presidential Nomination at the Democratic National Convention in Denver, "The American Promise", August 28, 2008. Retrieved Oct. 01. 2018. URL: <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=78284>

7. van Dijk T.A. Politics, ideology, and discourse. *The Encyclopedia of language and linguistics*; K. Brown (ed). Oxford; New York: Pergamon Press, 2006. Vol. 9. P. 728–740.

УДК 811.111'373.4'25:821-31Роулінг

**ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТЕХНІКИ ПЕРЕДАЧІ ОКАЗИОНАЛЬНОЇ ЛЕКСИКИ
У ТВОРАХ «HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE PHOENIX»,
«HARRY POTTER AND THE DEATHLY HALLOWS» ДЖ. К. РОУЛІНГ**

**TRANSLATION TECHNICS OF OCCASIONAL LEXICS
IN «HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE PHOENIX»,
«HARRY POTTER AND THE DEATHLY HALLOWS» BY JOANNE K. ROWLING**

Федорова Ю.Г.,
*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри англійської філології
Маріупольського державного університету*

У статті проаналізовані перекладацькі техніки передачі оказіональної лексики (на матеріалі творів Дж. К. Роулінг «HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE PHOENIX», «HARRY POTTER AND THE DEATHLY HALLOWS»). В результаті аналізу оказіональних одиниць було доведено, що оказіональна лексика потребує від перекладача як чималої креативності та глибоких знань власне мови, так і обізнаності в інших сферах людської діяльності, аби не тільки адекватно передати значення новотвору, але передусім його ідентифікувати і виявити ненормативність. Шляхом порівняльного та контекстуально-інтерпретаційного аналізу визначаються засоби передачі індивідуально-авторських новоутворень в українському перекладі вищевказаних творів. Як показав аналіз, одночасне використання словотвірних засобів указує на взаємопов'язаність процесів на різних рівнях словотвору (фонетичному, морфологічному, лексичному) та на пластичність і багатогранність мови в цілому.

Ключові слова: оказіоналізм, переклад, перекладацькі техніки, образність, авторський стиль.

В статье проанализированы переводческие техники передачи окказиональной лексики (на материале произведений Дж. К. Роулинг «HARRY POTTER AND THE ORDER OF THE PHOENIX», «HARRY POTTER AND THE DEATHLY HALLOWS»). В результате анализа окказиональных единиц было доказано, что окказиональная лексика требует от переводчика как немалой креативности и глубокого знания родного языка, так и осведомленности в других сферах людской деятельности для того, чтобы адекватно передать значение новообразования, но сначала идентифицировать и выявить ненормативность.

Ключевые слова: окказионализм, перевод, переводческие техники, образность, авторский стиль.

The article under consideration deals with translation technics of occasional lexics in «Harry Potter and the Order of the Phoenix», «Harry Potter and the Deathly Hallows» by Joanne K. Rowling. As a result of analysis of occasional units, it has been proved that occasional vocabulary requires an interpreter of great creativity and deep knowledge of his own language as well as awareness of other spheres of human activity, in order not only to adequately convey the value of a new creation, but first of all to identify it and to identify abnormalities.

Key words: occasional lexics, translation, translation technics, imagery, author's style.

Сучасна епоха перетворень (наукових, політичних, культурних) характеризується значними змінами в мові, перш за все в її лексичній та словотвірній підсистемах. Проблема виникнення та вживання нових слів цікавила лінгвістів завжди,

але особливої актуальності вона набула на межі ХХ–ХХІ століть. Новотвори з'явилися в усіх можливих сферах людської діяльності, як професійних, так і побутових. Проте не всі вони входять до загального вжитку, не фіксуються в

словниках, а так і залишаються одиничними зразками людської творчості. Ці новотвори називають okazionalizмами або індивідуально-авторськими новоутвореннями.

Постановка проблеми. Метою даної статті є комплексний аналіз особливостей передачі з англійської мови українською okazionalizмів утворень творів Дж. К. Ролінг «Harry Potter and the Order of the Phoenix» та «Harry Potter and the Deathly Hallows».

Аналіз останніх джерел і публікацій. Слід зазначити, що проблеми okazionalizму не раз ставали предметом досліджень багатьох учених, серед яких можна зазначити праці вітчизняних та зарубіжних лінгвістів, що аналізували специфіку okazionalizму, а саме роботи Ж.В. Колоїз, О.Г. Ликова, О.М. Турчак, Н. Bussmann, Е. Matiello; також необхідний теоретичний базис становили дослідження у сфері словотвору англійської мови Р.Ю. Намітокової, А.Г. Ніколенко, Н.Г. Бабенко, М. Ljung, I. Plag. Необхідну складову частину нашого дослідження становлять праці із загального перекладознавства Т.А. Казакової, В.Н. Комісарова та ті, що вивчають засоби передачі безпосередньо okazionalizмів новотворів – І.І. Іллів-Паска, Т.Н. Тесленко.

Постановка завдання. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

- Визначити особливості okazionalizму лексики;
- Виявити найпоширеніші способи okazionalizму словотворення;
- Виявити засоби передачі okazionalizмів, використані в перекладах вищезазначених творів;
- Проаналізувати випадки використання перекладацьких технік для передачі okazionalizмів лексики.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, серія книг Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера представляє жанр «фентезі» і призначена насамперед для дитячої аудиторії. Однією з характерних рис такої літератури є образність і яскрава мова, насичена стилістичними прийомами, проте зрозуміла для сприйняття. У зв'язку з цим важливим завданням перекладача постає збереження образності авторського тексту (як експліцитної, так і імпліцитної), відтворення його стилістичної забарвленості, збереження та адекватна передача художніх особливостей певних лексичних одиниць – okazionalizмів, які володіють експресивністю та незвичністю значення (денотативного і конотативного). При цьому перекладач має залишатися в припустимих для даного жанру рамках мовної норми [2, с. 3].

Okazionalizмна лексика належить до групи так званої безеквівалентної лексики, яку доречніше саме «передати», а не перекласти. Переклад передбачає використання прямого відповідника в цільовій мові, а цього неможливо досягти, якщо в етнокультурі, матеріальній чи духовній, в історії носіїв цільової мови немає співвідносного об'єкта, поняття чи явища.

Отже, у випадку реалій доречно говорити не про переклад у буквальному розумінні, а лише про віднайдення семантико-стилістичного відповідника або про трансляційне перейменування реалій [2, с. 3]. Проте для такої передачі значення нам не обійтись без усіх відомих перекладацьких трансформацій.

В українських перекладах Віктора Морозова [3; 4] п'ятої та сьомої книг Дж. Роулінг підхід до передачі авторських новотворів досить неоднорідний, і переваги щодо використання певних перекладацьких трансформацій змінюються. Давайте детальніше розглянемо цей перехід на okazionalizмах із різних семантичних груп.

Серед найчисельнішої групи твору – заклять та чарів (86 лексичних одиниць, далі – ЛО) поширеним способом передачі є транслітерація (12 okazionalizмів), наприклад:

- Lumos* – Лумос;
- Locomotor* – Локомотор;
- Imperius* – Імперіус;
- Cruciatus* – Круціатус;
- Protego* – Протеґо;
- Reparo* – Репаро;
- Petrificus Totalus* – Петрифікус Тоталус;
- Avada Kedavra* – Авада Кедавра.

Цікаво, що письменниця звертається до утворення псевдолатинських слів. Наприклад, закляття скам'яніння *Petrificus Totalus* в своїй основі містить англійські корені *petrify* «перетворювати на камінь» і *total* «повний, абсолютний». Завдяки закінченням закляття дійсно виглядає, як запозичене з латини [5, с. 156].

Знайшло в цій групі місце і транскрибування (16 ЛО), яке найчастіше використовувалося в словах із літерами **g** та **x**, які дають звуки, що однією літерою в українській мові не передати; та літерними комбінаціями на кшталт **sh**:

- Expelliarmus* – Експеліармус;
- Expecto Patronum* – Експекто патронум;
- Expulso* – Експульсо;
- Engorgio* – Енґорджіо;
- Geminio* – Джемініо;
- Relashio* – Релашіо.

Логіка використання саме таких перекладацьких трансформацій виглядає досить послідовною – якщо в оригіналі письменниця вигадала певну лексику,

базуючись на запозиченнях (тим самим роблячи її таємничою і для англомовного читача), очікувано буде зробити теж саме і в тексті перекладу.

Однак не всі закляття та чари були передані через їхнє графічне чи фонетичне відтворення. Певну частину письменниці утворила з англійської лексики шляхом словоскладання, аналогії чи телескопії для полегшення розуміння значення заклять. У таких випадках досить очікувано для передачі цих оказіональних одиниць використати такі трансформації, що адекватно передадуть їхнє лексичне значення. До них належить насамперед калькування (29 ЛО), яке зберігає внутрішню структуру слова та значення кожного складника:

Bedazzling Hex – засліплювальні чари;
Blasting Curse – вибухове закляття;
Disapparating – роз’являння;
Disillusionment – розілюзнення;
Stinging Jinx – жалюче закляття;
Colour Change Charm – кольорозмінне закляття;
Slug-vomiting Charm – слимакоблювальне

закляття;

Bubble-Head Charms – бульбашкоголові замовляння.

Також перекладач активно утворював власні оказіоналізми (14 ЛО). У деяких відчутне загравання з редуплікацією. У виокремлених нами українських еквівалентах назви чар утворені з двох елементів: 1) слова «закляття» або «замовляння» та 2) слова, яке передає семантичне значення оригіналу і при цьому римується з першим елементом:

Obliteration (стирання, видалення)

Charm – закляття-зникаття;

Summoning (виклик)

Charm – замовляння-викликання;

Imperturbable (незворушний)

Charm – замовляння-нетербування;

Levitation (зліт, піднімання)

Charm – замовляння-піднімання;

Trip (падіння, спотикання)

Jinx – замовляння-спотикання.

Певні оказіоналізми отримували навіть кілька варіантів передачі українською мовою: *Permanent Sticking Charm* – закляття-приклеяття/ приклеювальні чари.

Цікаво перекладач обійшовся із закляттями *Stupefy*, *Incarcerous*, *Obliviate* та *Scourgify*:

<p>...then pointed her wand at Dolohov's forehead and said, 'Obliviate.' [6, c. 139].</p> <p>... he heard Hermione shout, 'Stupefy!' The hand released him at once – [7, c. 694].</p> <p>Umbridge pointed her wand at Magorian and screamed, 'Incarcerous!' [7, c. 665].</p> <p>«Wash out your mouth,» said James coldly. «Scourgify!» [7, c. 570].</p>	<p>...націлилась чарівною паличкою Дологову в лоб і проказала: – Забуттятус [4, с. 145].</p> <p>Почув Герміонин крик "Закляктус!" – і рука негайно його відпустила... [3, с. 737].</p> <p>Амбридж махнула чарівною паличкою на Магор'яна й вереснула: – Зв'язатус! [3, с. 706].</p> <p>Помий собі рота, – холодно відреагував Джеймс. – Брудозникс! [3, с. 605].</p>
---	--

Перші три В. Морозов передав через імперативні форми дієслів із додаванням латинського суфіксу -us, аби не руйнувати атмосферу магичності та специфічності цих слів, тобто як *Закляктус Зв'язатус* та *Забуттятус* відповідно. Для закляття *Scourgify* було створено новий ока-

зіоналізм – *Брудозникс*, який так само нагадує якесь латинське слово завдяки доданому суфіксу -с в кінці.

Неординарний підхід у передачі оказіоналізмів ми помітили з назвами чар *Fiendfyre*, *Fidelius Charm*, *Stealth Sensoring Spells*, *Memory Charm*.

<p>«It must have been Fiendfyre!» whimpered Hermione, her eyes on the broken pieces [6, c. 510].</p> <p>«But I've never done a Memory Charm» [6, c. 139].</p> <p>I – I forced him to let go with a Revulsion Jinx, but I'd already taken him inside the Fidelius Charm's protection [6, c. 223].</p> <p>I had Stealth Sensoring Spells placed all around my doorway after the last one got in, you foolish boy [7, c. 654].</p>	<p>Мабуть, це був зложар! – вигукнула Герміона, не зводячи очей з уламків [4, с. 534].</p> <p>Тільки я ще ні разу не наслав чарів забуття [4, с. 145].</p> <p>Я... я змусила його відпустити мене відразливим закляттям, але він уже опинився в полі дії чарів Довіри [4, с. 232].</p> <p>Я зачаклувала двері хитроцуйними чарами, дурнику [4, с. 694].</p>
---	---

Fidelius Charm – одне із заклять, що утворені запозиченням, зокрема з латини. Якщо в попередніх випадках такі оказіоналізми передавалися через транскрибування і транслітерацію, тут перекладач вирішив розкрити значення цього магичного закляття. Такий крок із боку пере-

кладача, на нашу думку, пов'язаний із сюжетом книги та роллю цих чарів у подіях творів: маєток Блеків використовували як штаб-квартиру Ордену; щоб захистити її від небажаних гостей, на будівлю наклали чари Довіри, тобто війти або навіть побачити вхід могли лише ті, хто знав

про тайну будинку. Оскільки ці чари згадуються декілька разів протягом твору, передача лише графіко-звукової оболонки слова не розкрила б сутності оказіоналізму.

Щодо *Fiendfyre*, то ця інновація виділяється своєю стилізацією під давньоанглійську лексику, що частково правда – слово *fyr* це давньоанглійський варіант написання слова *fire*. У свою чергу *fiend* носить яскраво виражену негативну конотацію і означає як «диявола» чи «демона», так і більш-менш нейтральне «злодій».

В оригінальному тексті *Stealth Sensoring Spells*, хоча й утворені словоскладанням, привертають увагу заграванням з фонетикою, а саме повторювання звука /s/. Український новотвір *хитро-чуйні чари*, на нашу думку, не зміг зберегти цей стилістичний прийом алітерації, проте впав в очі іншою особливістю. За основу перекладач взяв не зовнішню оболонку оказіоналізму, а значення, закладене автором, для чого це закляття використовують – для виявлення магічного маскування.

У випадку з *Memory Charm* В. Морозов передав зміст новотвору через антонім. Відповідно, ми маємо не кальку *закляття пам'яті*, а *чари забуття*.

У наступній за чисельністю новотворів групі магічних артефактів домінуючою перекладацькою трансформацією виявилось калькування (25 ЛО):

- a Howler* – ревун;
- a Clanker* – брязкун;
- Decoy Detonators* – детонатори-приманки;
- Extendable Ears* – видовжені вуха;
- the Resurrection Stone* – воскресальний камінь;
- the Sorting Hat* – Сортувальний Капелюх;
- Vanishing Cabinet* – щезальна шафа;
- Detachable Cribbing Cuffs* – відривні манжети-шпаргалки.

Привертає увагу, що в українських еквівалентах оказіоналізмів, які в тексті оригіналу утворені морфологічним та нейтральним типами словоскладання, превалює морфологічне з використанням з'єднувального голосного:

*He remembered seeing his dead parents in the **Mirror of Erised** four years ago [7, c. 756].*

*Серце Гаррі закалатало. Пригадав, як чотири роки тому побачив своїх покійних батьків у **дзеркалі Ярес** [3, c. 802].*

Артефакт, про який йде мова, – знову ж таки винахід чарівників, в якому людина бачить свої бажання, мрії, все те, чого вона прагне. Його назва, слово *desire*, написана з кінця.

Перекладач змінив іменник *desire* українським *серце*. Такий підхід можна вважати виправданим, зважаючи на контекст і властивості цього магічного предмета. На цьому дзеркалі є напис «*Erised stra ehru oyt ube cafru oyt on wohsi*».

- Dungbomb* – какобомба;
- Time-Turners* – часовороти;
- Spellotape* – чароскотч;
- Stinksap* – смердосік;
- Firewhisky* – вогневіскі.
- Butterbeer* – маслопиво;
- Cleansweep* – Чистомет.

Поширеним засобом передачі назв магічних артефактів було утворення перекладачем власних оказіональних одиниць (18 ЛО). Особливу експресивність та яскравість виражено в назвах продукції братів Візлі, Фреда та Джорджа:

- Basic Blaze box* – «Базова багаторазова бабахівка»;
- Deflagration Deluxe* – «Набір найновіших набоїв»;
- Fainting Fancies* – завиванці-зомливанці;
- Nosebleed Nougat* – пампушечки-зносаюшечки;
- Puking Pastilles* – батончики-блювончики;
- Skiving Snackboxes* – «Спецхарчування для спецсачкування»;
- Weasleys' Wildfire Whiz-bangs* – «Візлівські Вибухові Вогні»;
- Weasleys' Wizard Wheezes* – «Відьмацькі витівки Візлів».

У назвах винаходів привертає увагу той факт, що кожне слово починається з однієї літери. В. Морозов намагався ці каламбури зберегти, і, як ми бачимо, це йому вдалося. Дещо випадає із цього списку лише український еквівалент «пампушечки-зносаюшечки». У певному сенсі він зміг навіть перевершити оригінальні назви, бо в низці українських еквівалентів присутній елемент редуплікації.

Менш яскравий, але також показовий приклад створення власного оказіоналізму знаходимо в передачі назви цукерок *Honeydukes* – Шоколадні цукерки «Медові руці».

Творчий підхід до передачі оказіоналізмів ми побачили і в перекладі назви магічного дзеркала *the Mirror of Erised*:

Переструктурувавши його, отримаємо «*I show not your face, but your heart's desire*». Ось чому В. Морозов відтворив цей оказіоналізм саме таким способом [1, c. 136–137].

Мають місце бути і ситуації застосування описового перекладу (10 ЛО). Наприклад, такі оказіоналізми, як *Deluminator* та *Put-outer* у межах твору позначають один і той самий магічний пристрій, функція якого – видаляти й повертати світло до

його джерела. І якщо перший новотвір можливо було б передати транслітерацією як «делюмина-тор», то для другого логічною виглядала б задача через узуальну лексику – «вимикач». Однак ці перекладацькі трансформації частково або взагалі не розкривають закладеного в слово авторського значення. На нашу думку, це послугувало причиною для В. Морозова застосувати описовий переклад і передати назву як «світлогасник».

Такого ж принципу він дотримувався і при передачі назв *Self-Correcting Ink* – чистоправне чорнило, *Quick-Quotes Quill* – самописне перо, *the Floo*

Network – мережа порошку флу, *Pensieve* – сито спогадів. У даних оказіоналізмах застосування калькування чи відтворення графіко-фонетичної оболонки не розкрило б семантики новотворів.

Проте це не завадило перекладачеві звернутися до транскрибування чи транслітерації в схожих випадках. Як ми бачимо, кількість таких новотворів була незначною (4 ЛЮ), і застосування саме цих перекладацьких технік може бути виправдано тим, що значення слів частково відображені (*lunascop*) або ж пояснення не потребують взагалі (*Quaffle*, *Gubraithian*):

...kicked the **Quaffle** so hard away from the goalhoop that it soared the length of the pitch [7, с. 355].
 ...cursed fire – it's one of the substances that destroy **Horcruxes** [6, с. 510].
 'I DON'T CARE!' Harry yelled at them, snatching up a **lunascop** and throwing it into the fireplace [7, с. 726].
 ...Anyway, that firs' day we gave 'im a branch o' **Gubraithian fire** [7, с. 379].

...так потужно відбив ногою **квафел** від кільця, що той перелетів усе поле [3, с. 378].
 ...зачаклований вогонь... він належить до тих субстанцій, що нищать **горокракси** [4, с. 534].
 – МЕНІ ВСЕ ОДНО! – крикнув їм Гаррі, схопив **лунаскоп** і швиргнув його в камін [3, с. 770].
 ...Тож першого дня ми подарували йому гілку **Губрайтського вогню** [3, с. 403].

Щодо тематичної групи **магічних флори і фауни** (30 ЛЮ), логіка передачі авторських новотворів дещо нагадує ситуацію із закляттями. Певна частина оказіоналізмів мають незрозуміле походження, і спроби знайти підказку в їхніх описах ні до чого не призвели. Вірогідно, що перекладач так само стикнувся із цією проблемою неясної етимології цих істот і, як результат, відтворив їхню графічно-фонетичну оболонку:

Kneazle – кнізл;
Murtlap – муртлап;
Niffler – ніфлер;
Porlock – порлок;
Snargaluff – снаргалуф;
Thestrals – тестрали.

Проте більша частина слів із цієї групи утворена словоскладанням (14 ЛЮ), що дозволило передати її кількома перекладацькими трансформаціями, а саме калькуванням, транскрибуванням або їхньою комбінацією.

Висновки. Оказіоналізми – це багатофункціональні лексичні утворення, оскільки вони здатні описувати та оцінювати явища оточуючої або художньої дійсності. Оказіоналізми є

невід'ємною частиною жанру фентезі, адже вони допомагають підкреслити унікальність художнього світу, розкрити сутність його культури, історії, етносів тощо.

Книги Дж. К. Ролінг «Harry Potter and the Order of the Phoenix» та «Harry Potter and the Deathly Hallows», які належать до дитячої літератури, зокрема до жанру фентезі, дуже багаті на оказіональну лексику, яка покриває практично всі сфери існування персонажів у художньому вимірі творів. Доказом цього стали ідентифіковані 15 семантичних груп в аналізованих текстах. Така кількість тематичних груп розкриває багатство і продуманість художньої реальності, а ще вказує на креативність та ерудованість письменниці. Порівняння оригінальних лексем з їх українськими еквівалентами свідчить, що художні засоби вираження були частково або повністю збережені. Звісно, що зберегти художню своєрідність оказіоналізмів украй важко, а інколи й неможливо, в результаті чого під час передачі новотворів українською мовою неминухо втрачаються окремі відтінки смислів, та відбувається так званий зсув змісту в їхній семантичній структурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гера О. Власні назви в українському перекладі книг про Гаррі Поттера Дж. К. Ролінг. *Іноземна філологія*. 2007. Вип. 119 (2). С. 134–140. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/infil/2007_119_2/articles_2/Oksana%20Hera.pdf
2. Потапова А.Є. Відтворення стилістичних засобів у перекладі дитячої художньої літератури (на матеріалі українських, німецьких та російських перекладів творів Дж. К. Ролінг): автореф. дис. ... на здоб. наук. ступ. канд. пед. наук: 10.02.16 «Перекладознавство». Одеса, 2011. 20 с.

3. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і Орден Фенікса; пер. з англ. В. Морозов. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2003. 815 с.
4. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і Смертельні Реліквії; пер. з англ. В. Морозов. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2007. 640 с.
5. Скрыльник А.В. Способы образования авторских неологизмов в английском языке на материале книг Дж. К. Роулинг. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2017. С. 154–157.
6. Rowling J.K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury Publishing, 2007. 608 p.
7. Rowling J.K. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London: Bloomsbury Publishing, 2003. 771 p.

УДК 81'06'37'42: 811.111

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ЛЕКСИЧНИХ ІННОВАЦІЙ
ІЗ ПРЕФІКСОМ DE- У РЕАЛІЗАЦІЇ СТРАТЕГІЇ ОЦІНКИ
В СУЧАСНОМУ АНГЛОМОВНОМУ МЕДІЙНОМУ ДИСКУРСІ**

**THE PECULIARITIES OF LEXICAL INNOVATIONS WITH PREFIX DE-
IN THE IMPLEMENTATION OF EVALUATIVE STRATEGY
IN THE MODERN ENGLISH MEDIA DISCOURSE**

Чумак Л.М.,

*кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри англійської мови
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

Сніховська І.Е.,

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської мови
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

У статті на матеріалі лексикографічних видань та фрагментів сучасного англомовного медійного дискурсу з on-line версій розглянуто структурні, семантичні та прагматичні характеристики лексичних інновацій, утворених за моделлю афіксальної деривації з префіксом de-. З'ясовано, що стратегія оцінки може репрезентуватися як експліцитно через оцінні конституенти лексичних інновацій, так і в імпліцитній формі вираження оцінки під час створення контексту психологічного впливу. Зроблено висновок про те, що в прагматичному плані моделі побудови лексичних інновацій набувають особливого значення на рівні сприйняття інформації, її розуміння та прийняття відповідних рішень.

Ключові слова: лексична інновація, афіксальна деривація, медійний дискурс, стратегія оцінки.

В статье на материале лексикографических изданий и фрагментов современного англоязычного медийного дискурса on-line версий рассмотрены структурные, семантические и прагматические характеристики лексических инноваций, образованных по модели аффиксальной деривации с префиксом de-. Установлено, что стратегия оценки может репрезентироваться как эксплицитно через оценочные конститuentы лексических инноваций, так и в имплицитной форме выражения оценки при создании контекста психологического воздействия. Сделан вывод о том, что в прагматическом плане модели построения лексических инноваций приобретают особенное значение на уровне восприятия информации, ее понимания и принятия соответствующих решений.

Ключевые слова: лексическая инновация, аффиксальная деривация, медийный дискурс, стратегия оценки.

The article on the basis of the material from lexicographic editions and illustrations from on-line versions of modern English-language media discourse examines the structural, semantic and pragmatic characteristics of lexical innovations, formed on the model of affixational derivation with prefix de-. It is determined that the evaluation strategy can be represented both explicitly through the evaluative constituents of lexical innovations, and in the implicit form of conveying evaluation when creating the context of psychological impact. The conclusion is made that in terms of pragmatics, the models for constructing lexical innovations acquire particular importance for information perception, processing, and relevant decision-making.

Key words: lexical innovation, affixational derivation, media discourse, evaluative strategy.

Постановка проблеми. Врахування специфіки формування суто практичного призначення як мови в цілому, так і її окремих одиниць, ґрунтується на аналізі мовних механізмів, типових моделей функціонування, втілених у різноманітні мовленнєві реалізації [7, с. 37–38].

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У контексті нашого дослідження особливу значущість становлять сучасні лінгвістичні дослідження англомовних лексичних одиниць, які акцентуються на діяльності мовної особистості, що породжує та сприймає мовленнєві твори [5, с. 3], та на ролі нових лексем у реалізації стратегій організації таких творів на прикладі англомовного медійного дискурсу (Ю.М. Антюфеева, Г.П. Апалат, Ю.М. Великорода, А.В. Галієва, В.А. Голець, Т.Г. Добросклонська, О.І. Дзюбіна, Ю.А. Зацний, Л.О. Кудрявцева, Ю.В. Курбакова, О.О. Кучерова, Н.І. Лютянська, Т.В. Макгауен, С.І. Потапенко). Соціальні параметри мови пов'язуються з фактом існування мови тільки в суспільстві через різного роду зв'язки носіїв мови, включаючи міжособистісні, суспільні, культурні, політичні, релігійні тощо.

Постановка завдання. Ми ставимо за мету висвітлити основні аспекти функціонування лексичних інновацій в сучасному англомовному медійному дискурсі, утворених за моделями словотворення, що дає змогу розглядати автора медійного повідомлення як творця таких нових лексем та водночас їх користувача, що в прагматичному плані використовуються під час виконання певної комунікативної діяльності. Актуальність обраної теми дослідження визначається необхідністю введення в наукове використання нового емпіричного матеріалу, який демонструє кількісні та якісні зміни лексичного складу сучасного англомовного медійного дискурсу, що виявляється в словотвірних процесах.

Виклад основного матеріалу. В основу прагматичного аспекту досліджень лексичних інновацій в медійному дискурсі покладено «прагматичне значення» тексту, яке виражається прагматичною формулою – «мовець хоче сказати» та включає намір вплинути на адресата з метою змінити його поведінку або думку [3, с. 30].

Вибір стратегій і тактик у контексті створення лексичної інновації, що функціонує в сучасному англомовному медійному дискурсі, визначається авторською інтенцією. У свою чергу авторська інтенція розглядається як «довербальне» явище, що має безпосереднє відношення до рівня мотивації, формує комунікативну установку та вербально втілюється в тексті через прагматичну

настанову автора [6, с. 26]. Відбір мовних одиниць, а також їхніх складових конститuentів у процесі вербалізації дійсності відбувається з позиції мовної особистості та пов'язується з процесами мовної діяльності й мовного впливу.

У контексті реалізації процесу мовного впливу типологічні описи комунікативних стратегій розглядаються з урахуванням прагматичних факторів мовних ситуацій. Функціонування лексичних інноваційних одиниць та їх структурно-семантичне наповнення зумовлено метою контексту з точки зору соціокультурних, інформаційних (роз'яснювальних), оцінно-емоційних репрезентацій [1, с. 48; 9, с. 13–14]. З огляду на це мова, з одного боку, постає як діяльність, а з іншого – набуває активної ролі як «комунікативна поведінка» та виступає механізмом, що спонукає людину до діяльності.

Дослідження комунікативно-прагматичних результатів (ефектів) на адресата (читача), які здійснюють лексичні інновації в медійному дискурсі, можна представити у вигляді узагальнених комунікативних стратегій, які формуються на основі прагматичних функцій, спільних для утворених за певними моделями словотворення нових лексем. Будь-які комунікативні стратегії зрештою і створюються задля інформаційного впливу, зміни або корекції моделі світу адресата.

Прагматична функція лексичних новотворів реалізується через наявність величезного стратегічного потенціалу, що в даному дослідженні встановлюється у відповідності до типів комунікації та функцій мови.

Процеси пізнання та осмислення світу загалом і елементів дійсності з позицій їх оцінювання з точки зору способів структурування та обробки потоків різної складності інформації забезпечують мінімальну затрату зусиль адресанта та адресата в постійно мінливих умовах комунікації.

Вибір засобів установаження оцінки конкретному фрагменту дійсності передбачає врахування конкретних умов з метою реалізації конкретної мети. Дослідження лексичних інновацій, що подають комунікативні події в сучасному англомовному медійному дискурсі, в прагматичному плані на рівні стратегії оцінки проводимо з урахуванням структурних, семантичних та дискурсивних параметрів. Застосування нових лексем на позначення відповідних референтів реалій дійсності пов'язується також і з номінативною функцією інновацій, оскільки нові слова з'являються у зв'язку з потребою називати нові фрагменти дійсності.

Утворення лексичних інновацій в сучасному англомовному медійному дискурсі, в структурі

моделей яких використовуються префіксальні морфеми, є важливим способом репрезентації об'єктивної реальності. Цей етап розуміння дійсності пов'язується з процесом пізнання сутнісних властивостей предметів, явищ. У результаті процесу створення префіксальних лексичних інновацій мовні ресурси морфологічного рівня розглядаються як вербалізатори нової інформації існуючими у мові префіксальними засобами. Нові найменування створюються переважно з числа готових словотвірних моделей.

Значна кількість лексичних інновацій, утворених за моделлю афіксальної деривації, в сучасному англійському медійному дискурсі актуалізують відповідні їм словотвірні значення саме завдяки категоріальній характеристиці їхніх афіксальних компонентів. Дериваційні морфеми формують певні репрезентації дійсності й, таким чином, узагальнюють цілий ряд реалій, об'єктивують та класифікують певний ресурс інформації.

Виконуючи дериваційну функцію, афікси і в препозитивній, і в постпозитивній позиціях містять у своїй семантичній структурі, окрім набору певних лексичних категорій, ще й власні категоріальні реалізації репрезентації дійсності. Афіксальна деривація становить такий спосіб утворення лексичних одиниць, за якого морфеми з асоціативним дериваційним значенням використовуються як засіб уточнення або зміни семантики [8, с. 49] англійських інновацій.

Так, нові лексеми, утворені за моделями афіксальної деривації, елементи-конституенти яких належать до морфологічного рівня мовної системи, зокрема префікс *de-*, створюють емоційно-експресивний та стилістичний ефект соціальної детермінованості – спростування, заперечення, протилежності в житті та розвитку суспільства.

Активне функціонування лексичних одиниць, утворених за моделями афіксальної деривації із зазначеним префіксом, спостерігаємо в англійському медійному дискурсі під час репрезентації подій різних типів у сучасному інформаційному та глобалізованому суспільстві, в тому числі: соціальних (*deauthorisation* – «without official formal sanction, permission, warrant of a document giving» [13], *de-elephantify* – «the discussion of an existing but unacknowledged topic» [16], *de-extinction* – «the artificial recreation of a previously extinct species» [16], *de-policing* – «a law enforcement strategy in which police avoid accusations of racial profiling by ignoring traffic violations and other petty crimes committed by members of visible minorities» [16], *de-proliferate* – «to reduce in number rapidly» [16], *de-stressing* – «the relieve of one's stress or tension;

relax» [12]), політичних (*de-Baathification* – «the process of removing the members and influence of the Ba'ath Party from public office in Iraq following the US-led invasion of 2003» [11], *de-election* – «the recall or otherwise remove from office an elected official» [16]), військових (*de-arming* – «an operation in which a weapon is changed from a state of readiness for initiation to a safe condition» [12], *de-conflict* – «reduce the risk of collision between (aircraft, airborne weaponry, etc.) in an area by coordinating their movement» [15], *de-escalation* – «a reduction in intensity (of a crisis or a war)» [12]), економічних (*de-anglicization* – «(in Ireland) the elimination of English influence, language, customs, etc» [11], *de-Scottishification* – «a rebrand of a product or company to play down or remove its Scottish connotations» [16], *de-malling* – «the process of converting a shopping mall to a new use» [14], *demutualization* – «a situation in which a mutually owned company such as an insurance company changes into a public company that issues stock» [11]), науково-технічних (*de-orbit* – «the act of leaving orbit» [11]); учасників комунікативних подій (*deeducator* – «a teacher who professes on a subject s/he knows nothing about» [14], *defriender* – «a person who removes someone from a friend list on social media» [14], *deshopper* – «a person who buys something uses it and then returns the item for a full refund» [11]); ознак подій, явищ (*deanticipatory* – «lacking or opposing the attitude of anticipation») [14], *debaclelous* – «a series of calamities or catastrophic events» [14], *defrosted* – «no longer depressed» [14], *despised* – «when a person completely lacks inspiration and feels despondent» [14]).

Звернення до дискурсивної практики розуміється як спосіб подання подій, які визначаються комунікативною необхідністю, доцільністю. Медійний дискурс виступає своєрідною формою функціонування стратегії оцінки. Дослідження лексичних інновацій в аксіологічному аспекті уможливує розглядати комунікацію як обмін цінностями між адресантом та адресатом, що формує емоційний та інтелектуальний стан, створює контекст психологічного впливу, виявляє солідарність між комунікантами.

Стратегія оцінки реалізується в процесі творення та функціонування лексичних інновацій в сучасному англійському медійному дискурсі за такими категоріями цінностей, що формують позитивну оцінку та виражають схвалення, згоду, обумовленість цінностей нормою, смаками, вподобаннями, або формують негативну оцінку, що пов'язується з позначенням зневаги в успіх, приниження, зневаги, презирства, засудження тощо [10, с. 11].

При цьому засоби творення конкретних зображень шляхом використання моделей словотворення, які співвідносяться з оцінним сприйняттям комунікантів, дозволяють виокремити аксіологічно-оцінні елементи-конституенти лексичних одиниць, що вербалізують конкретні фрагменти дійсності в реалізації певної мети.

Аксіологічно-оцінна ситуація створюється сукупністю різнорідних та різнорівневих мовних та позамовних чинників, що в процесі кодування та декодування підводяться та інтерпретуються як під відповідну категорію цінностей, норм, стереотипів, так і під набутий досвід, знання. Аксіологічно-оцінні значення складників лексичних інновацій, утворених за моделями словотворення, виступають маркерами оцінного осмислення об'єктів та елементів дійсності.

Налаштування адресата на позитивний або негативний процес сприйняття інформації шляхом використання лексичних інновацій у медійному дискурсі є способом впливу на адресата та виражається експліцитно через оцінні складники залучених лексем. Ця ж тактика простежується і в разі створення контексту психологічного впливу, а також вияву солідарності між комунікантами, що виступає імпліцитною формою вираження оцінки.

В основі формування негативної оцінки є використання лексичних одиниць, елементи-конституенти яких на емоційному рівні сприйняття повідомлення створюють контекст передчуття чогось поганого, неприємного.

Лексичні інновації з префіксом *de-*, семантика якого відбиває негативну оцінку властивостей об'єктів та явищ дійсності, в сучасному англійському медійному дискурсі репрезентують поняття, що пов'язуються з негативними емоціями та оцінкою подій [2, с. 348].

Так, у наступному повідомленні лексема *deconflict* номінує конфіденційний канал зв'язку між військовими силами США та Росії, а відповідна похідна лексема *deconfliction* використовується для позначення неофіційної угоди, яка була досягнута між силами коаліції під керівництвом США та російськими військовими силами в Сирії: The word “*deconflict*” – or worse “*deconfliction*” – is being used by US officials to describe attempts to ensure that US and Russian air forces don't shoot at each other while they conduct overlapping air campaigns over Syria. (The Guardian, October 1, 2015).

Використання лексичних одиниць *deconflict*, *deconfliction* з префіксом *de-* повинні розглядатися з позиції запобігання драматичних подій, які розгортаються навколо конкретного військового конфлікту [4, с. 77]. Проте зазначені лексеми

надають негативної оцінки подіям, які посилюються імпліцитно через контекст: офіційні особи США та Росії спілкуються за допомогою так званого каналу взаємодії для уникнення потенційних військових інцидентів між двома країнами. Цьому сприяє також і якісна оцінка позначення подій, виражена прикметником *worse* у найвищому ступені порівняння. Про сутність конфлікту свідчать одиниці (*air campaigns over Syria*), що співвідносять референти (*US and Russian air forces*) з напрямком дії – процес зменшення ризику зіткнення між літаками, повітряною зброєю в районі проведення бойових дій відбувається шляхом координації їх переміщення та позначається предикативними одиницями (*is being used, describe attempts to ensure, don't shoot at each other, overlap*), що й позначають ризики ескалації конфлікту, який потенційно може перерости в пряму боротьбу між двома країнами за майбутнє Сирії.

Формування негативного образу та відповідної оцінки подій, історія яких пов'язана з нацією, брендом та політикою, демонструють лексичні інновації *de-Scottishify*, *de-Scottishifying*, які репрезентують у повідомленні перейменування товару або компанії з метою приховати їх шотландське походження як бренд у США: “The boss of a Harris Tweed manufacturer denied the firm was ‘*de-Scottishifying*’ amid fears of a U.S. backlash over the release of Lockerbie bomber,” the BBC reported recently: Harris Tweed Hebrides’ creative director Mark Hogarth was quoted in newspapers saying the company was no longer promoting itself as Scottish. ... He reportedly said: “We have been getting a lot of feedback and we have had to *de-Scottishify* the image of the brand. If he had not been released we would not have altered anything.” However, the Harris Tweed Hebrides chief executive [Ian Mackenzie] said Mr Hogarth worked part-time for the company on the fashion side of the business and was good at what he did, but was not a spokesman for the firm. The company’s chairman, Brian Wilson, insisted Hogarth had been “misrepresented” and stressed: “To talk about *de-Scottishifying* or dropping Scotland is complete and utter nonsense and is really quite dangerous nonsense.” (The New York Times, September 16, 2009). Негативну оцінку подій (*dropping Scotland* is complete and utter nonsense, really quite dangerous nonsense), пов'язаних із ребрендингом шотландського продукту та компанії, створює також і натяк на хаос (*amid fears of a U.S. backlash over the release of Lockerbie bomber*) та грубу помилку (*had been “misrepresented”*) представників компанії із зазначенням антропонімів (Ian Mackenzie, Mr Hogarth, Brian Wilson).

В іншому випадку поява та функціонування нової лексеми *demalling* у медійному дискурсі пов'язується з позначенням нового явища в сучасному англомовному соціумі, який пропагандує процес раціональної, швидкої та ефективної покупки, що відбувається на тлі занепаду великих торговельних центрів: *Demalling* involves more than a cosmetic makeover – it takes away tired stores, sometimes replaces traditional anchors with big box stores or changes the mix to include anything from medical offices to residences to bars and restaurants in or near the aging complex. (Union Tribune, June 25, 2006). Ідентифікацію великих торговельних закладів, співвідносних із негативною оцінкою останніх, спостерігаємо в коментарі, де автор повідомлення вживає лексеми, які вказують на те, що покупці відчувають втому від шопінгу (tired stores, traditional anchors with big box stores, aging complex), та чому відбувається перетворення закритих торгових центрів на відкриті (*demalling*), а також в якому форматі (involves more than a cosmetic makeover, include anything from medical offices to residences to bars and restaurants).

Уживання лексичної одиниці *deshopper(s)* на позначення негативних емоцій та оцінки демонструє таке повідомлення, в якому дається чітка уява про негативний характер учасників подій – покуп-

ців, які після використання повертають придбаний якісний товар у магазини та отримують свої гроші: 'They buy a dress, wear it once and then take it back to the shop demanding a refund. They buy a CD to copy it and return it to get their money back. They are the *deshoppers* – a scam that has cost stores £63 million this year.' (London Metro, December 8, 2004). Відповідні пояснення лексеми *deshopper* подаються як на початку, так і в кінці висловлення та об'єктивуються предикатами *buy, wear, copy, take it back, return, has cost, іменниками a refund, money, £* (представленим у вигляді типографського символу оригінальної назви грошової одиниці – round sign) та числівником *63 million*, що у свою чергу акцентують на негативній оцінці реалії, позначеної іменником *a scam*, дефініція якої (*a dishonest scheme; a fraud*) свідчить про те, що такі покупці використовують шахрайські бізнес-схеми тільки заради наживи.

Висновки. Отже, в прагматичному плані моделі побудови лексичних інновацій набувають більшого значення на рівні сприйняття інформації, її розуміння та прийняття відповідних рішень. Перспективним у подальшому дослідженні реалізації стратегії оцінки в медійному дискурсі вважаємо вивчення властивостей нових явищ дійсності, що виражені лексичними інноваціями, утвореними за моделями афіксальної деривації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики: підручник. Київ: Видавничий центр «Академія», 2004. 344 с.
2. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание; пер. с англ. М.: Русские словари, 1997. 416 с.
3. Гаибова М.Т. Прагмалингвистический анализ художественного текста. Баку, 1986. 88 с.
4. Землянова Л.М. Коммуникативистика и средства информации: Англо-русский толковый словарь концепций и терминов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. 416 с.
5. Караулов Ю.Н. Предисловие. Русская языковая личность и задачи ее изучения. *Язык и личность*. М.: Наука, 1989. С. 3–8.
6. Левковська Н.О. Прагматическая установка текста и прагматическая установка адресанта: сб. науч. тр. МГЛУ. М., 1990. Вып. 358. С. 25–30.
7. Полюжин М.М. Функціональний і когнітивний аспекти англійського словотворення: монографія. Ужгород: Закарпаття, 1999. 240 с.
8. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.
9. Формановская Н.И. Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика. М.: ИКАР, 2007. 480 с.
10. Чумак Л.М. Лексичні інновації в англомовному медійному дискурсі початку XXI століття: структурний і лінгвопрагматичний аспекти: автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Київ, 2018. 20 с.
11. Collins English Dictionary Complete and Unabridged edition: 12th edition. Collins, 2014. 2339 p. URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/>
12. English: The free dictionary: 568000 + articles. *Wiktionary*: a multilingual free encyclopedia. URL: <http://en.wiktionary.org>
13. Longman Business English Dictionary. Harlow, Essex: Longman, 2000. 533 p.
14. Merriam-Webster's. Online Dictionary, copyright. 2005. URL: <http://www.merriam-webster.com/cgi-bin/dictionary>
15. New Oxford American Dictionary / ed. by Angus Stevenson and Christine A. Lindberg. Third Edition. Oxford: Oxford University Press, 2010. 2096 p.
16. WordSpy. URL: <http://www.wordspy.com/>

РОЗДІЛ 2 МОВИ НАРОДІВ АЗІЇ, АФРИКИ, АБОРИГЕННИХ НАРОДІВ АМЕРИКИ ТА АВСТРАЛІЇ

УДК 81-116.3:811.581.11+367.7

МОДАЛЬНА ЧАСТКА 呢 У СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ МОВІ: ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ

MODAL PARTICLE 呢 IN MODERN CHINESE: FUNCTIONAL AND SEMANTIC ASPECT

Любимова Ю.С.,
кандидат філологічних наук,
завідувач кафедри китайської філології
Київського національного лінгвістичного університету

Статтю присвячено вивченню функціональних і семантичних особливостей модальної частки 呢 в сучасній китайській мові. У статті проаналізовано специфіку досліджень модальної частки 呢 в китайському мовознавстві, а також її основні функції й функціонування як маркера взаємозв'язку людської свідомості з мовними формами в сучасній китайській мові.

Ключові слова: модальна частка, китайська мова, функціональний аналіз, категорія модальності, модальний модифікатор.

Статья посвящена изучению функциональных и семантических особенностей модальной частицы 呢 в современном китайском языке. В статье проанализирована специфика исследований модальной частицы 呢 в китайском языкознании, а также ее основные функции и функционирование как маркера взаимоотношений человеческого сознания с языковыми формами в современном китайском языке.

Ключевые слова: модальная частица, китайский язык, функциональный анализ, категория модальности, модальный модификатор.

The article deals with the study of the functional and semantic peculiarities of modal particle 呢 in modern Chinese. The article analyzes the specificity of research of modal particle 呢 in Chinese linguistics, as well as its basic functions and functioning as the marker of interconnection of human thinking and language forms in modern Chinese.

Key words: modal particle, Chinese, functional analysis, category of modality, modal modifier.

Постановка проблеми. Лінгвістика на сучасному етапі зацікавлена у вирішенні великої кількості питань, пов'язаних із міжлюдською комунікацією. Услід за парадигмальною переорієнтацією лінгвістичних учень та утвердженням антропоцентричної лінгвістики у центрі лінгвістичних розвідок перебуває людина – суб'єкт, що мислить, розмірковує, має певні почуття й емоції. Зважаючи на те, що людина є активним суб'єктом пізнання, мова є одним з інструментів її пізнання навколишнього світу.

У контексті дослідження мови як інструменту пізнання навколишнього середовища на особливу увагу заслуговує категорія модальності – комплекс актуалізаційних категорій, які з погляду мовця характеризують відношення змісту висловлення до дійсності. За деякими дослідженнями [1, с. 33], мови світу можна умовно членувати на «модальні» і «немодальні», тобто такі, де модальний чинник відповідно має і не має ключового

значення. У китайській мові модальний чинник достатньо активно задіяний і має певну систему експліцитних й імпліцитних засобів її реалізації у мовленні.

У сучасній китайській мові велика увага мовознавців зосереджена на дослідженні мовних явищ і того, як вони імплементуються в мовленні, їхніх функцій і семантичних особливостей. Структурні дослідження, на жаль, не можуть задовольнити усі потреби сучасної лінгвістики, тому функціональний аналіз дозволяє проаналізувати та вивчити, як та чи та функція реалізується в мовленні на різних мовних рівнях. Ми розуміємо функціональний підхід як такий, що зумовлює вивчення об'єкта з погляду його функцій, закономірностей його функціонування, його зв'язків із навколишнім середовищем тощо.

Таким чином, досліджуючи категорію модальності, ми розглядаємо її як функціонально-семантичне поле, яке складається з центральних

і периферійних засобів її реалізації у мовленні. У китайському мовознавстві найбільшу увагу приділено дослідженню таких модальних модифікаторів, як модальні дієслова, модальні прислівники, модальні частки тощо.

Модальні частки в сучасній китайській мові, оформлюючи речення загалом і надаючи додаткового модального значення пропозиції, є особливим класом у системі частин мови в китайській мові й потребують подальшого детального дослідження. Деякі частки, як, наприклад, 呢 *ne*, мають доволі широкий спектр використання. Люй Шу Сян (吕叔湘) пояснює таку універсальність частки 呢 *ne* тим, що «не існує жодного речення, яке не можна було б оформити за допомогою частки 呢 *ne*», і таке використання зайвий раз свідчить про те, що «китайці всюди в живому мовленні часто використовують емфазу» [2, с. 240–243].

Таким чином, детальне вивчення системи модальних часток загалом і її окремих елементів дозволить зрозуміти особливості світосприйняття і способу мислення китайського етносу, а також того, як це відображається у сучасній китайській мові.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сучасному етапі існує чимало праць, присвячених дослідженню модальних часток у сучасній китайській мові, проте вони переважно мають фрагментарний характер і є структурно спрямованими. Наприклад, Лю Юе Хуа (刘月华) у своєму дослідженні [3, с. 410–430] розглядає лише основні модальні частки, зосереджуючи увагу на їхніх функціях у певних типах речень.

Фан Юй Цин (房玉清) досліджує структурні особливості основних модальних часток, а також аналізує 9 типів «модальності» (语气 / mood / tone), надаючи їхню класифікацію, і те, якими модальними частками реалізується кожен із 9 типів у мовленні [4, с. 605–653].

На нашу думку, крім структурно-семантичних особливостей, сучасні дослідження модальних часток в сучасній китайській мові мають також торкатися аналізу глибинного зв'язку когнітивних структур людської свідомості з мовними формами, взаємовпливу мови та мислення.

Проблемами аналізу модальних часток займалися Ч. Лі та С. Томпсон, вони досліджували їх як такі, що знаходяться в кінці речення (*sentence-final particles*), мають нейтральний тон, здебільшого вживаються в усному мовленні чи в письмових джерелах, що містять чи відображають текст розмови [5, с. 238]. Виокремлюючи такі модальні частки, як 啊 / 呀 *a / ya*, 了 *le*, 呢 *ne*, 吧 *ba*, 咯 *ou*, 吗 *ma*, автори наголошують на тому, що існують

певні труднощі у трактуванні семантичних і прагматичних функцій модальних часток, і лінгвістам доволі складно надати характеристику кожній із них.

Люй Шу Сян (吕叔湘), досліджуючи категорію модальності й модальні слова, зазначає, що між модальними частками і категоріями модальності не існує повної відповідності, адже одна й та сама модальна частка може використовуватися для реалізації різних відтінків модальності, а один і той самий відтінок модальності може реалізуватися в мовленні за допомогою різних часток [2, с. 231].

До таких досліджень також можна віднести працю Сюй Цзін Нін (徐晶凝), у якій вона розкриває сутність поняття дискурсивної модальності як граматичної і семантичної категорії в сучасній китайській мові, її зв'язків із поняттями об'єктивності, суб'єктивності й інтерсуб'єктивності, а також міри її представленості в національній картині світу китайців [6, с. 4]. Автор також приділяє увагу дослідженню засобів реалізації дискурсивної модальності – модальних модифікаторів, зосереджуючи увагу і на модальних частках, зокрема на частці 着呢 *zhene*.

Постановка завдання. Отже, метою цього дослідження є аналіз модальної частки 呢 *ne* в сучасній китайській мові з погляду її функціонально-семантичних характеристик.

Виклад основного матеріалу. Як і будь-який модальний модифікатор, модальні частки допомагають реалізувати різні модальні відтінки у висловленні. Зазвичай вони виступають додатковим модальним маркером, тоді як основна роль у реалізації модальності належить граматичним засобам (напр., спосіб дієслова, модальні дієслова тощо). За допомогою модальних часток на висловлення з першопочатковим модальним значенням накладається «рамка» з додатковим значенням.

Згідно з китаєзнавчими дослідженнями [3, с. 410–411], модальні частки самостійно чи разом з інтонацією можуть надавати реченню нових модальних значень і є специфічною рисою сучасної китайської мови. Хоча модальні частки – не єдиний засіб реалізації семантики модальності у висловленні, вони є певною мірою абстрактним і складним мовним засобом: одна й та сама частка у різних реченнях може реалізувати різні функції залежно від контексту і комунікативної ситуації. Модальна частка не має тону, вживається в кінці висловлення й оформлює його загалом, вона є одним із найбільш граматикалізованих засобів реалізації модальності в сучасній китайській мові.

Ма Цзяньчжун (马建忠) вважав, що модальна частка в китайській мові відіграє ту ж саму роль, як і граматичні засоби реалізації категорії способу дієслова в європейських мовах, крім того, може передавати два модальні значення: повідомлення про достовірне і повідомлення про недостовірне (сумнівне) [6, с. 76]. На сучасному етапі, на жаль, ця теорія не отримала однозначної підтримки, і трактування модальних часток у сучасних лінгвістичних розвідках здебільшого зводиться до чотирьох значень – повідомлення (陈述), запитання (疑问), спонукання (祈使) й оклику (感叹), тим самим повністю нівелюючи системні особливості й специфіку класу модальних часток. Насправді модальні частки вже містять певне значення, незалежно від того, в якому реченні вони використовуються, їхня функція полягає у маркуванні модальності в реченні, а також у вираженні ставлення мовця не лише до повідомлюваного, а й до співрозмовника.

Сучасні лінгвісти виокремлюють низку найбільш вживаних модальних часток – 啊 *a* (її варіанти 啦 *la*, 哇 *wa*, 呀 *ya*, 哪 *na*), 吗 *ma*, 吧 *ba*, 呢 *ne* тощо. Модальна частка 呢 *ne* становить окремий інтерес для лінгвістичного дослідження у зв'язку з широким спектром її використання у мовленні.

Люй Шу Сян (吕叔湘) зазначає, що ця модальна частка раніше записувалася ієрогліфом 哩 *li* і лише пізніше стала записуватися як 呢 *ne* (呐) [2, с. 234].

Згідно з загальною теорією [3, с. 419; 7, с. 412–413], 呢 *ne* може використовуватися в різних типах речень. У **питальних реченнях** (疑问句), а точніше, в спеціальних запитаннях, ця модальна частка виконує пом'якшуючу роль, адже в реченнях такого типу зазвичай присутня семантика здивування чи сумніву, а також використовуються питальні займенники 谁, 哪儿, 什么 тощо. Найчастіше в реченнях зі спеціальним запитанням інтонація наприкінці речення підвищується, проте вона не є чинником модальності у реченні. Наприклад:

咱们送给她什么礼物呢? – То що ж ми їй подаруємо?

Іноді в таких реченнях питальний займенник може бути відсутнім, питання формується за допомогою додавання до іменного словосполучення частки 呢 *ne*, в такому реченні запитуються «де знаходиться людина?» [3, с. 420]. Наприклад:

李院长, 学生呢? (学生在哪儿?) – Директоре Лі, а студенти? (Де студенти?)

Особливістю модального модифікатора 呢 *ne* у таких реченнях є те, що він має вживатися за певних контекстуальних умов – в таких випадках мовець вважає, що його співрозмовник знає відповідь на поставлене запитання.

Деякі дослідження [6, с. 168] вказують на те, що такі речення – це не скорочена форма запитання, а особлива форма – «темагичне запитання» («主位问») – «non-interrogative constituent + particle *ne*» question). У цьому разі мовець за допомогою вживання модальної частки 呢 *ne* вказує слухачу відновити рему, спираючись на попередній контекст. Мовець таким чином повідомляє слухачу, що вони разом володіють контекстом ситуації, темагична частина повідомлення вже їм відома, тому її можна опустити.

У питальних реченнях із формальними показниками запитання 呢 *ne* також виконує функцію розпитування, досконального вивчення проблеми з боку мовця (探究疑问) [8, с. 364]. Такі речення зазвичай супроводжуються питальною інтонацією (хоча вона не є засобом творення запитання), функція якої полягає у тому, щоб висловлення сприймалося слухачем не як наказ, а як прохання (пом'якшуюча функція 呢 *ne*). Наприклад:

这是怎么回事呢? – Так що тут трапилось? (формальним показником запитання є 怎么; 呢 *ne* = «Розкажи мені, будь ласка, що тут трапилось»)

Таким чином, 呢 *ne* як дискурсивний маркер показує, що учасники розмови мають певні знання щодо ситуативного контексту, мовець знає, що слухач має певною мірою обізнаний щодо ситуації і має певне ставлення до неї, і тому нагадує слухачеві дати відповідь на запитання.

呢 *ne* іноді використовується в реченнях з альтернативним запитанням, тим самим виконує функцію пом'якшення – мовець хоче, щоб слухач сприймав його слова як прохання дати пораду, висловити свою думку, проконсультувати [3, с. 420]. Наприклад:

明天早上是我值班呢, 还是你值班呢? – Завтра вранці я чергую чи ти?

Модальна частка 呢 *ne* також може використовуватися в **розповідних реченнях** (陈述句), вона виконує функцію маркера модальності достовірності описаної ситуації – це одна з базових функцій цієї модальної частки [7, с. 413]. Наприклад:

这里的山水可真壮丽呢! – Пейзажі тут дійсно надзвичайні!

Ч. Лі та С. Томпсон зазначають, що 呢 *ne* в розповідних реченнях має семантичну функцію вказування слухачеві на те, що інформація, яка передається в реченні, є відповіддю мовця на деякі претензії, очікування або вірування з боку слухача (Response to Expectation) [5, с. 300–301]. В основі цієї функції лежить привертання уваги слухача до інформації, яка міститься у висловленні, адже вона є реакцією на очікування співрозмовника. Порівняймо:

他是工人。 – Він робочий.

他是工人**呢**。 – Він робочий. (Повна інформація, яка передається в цьому реченні: *Слухай, він робочий.*)

Крім того, *呢* не в розповідних реченнях вказує на достовірність ситуації, несе значення «ти, напевно, не знаєш, я розповім тобі» [8, с. 364]:

这个话剧的情节挺有意思**呢**。 – Сюжет цієї п'єси дійсно дуже цікавий! (Мовець хоче привернути увагу слухача й переконати його в тому, що сюжет насправді цікавий).

За твердженням Сюй Цзін Нін (徐晶凝), трактувати функцію *呢* можна так: мовець на основі обміну думками уточнює певний факт (акцентує увагу на новій інформації) і пропонує слухачеві звернути на це увагу. Таким чином, якщо мовець під час розмови використовує модальний модифікатор *呢* не, акцент зосереджується на таких двох аспектах: 1) мовець задалегідь знав чи припускав, що у слухача є своє особисте ставлення чи міркування щодо ситуації; 2) мовець розуміє, що те, що він зараз говоритиме, не збігається з поглядами чи думками співрозмовника, і тому уточнює певний факт, наголошує на ньому й привертає увагу слухача. Модальна частка *呢* не в розповідних реченнях часто вживається для підтвердження достовірності певної інформації [6, с. 156–160]. Наприклад:

她转向他, 异常的冷静, 带着轻蔑的语气说: “你才是不可理喻**呢**, 桑, 你把我第一次宴会弄糟了。”

“那么, 好吧, ” 他生气地说。

Вона повернулася до нього, і надзвичайно спокійно, принизливим тоном сказала: «Сане, а ти й справді нестерпний! Ти повністю зіпсував мій перший бенкет у замку».

Він розсердився: «Ну, добре, зрозуміло». (У цьому прикладі мовець висловлює своє ставлення до співрозмовника, акцентує на цьому, намагаючись привернути увагу слухача).

Найбільш повно така функція модальної частки *呢* не проявляється у 3 сталих конструкціях: 1) 才.....*呢*; 2) 还.....*呢*; 3) 可.....*呢*. У таких випадках у реченні наявний відтінок перебільшення з метою привернути увагу слухача, зробити акцент на певній інформації [4, с. 616]. Наприклад:

1) 我才不会把他们叫做朋友**呢**。 – Я аж ніяк не можу назвати цих людей своїми друзями. (Мовець заперечує, хоче довести істинність того, про що він говорить).

2) 这种欺骗女子的手段, 十分卑污, 亏你还相信他**呢**。 – Так обманювати жінку, так підступно, а ти ще й віриш йому! (Мовець виражає

певне незадоволення й вказує слухачеві на неправильність його думок).

3) 这里的人可真不少**呢**! – А тут і справді немало людей! (Мовець підкреслює наявність великої кількості, це значення емпатизується).

Модальна частка *呢* не може використовуватися для *паузи* (用于停顿) всередині речення, реалізуючи модальність достовірності [7, с. 413; 3, с. 422–423]:

1) після підмета, реалізує семантику «що стосується...» («至于»), «кажучи про...» («要说»), використовується у переліку чи зіставленні. *呢* не в такому разі виконує пом'якшуючу функцію. Наприклад:

李先生**呢**, 是个非常不可靠的人, 你别相信他呀。 – А пан Лі, це дуже ненадійна людина, не довіряй йому;

2) у підрядній частині складнопідрядного речення умови, несе функцію надання можливості собі чи співрозмовнику обміркувати ситуацію. Наприклад:

要是不去呢****, 他们会怀疑我撒谎。 – Якщо не піду, вони можуть запідозрити, що я брешу;

3) використовується для того, щоб висловити думку мовця або пояснити причину, *呢* не тут також має пом'якшуючу функцію:

旁人看了这种热情场面, 总以为他们是至亲好友。其实**呢**, 以前他们并不相识。 – Сторонні люди, спостерігаючи таку дружню та теплу обстановку, завжди думали, що вони найкращі друзі, але насправді ж вони раніше навіть не були знайомі;

4) після інших членів речення для акценту на інформації:

而现在**呢**, 还应该加上一项: 这是一座社会主义的大工业城市! – Але ж зараз треба додати ще один пункт: це соціалістичне місто з розвинутою промисловістю!

Тобто, коли *呢* не вживається в середині речення і супроводжується паузою, мовець хоче показати, що у нього є певні сумніви, або він вважає, що його співрозмовник не розуміє ситуацію, і хоче все йому роз'яснити.

У реченнях із якісним присудком *呢* не часто замінюється на модальний модифікатор *着呢* *zhene*. Він був утворений від показника процесуальності дії *着呢* *zhe* і модальної частки *呢* не, і згодом закріпився як модальна частка в реченнях із якісним присудком, за допомогою якої мовець акцентує увагу на високому ступені прояву певної ознаки чи характеристики. Після закріплення у формі модального модифікатора *着呢* *zhene* не має зв'язку з позначенням процесуальності дії [6, с. 174]. У таких реченнях якісний присудок

зазвичай не може бути оформлений прислівниками ступеню й міри чи комплементом ступеню й міри [7, с. 667]. Наприклад,

这个季节, 山上开满了野花, 漂亮着呢。 – У цю пору року гори всі вкриті квітами, надзвичайно гарно.

终于回到老家了, 我兴奋着呢。 – Нарешті повернувся додому, і я дуже схвилюваний.

У наведених вище прикладах мовець підкреслює достовірність ситуації, ступінь інтенсивності ознаки, акцентує увагу слухача на цьому факті.

Як було зазначено вище, *呢 ne* підкреслює достовірність певної інформації, про яку йдеться в розмові, проте її функції відрізняються від функцій модальної частки *的 de*. Люй Шу Сян (吕叔湘) пояснює таку відмінність тим, що масштаби використання *的 de* не такі широкі: вона, на відміну від *呢 ne*, лише вказує на достовірність факту, на впевненість мовця у тому, про що йдеться в розмові [2, с. 239]. Модальна частка *呢 ne* не просто виражає впевненість мовця у достовірності інформації, а й акцентує на ній увагу. За допомогою *呢 ne* мовець вказує на очевидність достовірності інформації з першого погляду і ніби намагається переконати в цьому слухача. Порівняймо:

那个地方很危险的。 – Там дуже небезпечно.

那个地方很危险呢。 – [Адже] там дуже небезпечно.

У першому прикладі мовець засвідчує достовірність того факту, що там дуже небезпечно, адже він напевно це знає. У другому прикладі мовець намагається переконати слухача у небезпечності того місця, ніби кажучи «я знаю, що я говорю», «сам подивися, переконайся», «повір мені, кажу тобі».

З огляду на те, що *呢 ne* з-поміж іншого має на меті переконати мовця, виникає питання, наскільки вільно може мовець нею користуватися у будь-якій розмові. Сюй Цзін Нін (徐晶凝) наголошує на тому, що, хоча мовець і акцентує увагу слухача на певній інформації, проте це лише пропозиція, а не наказ, і слухач сам вирішує, чи він погоджується з цією думкою, його ніхто ні до чого не змушує [6, с. 172]. Таким чином, з погляду ввічливості *呢 ne* є адекватним засобом реалізації модальності достовірності, адже показує, що мовець приділяє увагу слухачу й поважає його. На додаток *呢 ne* показує, що мовець зацікавлений у тому, що думає слухач, він буде радий почути його думку, крім того, вживання *呢 ne* сприяє встановленню комунікації між співрозмовниками, зближує їх під час комунікації.

Висновки. Отже, з огляду на зазначене вище, можна зробити висновок, що система модальних часток у сучасній китайській мові потребує подальших детальних досліджень. Аналіз функціонально-семантичних особливостей модальної частки *呢 ne* підтверджує той факт, що модальні частки є специфічною складовою частиною граматичної структури сучасної китайської мови, крім того, відіграють одну з найважливіших ролей у реалізації в мовленні категорії модальності. Аналіз модифікатора *呢 ne* як модального маркера дозволив встановити не лише його базові функції – реалізацію модальності достовірності, а й також дослідити його як маркер взаємозв'язку людської свідомості з мовними формами, вивчити його функціонування в контексті інтерсуб'єктивності – відображення ставлення мовця не лише до ситуації, а й до слухача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Сорокін С.В. Турецька й українська мови в системі координат «ВИД – ЧАС – МОДАЛЬНІСТЬ»: монографія. К.: Вид. центр КНЛУ, 2009. 341 с.
2. Люй Шу-сян. Очерк грамматики китайского языка. Ч. 1. Категории. М.: Наука, 1965. 349 с.
3. 刘月华. 实用现代汉语语法. 北京: 商务印书馆, 2006. 1005页.
4. 房玉清. 实用汉语语法. 北京语言学院出版社, 1992. 513页.
5. Li Charles N., Thompson Sandra A. Mandarin Chinese. A Functional References Grammar. Berkeley&Los Angeles: U. of California Press, 1989. P. 691.
6. 徐晶凝. 现代汉语语话情态研究. 昆仑出版社, 2008. 387页.
7. 吕叔湘. 现代汉语八百词: 增订本. 北京: 商务印书馆, 2016. 760页.
8. 左思民. 汉语的形式与功能研究. 刘丹青著. 北京: 商务印书馆, 2009. 541页.

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЯПОНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ

STRUCTURAL-SEMANTIC FEATURES OF JAPANESE MUSIC TERMINOLOGY

Трушак В.І.,

викладач японської мови

Національного університету «Львівська політехніка»

У статті розглянуто японську музичну термінологію, особливості її структури, семантичні особливості японських музичних термінів. Також показано вияви цих особливостей на конкретних прикладах. Матеріалами дослідження є 135 лексем, відібраних із джерел (українсько-японських, російсько-японських, англо-японських, японсько-українських, японсько-російських і японсько-англійських словників). На основі класифікації українських музичних термінів С. Булик-Верхоли створено власну класифікацію японських музичних термінів. У межах кожної тематичної групи терміни розподілені також і за походженням.

Ключові слова: японська мова, музична термінологія, структура, семантика, структурні особливості, семантичні особливості.

В статье рассмотрена японская музыкальная терминология, особенности ее структуры, семантические особенности японских музыкальных терминов. Также показаны проявления этих особенностей на конкретных примерах. Материалами исследования является 135 лексем, отобранных из источников (украинско-японских, российско-японских, англо-японских, японско-украинских, японско-русских и японско-английских словарей). На основе классификации украинских музыкальных терминов С. Булик-Верхоли создана собственная классификация японских музыкальных терминов. В пределах каждой тематической группы термины распределены также и по происхождению.

Ключевые слова: японский язык, музыкальная терминология, структура, семантика, структурные особенности, семантические особенности.

The article deals with Japanese musical terminology, peculiarities of its structure, semantic peculiarities of Japanese musical terms. Also shown are the features of these specific examples. The materials of the study are 135 tokens from selected sources – Ukrainian-Japanese, Russian-Japanese, Anglo-Japanese, Japanese-Ukrainian, Japanese-Russian and Japanese-English dictionaries. On the basis of the classification of Ukrainian musical terms S. Bulik-Verkholy created his own classification of Japanese musical terms. Within each thematic group, terms are also distributed by origin.

Key words: Japanese language, musical terminology, structure, semantics, structural features, semantic peculiarities.

Постановка проблеми. Однією з найбільших і найважливіших складових частин лексикології будь-якої мови є її термінологія. А. Д'яков указує, що кількість термінів у розвинених мовах набагато перевищує кількість загальноживаних слів [3, с. 10]. С. Полюга наголошує, що комплексне дослідження термінологічної лексики, вивчення закономірностей її творення, структури термінів, дослідження системних відношень між одиницями цієї лексики перебуває в колі актуальних проблем мовознавства [9, с. 206]. На думку Т. Кудинової, вивчення мов для спеціальних цілей в останні десятиліття дало поштовх до появи й активного розвитку нової комплексної лінгвістичної дисципліни – термінознавства. Воно виникло в результаті інтенсивного поповнення словникового складу мов за рахунок спеціальних найменувань – термінів – лексичних одиниць, створюваних для позначення реалій і понять, серед яких найбільш важливими є лінгвістика, логіка, семіотика, загальна теорія систем (системологія). Унаслідок цього лінгвісти не могли не внести

свого мовознавчого світогляду й у термінознавство [5, с. 3]. Крім того, за словами Т. Катиша, розвиток усіх галузей мистецтва, основним призначенням якого є опосередковане відображення життя в художніх образах, має, як відомо, безпосередні зв'язки з рівнем розвитку суспільства, із тими зрушеннями, що відбуваються в ньому. Природно, що музика як один із видів мистецтва прагне до найбільш повного відображення життя в музичних образах за допомогою своїх специфічних виражальних засобів [4, с. 2]. Через це стає важливим вивчення японської музичної термінології задля повнішого розуміння способу мислення японців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові дослідження й публікації із цієї теми відсутні, оскільки в жодній із них музичну термінологію не розглянуто як окремий предмет вивчення, а її побіжно згадують під час вивчення японської термінології загалом. Тому теоретичною базою для цього дослідження є роботи С. Булик-Верхоли, зокрема праця «Лексико-

семантична характеристика української музичної термінології», яка, проте, розглядає не японську, а українську музичну термінологію.

Постановка завдання. Метою дослідження є виявлення структурних і семантичних особливостей японської музичної термінології. Завданнями дослідження є такі: визначити структурні особливості японських музичних термінів і семантичні особливості японських музичних термінів. Матеріалами дослідження є 135 лексем, відібраних із джерел (українсько-японських, російсько-японських, англо-японських, японсько-українських, японсько-російських і японсько-англійських словників).

Виклад основного матеріалу. У зв'язку з особливостями системи музичної термінології доцільно, крім загальнономовного поділу на ваго (слова японського походження), канго (слова китайського походження), гайрайго (слова іншомовного походження) і терміни мішаного походження, виділити в межах музичної термінології тематичні групи відповідно до значень термінів. С. Булик-Верхола виділяє 20 груп музичних термінів: назви музичних інструментів і їх деталей; професій, спеціальностей, амплуа; співацьких голосів і їх регістрів; види музичних колективів і їх групи; дій і процесів праці в галузі музики; напрямів, стилів, течій, шкіл у музиці; видів і жанрів музики, окремих музичних творів і їх складових частин; нотного письма; музичних форм і їх елементів; назви, що позначають інтервали, співзвуччя та їх складові частини; назви ладів і тональностей; назви метроритмічних понять; музичних темпів; динамічних відтінків і позначення характеру виконання; прикрас мелодичного рисунка; прийомів і способів виконання музики; музичних звуків, їх властивостей і музичних систем; наукових і навчальних музичних дисциплін і їх розділів; різновидів музичного слуху; музичних навчальних закладів і концертних організацій [2, с. 2]. Ця класифікація є дещо непідходящою для цього дослідження, оскільки в японській музичній термінології назви динамічних відтінків і позначення характеру виконання, так само як і назви метроритмічних понять, за структурою й значенням повністю ідентичні із загальноновживаними прикметниками, тому вони не потребують окремого розгляду.

За структурою всі музичні терміни можна поділити на 4 групи: неподільні терміни; терміни, які містять у своєму складі терміноелементи, що вказують на семантику; терміни, які не містять терміноелементів, але за складовими ієрогліфами яких можна визначити їх значення; терміни, які

складаються з кількох слів. У кожній структурній групі є різний розподіл ваго, канго, гайрайго й термінів мішаного походження.

До неподільних термінів належать ваго й гайрайго, наприклад : オーボエoboe «гобой» [11, с. 257], ケトルドラムketorudoramu «литаври» [11, с. 257], シンバルshimbaru «тарілки» [11, с. 257], 琴koto «кото» (японський тринадцятиструнний щипковий музичний інструмент) [7, с. 494], 鈴rin «дзвоник» [10, с. 103], ペグペグ pegu «кілок» [11, с. 2510], ブリイジburijji «струноутримувач» [11, с. 2510], 減gen «струна» [11, с. 2510], クラシックkurasshikku «класична музика» [11, с. 259], ヘビーメタルhebi metaru «хеві-метал» [11, с. 259], ソナタsonata «соната» [11, с. 256], アリアaria «арія» [6, с. 6101], オペラopera «опера» [1, с. 140], オペレッタoperetta «оперета» [1, с. 140], 歌uta «пісня» [11, с. 259], ベシストbēshisuto «бас-гітарист» [11, с. 2510], リードシンガーrīdo shingā «фронтмен групи» (співак-соліст) [11, с. 2510], シヤープshāpu «дієз» [11, с. 256]. Оскільки ці терміни неподільні, то вони не містять структурних елементів.

Терміни, які містять терміноелементи, в музичній термінології представлені канго. Кожен терміноелемент має своє значення (самостійне або несамостійне) і вказує на значення самого терміна. Терміноелемент 楽器gakki «інструмент»: 金管楽器kinkan gakki «мідні духові інструменти» [11, с. 257], 木管楽器mokkan gakki «дерев'яні духові інструменти» [11, с. 257]; 楽gaku «музика»: 交響楽kōkyōgaku «симфонічна музика» [6, с. 1032], 室内音楽shitsunaiongaku «камерна музика» [6, с. 792]; 重奏jūsō i団dan, які не мають самостійного значення, а вживаються виключно в поєднаннях, які означають музичні колективи: 二重奏nijūsō «дуєт» [1, с. 63], 合唱団Gasshō-dan «хор» [6, с. 1011]; терміноелемент 曲kyoku «мелодія»: 練習曲rensūkyoku «етюд» [1, с. 66], 戯曲gikyoku «п'єса» [6, с. 934]; терміноелемент 奏sō «грати»: 独奏dokusō «музичне соло» [6, с. 9610]; 者sha «людина»: 独唱者dokushōsha «вокаліст соліст» [6, с. 9610], 指揮者shikisha «диригент» [11, с. 256]; 席seki «місце для сидіння»: 観客席kankyakuseki «глядацький зал» [6, с. 7710]; 学校gakkō «школа»: 音楽学校ongakugakkō «музична школа» [6, с. 1032]; 院in «вищий навчальний заклад»: 高等音楽院kōtōongakuin «консерваторія» [6, с. 1002]; 音on «звук»: 音階onkai «гама» [11, с. 256]; するsuru «робити»: 伴奏するbansōsuru «акомпанувати» [6, с. 679].

Терміни, які не містять терміноелементів, представлені канго й ваго, наприклад: 竖琴tategoto

«арфа» [6, с. 6102], 琵琶biwa «біва» (японський чотириструнний щипковий музичний інструмент) [7, с. 53], 吸い口suikuchi «мундштук» [6, с. 1032]; канго: 指板shiban «гриф, клавіатура» [8, с. 69], 音符ompu «нота» [11, с. 256], 五線譜gosenfu «нотний стан» [11, с. 256], 卜音記号to'on kigō «скриповий ключ» [11, с. 256], 休止符kyūshifu «знак паузи» [11, с. 256], 拍子hyōshi «такт» [11, с. 256], 楽譜gakufu «нотний текст» [11, с. 256], 触れることfureru koto «вібрація» [10, с. 197], 変調henchūō «модуляція» [8, с. 517]. Ці терміни не містять терміноелементів, але близькі за значенням терміни мають подібні елементи; так, для термінів 卜音記号to'on kigō «скриповий ключ» [11, с. 256] і へ音記号heon kigō «басовий ключ» [11, с. 256] спільною буде частина 記号kigō «ключ (як музичний термін)». Терміни, які складаються з кількох слів, представлені термінами мішаного походження: 調子が狂うchyōshi ga kiruu «розстроюватися» (про музичний інструмент) [6, с. 944], 調子を合わせるchyōshi o awaseru «настроювати музичний інструмент» [6, с. 1043], コンサート番組の紹介者 konsātobangumi no shyōkaisha «конферансьє» [6, с. 1003], 付き物tsukimono «акомпанемент» [10, с. 5], テノール歌手tenōrukashū «тенор» (як співак хору) [1, с. 206]. За структурою ці терміни є різними поєднаннями канго, ваго й гайрайго, тому їх особливості залежать від їх складових частин.

Семантичні особливості, пов'язані з належністю термінів до тематичних груп. У дослідженні представлені терміни з тематичних груп «назви музичних інструментів», «назви деталей музичних інструментів», «назви музичних напрямів і стилів», «назви музичних колективів», «назви учасників музичних колективів», «назви музичних професій», «терміни, пов'язані з нотним письмом», «дії й процеси в галузі музики», «назви концертних організацій», «назви музичних навчальних закладів», «назви музичних систем і музичних співзвуч», «назви прийомів і способів виконання музики», «терміни на позначення прикрас мелодичного рисунка». Тематична група «назви музичних інструментів» є найбільшою в японській музичній термінології. У межах цієї тематичної групи наявні різні види термінів. Ураховуючи кількість термінів, є потреба в класифікації термінів у середині групи за способом функціонування інструментів: 金管楽器kinkan gakkі «мідні духові інструменти» [11, с. 257]: ラッパrappa «горн» [6, с. 731], フレンチホルンfrenchi horun «валторна» [11, с. 257]; 木管楽器mokkan gakkі «дерев'яні духові інструменти» [11, с. 257]: ファゴットfagotto «фагот» [11, с. 257], コントラファゴットkontora fagotto «контр-фагот»

[11, с. 257], オーボエōboe «гобой» [11, с. 257]; 打楽器dagakkі «ударні інструменти» [11, с. 257]: ケトルドラムketorudoramu «литаври» [11, с. 257], シンバルshimbaru «тарілки» [11, с. 257], ビブラフォンbiburafon «вібрафон, ксилофон» [11, с. 257], ドラムセットdoramu setto «ударна установка» [11, с. 2510], 鈴rin «дзвоник» [Дж. 5, с. 103], 銅鑼dora «гонг» [Дж. 5, с. 257]; 爪弾き弦楽器tsumebikigengakkі «щипкові інструменти» [6, с. 1024]: エレキギターerekigitā «електрогітара» [11, с. 2510], 豎琴tategoto «арфа» [6, с. 6102], 琵琶biwa «біва» (японський чотириструнний щипковий музичний інструмент) [7, с. 53], 三味線syamisen «сямісен» (японський триструнний щипковий музичний інструмент) [10, с. 217], 琴koto «кото» (японський тринадцятиструнний щипковий музичний інструмент) [7, с. 494]; 弦楽器gengakkі «струнно-смичкові інструменти» [11, с. 256]: バイオリンbaioirin «скрипка» [11, с. 256], チェロchero «віолончель» [11, с. 256], 胡弓kokuū «кокую» (японський традиційний струнно-смичковий інструмент) [7, с. 467]; інші музичні інструменти: キーボードkībōdo «синтезатор» [11, с. 2510], アコーディオンakōdion «баян, акордеон» [1, с. 26]. Важливо зазначити про наявність у межах тематичної групи «назви музичних інструментів» пар термінів типу канго гайрайго, які позначають одне й те саме поняття, зокрема: арфа: ハープhāpu [11, с. 256] – 豎琴tategoto [6, с. 6102]. Назви тематичної групи «деталі музичних інструментів» представлені найпізнішими за часом запозиченнями гайрайго: ピックアップrikkuappu «машинка» [11, с. 2510], ネットnekku «гриф» [11, с. 2510], ペグpegu «кілок» [11, с. 2510], ブリッジburijji «струноутримувач» [11, с. 2510]; ваго: 減gen «струна» [11, с. 2510], 吸い口suikuchi «мундштук» [6, с. 1032]; канго: 指板shiban «гриф, клавіатура» [10, с. 69]. У цій тематичній групі є велика кількість ваго, створених за таким типом: два ієрогліфи, які читаються за кунним читанням, поєднані фуриганом. Побудовані таким способом терміни можна умовно розділити на дві частини – дія, яка відбувається під час правильного функціонування деталі інструмента (у цьому прикладі 吸い\ sui «дути»), і те, яким способом або органом людського тіла буде виконуватися ця дія (у нашому прикладі 口kuchi «рот»). Канго утворюються за допомогою кількох ієрогліфів і не містять фуригану. За своєю структурою вони також поділені на дві частини – за допомогою чого й чим ця деталь використовується (指shi «палець» і 板ban «плита»). Тематична група «назви музичних напрямів і стилів» представлена термінами гайрайго й канго: ブルスburūsu «блюз» [11, с. 259], ポ

ップス *poppusu* «поп-музика» [11, с. 259], ラップ *rappu* «реп» [11, с. 259], クラシック *kurasshikku* «класична музика» [11, с. 259], ヘビメタル *hebi metaru* «хеві-метал» [11, с. 259], 交響楽 *kōkyōgaku* «симфонічна музика» [6, с. 1032], 室内音楽 *shitsunaiongaku* «камерна музика» [6, с. 792]. Прослідковується, що гайрайго позначають поняття, які стосуються сучасної музики, а канго позначають поняття, які стосуються класичної музики. Тематична група «назви видів музичних колективів» представлена термінами гайрайго й канго: オーケストラ *ōkesutora* «оркестр» [11, с. 256], アンサンブル *ansanburu* «ансамбль» [1, с. 24], デュエット *duetto* «дуєт» [1, с. 63], 四重奏 *shijūsō* «квартет» [6, с. 795], 二重奏 *nijūsō* «дуєт» [1, с. 63]; 合唱団 *Gasshō-dan* «хор» [6, с. 1011], 弦楽団 *gengakudan* «камерний оркестр» [6, с. 979]. Важливо зазначити про наявність у межах тематичної групи «назви музичних колективів» пар термінів типу канго гайрайго, які позначають одне й те саме поняття, зокрема квартет: 四重奏 *shijūsō* [6, с. 795] – カルテット *karutetto* [6, с. 695]; дуєт: デュエット *duetto* [1, с. 63] – 二重奏 *nijūsō* [1, с. 63]. Тематична група «назви учасників музичних колективів» представлена гайрайго, канго й термінами мішаного походження: ベシスト *beshisuto* «бас-гітарист» [11, с. 2510], リードシンガー *gīdo shingā* «фронтмен групи» (співак-соліст) [11, с. 2510], ドラマー *doramā* «барабанщик, ударник» [11, с. 2510], ギタリスト *gitarisuto* «гітарист» [11, с. 2510], 独唱者 *dokushōsha* «вокаліст соліст» [6, с. 9610], テノール歌手 *tenōrukashū* «тенор» (як співак хору) [1, с. 206]. Можна відзначити, що гайрайго позначають поняття, які стосуються сучасної музики, а канго позначають поняття, які стосуються класичної музики. Тематична група «назви музичних професій» представлена канго й термінами мішаного походження: 指揮者 *shikisha* «диригент» [11, с. 256], 作曲家 *sakkyokuka* «композитор» [6, с. 2010], コンサート番組の紹介者 *konsāto bangumi no shyōkaisha* «конферансьє» [6, с. 1003]. Термін コンサート番組の紹介者 *konsāto bangumi no shyōkaisha* «конферансьє» [6, с. 1003] можна поділити на такі частини – носії значення: 紹介者 *shyōkaisha* «ведучий» і コンサート番組 *konsāto bangumi* «концертна програма». Частка の *no* несе функцію поєднання цих двох частин у єдиний термін. До тематичної групи «назви музичних творів і їх частин» належать канго, гайрайго й ваго: 練習曲 *rensūkyoku* «етюд» [1, с. 66], 戯曲 *gikyoku* «п'єса» [6, с. 934], 序曲 *jokyoku* «увертюра» [11, с. 256], 独奏 *dokusō* «музичне соло» [6, с. 9610], 伴奏 *bansō* «акомпанемент» [7, с. 49], ソナタ *sonata* «соната» [11, с. 256],

アリア *aria* «арія» [6, с. 6101], オペラ *opera* «опера» [1, с. 140], オペレッタ *operetta* «оперета» [1, с. 140], 歌 *uta* «пісня» [11, с. 259], 付き物 *tukimono* «акомпанемент» [Дж. 5, с. 5]. Потрібно зауважити, що ваго несуть значення питоми японських понять, канго – запозичених понять, які були запозичені й легко засвоєні японською мовою, а гайрайго – запозичених понять, які на момент запозичення були новими й безеквівалентними, що призвело до їх засвоєння у вигляді відтворення іноземного слова, яке позначає запозичене поняття. Тематична група «терміни, пов'язані з нотним письмом» представлена канго й гайрайго: 音符 *ompu* «нота» [11, с. 256], 五線譜 *gosenfu* «нотний стан» [11, с. 256], ト音記号 *to'on kigō* «скрипковий ключ» [11, с. 256], ヘ音記号 *heon kigō* «басовий ключ» [11, с. 256], 休止符 *kyūshifu* «знак паузи» [11, с. 256], 拍子 *hyōshi* «такт» [11, с. 256], 楽譜 *gakufu* «нотний текст» [11, с. 256], シャープ *shāpu* «дієз» [11, с. 256]. Оскільки семантика понять є достатньо зрозумілою, то тематична група «терміни, пов'язані з нотним письмом» майже не містить гайрайго. Тематична група «дії й процеси в галузі музики» представлена термінами мішаного типу й канго. Терміни мішаного походження в цій тематичній групі складаються з кількох слів і утворюються поєднанням канго й ваго, де ваго означає власне дію, а канго пояснює, із чим або як вона відбувається. Наприклад: 調子が狂う *chyōshi ga kuruu* «розстроюватися» (про музичний інструмент) [6, с. 944], 調子を合わせる *chyōshi o awaseru* «настроювати музичний інструмент» [6, с. 1043]. Тут ми також можемо побачити наявність спільних частин. У наведених прикладах це частина 調子 *chyōshi* «стрій». Канго в цій тематичній групі утворюються за допомогою додавання до термінів із тематичної групи частин музичних термінів слова する *suru* «робити», який виступає як терміноелемент і є показником приналежності терміна до тематичної групи дій і процесів у галузі музики: 伴奏する *bansōsuru* «акомпанувати» [6, с. 679]. Цей термін побудований на основі терміна 伴奏 *bansō* «акомпанемент» [7, с. 49]. Інші тематичні групи представлені малою кількістю термінів. Тематична група «назви концертних організацій» представлена канго: 観客席 *kankyakuseki* «глядацький зал» [6, с. 7710]. Тематична група «назви музичних навчальних закладів» представлені канго: 音楽学校 *ongakugakkō* «музична школа» [6, с. 1032], 高等音楽院 *kōtōongakuin* «консерваторія» [6, с. 1002]. Тематична група «назви музичних систем і музичних співзвуч» представлена канго: 音階 *onkai* «гама» [11, с. 256], 協和音 *kyōwaon* «акорд» [1, с. 141]. Тематична група

«назви прийомів і способів виконання музики» представлена ваго й утворена за моделлю «один ієрогліф, який читається за кунним читанням, поєднаний із фуриганом»: 触れること *fureru koto* «вібрація» [Дж. 5, с. 197]. Тут ми бачимо, що термін утворюється за рахунок додавання до дієслова частки こと *koto*. Тематична група «терміни на позначення прикрас мелодичного рисунка» представлена канго: 変調 *henchū* «модуляція» [10, с. 517]. Оскільки семантика понять є достатньо зрозумілою, то вищезгадані тематичні групи не містять гайрайго.

Висновки. Ураховуючи особливості японської музичної термінології, є потреба в класифікації за тематичними групами, у яких наявні в різній кількості різні за будовою терміни різних лексичних шарів. За структурою терміни можна умовно розділити на ті, які можуть бути поділені на частини, і неподільні терміни. Семантика японських музичних термінів умотивована зрозумілістю термінів із певних лексичних шарів японцям. За семантикою терміни поділяються на тематичні групи. Виділяють 20 тематичних груп музичних термінів: назви музичних інструментів і їх деталей; професій, спеціальностей, амплу; співацьких голосів і їх реєстрів; види музичних колективів і їх групи; дій і процесів праці в галузі музики; напрямів, стилів, течій, шкіл у музиці; видів і жанрів музики, окремих музичних творів і їх складових частин; нотного письма; музичних форм і їх елементів; назви, що означають інтервали, співзвуччя та їх складові частини; назви ладів і тональностей; метроритмічних понять; музичних

темтів; динамічних відтінків і позначення характеру виконання; прикрас мелодичного рисунка; прийомів і способів виконання музики; музичних звуків, їх властивостей і музичних систем; наукових і навчальних музичних дисциплін і їх розділів; різновидів музичного слуху; музичних навчальних закладів і концертних організацій. Тематичні групи представлені різною кількістю термінів усіх видів. Незалежно від приналежності до тематичних груп, гайрайго позначають невідомі японцям поняття, що призводить до відтворення їх значень із мови-запозичувача. Ваго й канго складені з японських ієрогліфів, через що їх значення вмотивовані значеннями цих ієрогліфів і вказують не тільки власне значення термінів, а й показують особливі ознаки зазначених у цих термінах понять. Значення термінів мішаного походження пов'язані зі значенням слів, які входять у ці терміни. Крім того, у той час, як канго, ваго й терміни мішаного походження переважно позначають поняття, які стосуються класичної музики, більшість термінів-гайрайго позначають поняття, які стосуються сучасної музики. Важливо зазначити, що є пари подібних за значенням термінів, які позначають одне й те саме поняття. Наявність таких пар показує формування японської музичної термінології. Подальші дослідження мають великі перспективи, оскільки можливим є й розширення матеріалу дослідження, і пошук інших особливостей музичної термінології з подальшою реалізацією результатів дослідження в японсько-українському й українсько-японському словниках музичних термінів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бондаренко І., Хіно Т. Українсько-японський, японсько-український словник, навчальний словник японських ієрогліфів. Київ. Альтернативи. 19910. 592 с.
2. Булик-Верхола С. Лексико-семантична характеристика української музичної термінології. Л., Вид-во Нац. ун-ту «Львів. політехніка». 2010. 6 с.
3. Д'яков А. Основи термінотворення: семант. і соціолінгвіст. аспекти. К.: Видавничий дім «Academia». 2004. 220 с.
4. Катиш Т. Музичні терміни в мові сучасної української фантастики. *Вісник Запорізького державного університету*. № 1. 2000. 7 с.
5. Кудинова Т. Структурно-семантические особенности многокомпонентных терминов в подъязыке биотехнологий (на материале русского и английского языков): дис. ... канд. филолог. наук. Орёл, 2006. 21 с.
6. Лаврентьев Б., Неверов С. Японско-русский и русско-японский словарь, изд. 10-е, исправленное. М., Дрофа. Русский язык медиа. 2009. 1036 с.
7. Неверов С., Попов К. и др. Большой японско-русский словарь в двух томах: под редакцией Н. Конрада. Т. 1. М., Советская Энциклопедия. 1970. 10010 с.
8. Неверов С., Попов К. и др. Большой японско-русский словарь в двух томах: под редакцией Н. Конрада. Т. 2. М., Советская Энциклопедия. 1970. 920 с.
9. Полюга С. Еволюційна модель становлення прикметника та семантика категорії ступенів порівняння. *Studia Linguistica*. Випуск 5. 2011. С. 206.
10. Hepburn J. Japanese-English And English-Japanese Dictionary. New York, A. D. F. Randolph & Company. 552 с.
11. Wilkes A. Japanese-English bilingual visual dictionary. London, New York, Melbourne, Munich, Dehli. First American Edition. 2011. 360 с.

РОЗДІЛ 3 КЛАСИЧНІ МОВИ. ОКРЕМІ ІНДОЄВРОПЕЙСЬКІ МОВИ

УДК 81'37'42: 811.124'02

КОНЦЕПТ *ЩАСТЯ* В РИМСЬКІЙ ЛІНГВОКУЛЬТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ «МОРАЛЬНИХ ЛИСТІВ ДО ЛУЦИЛІЯ» СЕНЕКИ)

THE CONCEPT OF *HAPPINESS* IN THE ROMAN LINGUISTICS (ON THE BASIS OF "MORAL LETTERS TO LUCILIUS" BY SENECA)

Петришин М.Й.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри загального та германського мовознавства
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

Стаття присвячена характеристиці поняттєвої складової частини етичного концепту *щастя* в римській лінгвокультурі. Розкрито смислове наповнення концепту як явища давньоримського культурного простору в епістолярній спадщині Сенеки. Ознаками справжнього щастя у філософії мислителя є його тривалість, незалежність від зовнішніх умов, самодостатність, тісний зв'язок із духовною сферою людини. Щастя – це стан душевного піднесення і задоволення, радість, внутрішній спокій, морально досконале життя, добродієність і розум, внутрішня відмова від зовнішніх благ, звільнення від страху перед смертю і турбот про продовження життя, хвилювання про інших, задоволення власним життям і теперішньою миттю, насиченість і якість життя, духовна насолода. Умовами його досягнення є обмеження власних потреб, поміркованість у всьому, звільнення від страху, внутрішнє зречення від зовнішніх благ.

Ключові слова: етичний концепт, щастя, Сенека, лінгвокультура, національно-культурна специфіка.

Статья посвящена характеристике понятийной составляющей этического концепта *счастье* в римской лингвокультуре. Раскрыто смысловое наполнение концепта как явления древнеримского культурного пространства в эпистолярном наследии Сенеки. Признаками настоящего счастья является его длительность, независимость от внешних условий, самодостаточность, тесная связь с духовной сферой человека. Счастье – это состояние душевного подъема и удовольствия, которое зависит от человека, радость, внутреннее спокойствие, морально совершенная жизнь, добродетельность и ум, внутренний отказ от внешних благ, освобождение от страха перед смертью и забот о продолжении жизни, волнение о других, удовлетворение собственной жизнью и нынешним мгновением, насыщенность и качество жизни, духовное наслаждение. Условиями достижения счастья являются ограничение собственных потребностей, умеренность во всем, освобождение от страха, внутреннее отречение от внешних благ.

Ключевые слова: этический концепт, счастье, Сенека, лингвокультура, национально-культурная специфика.

The article is about the description of the conceptual component of the ethical concept of happiness in the Roman linguistics culture. The semantic content of the concept as a phenomenon of ancient Roman cultural space in the epistolary heritage of Seneca is revealed. The signs of true happiness in thinker's philosophy are its duration, independence from external conditions, self-sufficiency, and close connection with the spiritual sphere of man. Happiness is a state of emotional exaltation and pleasure, joy, inner peace, morally perfect life, integrity and intelligence, internal refusal from external good, liberation from fear of death and worries about life prolonging, excitement about others, satisfaction with one's own life and present moment, saturation and quality of life, spiritual pleasure. There are the following conditions for its achievement: limitation of his needs, moderation in everything, liberation from fear, internal renunciation of external goods.

Key words: ethical concept, happiness, Seneca, linguistic culture, national and cultural specifics.

Постановка проблеми. У сучасних наукових студіях актуальними є дослідження національної специфіки і структури різноманітних концептів у мові (А. Вежбицька, І. Голубовська, В. Карасик, О. Кубрякова, Й. Стернін, Р. Фрумкіна та ін.). Особливе зацікавлення викликають етичні концепти, які не тільки репрезентують уявлення окремої людини, а й відображають духовне життя і цінності певної етнічної спільноти.

Щастя – міждисциплінарний феномен, що постійно перебуває у фокусі гуманітарних студій. Протягом тисячоліть внутрішній світ людини цікавив теологів, філософів, психологів, поетів. Феліцитарні ідеї представлені у творах Сократа, Платона, Аристотеля, Сенеки, Августина Блаженного, Фоми Аквінського. Концепт *щастя* належить до базових етичних компонентів концептосфери кожного народу, інтегрує об'єктивне

і суб'єктивне, універсальне і національноспецифічне, є однією з центральних частин аксіологічної області особистісної свідомості. Незважаючи на те, що щастя належить до базових концептів, специфіка його розуміння залежить від особливостей лінгвокультури й історичної епохи. Вивчення когнітивної інтерпретації концепту *щастя* в індивідуальній картині світу митця є необхідним для усвідомлення його духовної сутності, ієрархії цінностей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Творча спадщина Сенеки неодноразово була об'єктом наукових студій лінгвістів. Викликає зацікавлення розвідка Н. Черненко, присвячена вивченню особливостей вербалізації концепту VIRTUS у системі морально-філософських поглядів Сенеки. Встановлено, що у світогляді автора аналізований концепт є уособленням не тільки доблесті та чесноти, а й втіленням стриманості, розважливості, терпіння, спрямованості до добра [4]. Особливості мовної репрезентації концепту БЛАГО, його смислове наповнення на матеріалі епістолярної спадщини філософа-мораліста є об'єктом наукових студій І. Полович [3]. Лінгвокультурологічному аналізу концепту НАВЧАННЯ на матеріалі афористичного фонду «Моральних листів до Луцилія» присвячено дослідження О. Дзюбенко [2]. Предметом зацікавлення О. Яранцевої є вивчення ідіостилю Луція Аннея Сенеки Молодшого в наукових працях українських і російських філологів-класиків і філософів-антикознавців [5]. Важливість наукового доробку Д. Ярцева полягає у виявленні основних типів аргументів (історичних фактів, тез філософів, літературного досвіду, природи й апостеріорної імплікації), які філософ-мораліст використовував під час написання «Моральних листів до Луцилія» [6]. Однак лінгвокультурний концепт *щастя* на матеріалі епістолярної спадщини Сенеки не був ще предметом окремої розвідки в латинській мові. Отже, відсутність ґрунтовних досліджень феліцитарного концепту в римській лінгвокультурі на матеріалі твору морально-етичного характеру, який експлікує індивідуально-авторське бачення, формує цілісне уявлення про аналізований концепт у свідомості античного мислителя, спонукає нас до розгляду цієї проблематики. Крім того, дослідження ідіоконцептів, що є одиницею індивідуальної свідомості автора і складовою частиною його концептуальної системи, дають змогу зрозуміти смисл, який митець

вкладає у цей концепт, відображає знання й уявлення мислителя про його поняттєві складники, репрезентує індивідуально-авторську картину світу.

Постановка завдання. Метою нашої статті є характеристика поняттєвої складової частини концепту *щастя* в римській лінгвокультурі.

Об'єктом дослідження обрано етичний концепт *щастя* в римській лінгвокультурі, предметом – змістове наповнення аналізованого концепту в епістолярній спадщині Сенеки.

Матеріалом розвідки слугувала збірка римського філософа-мораліста Луція Аннея Сенеки «Моральні листи до Луцилія», яка охоплює велику кількість етичних проблем, а саме – роздуми про життя і смерть, багатство й убогість, щастя, дружбу, моральне вдосконалення тощо. Оскільки ми розглядаємо концепт *щастя* на матеріалі листів Сенеки, можемо стверджувати, що аналізований концепт є одиницею індивідуальної свідомості, в якій сублімуються поняття, уявлення, емоції та почуття автора. Звернення до творчої спадщини відомого представника стоїцизму не є випадковим, адже, як зазначає О. Дзюбенко, вчення стоїків у добу Імперії перетворилося у свого роду релігію для римського народу [2, с. 374].

Виклад основного матеріалу. У «Моральних листах до Луцилія» автор репрезентує власне бачення сенсу щастя, яке належить у Сенеки до однієї з основних категорій моральної свідомості та є невід'ємною складовою частиною духовного життя римлянина. Філософія мислителя звернена до внутрішнього світу людини. На думку Сенеки, зовнішні умови життя жодною мірою не повинні впливати на внутрішній стан особистості. Кожний може бути щасливим навіть всупереч несприятливим умовам, якщо його погляд звернений у власне єство. Римський філософ розуміє щастя як стан душевного піднесення і задоволення, який залежить виключно від самої людини, оскільки вона має достатньо сили і мужності, щоб з гідністю прямувати до щастя, нехтуючи зовнішніми благами і спокусами навколишнього світу: *Si numquam maestus es, nulla spes animum tuum futuri exspectatione sollicitat, si per dies noctesque par et aequalis animi tenor erecti et placentis sibi est, pervenisti ad humani boni summam* (LIX, 14) – *Якщо не буваєш сумним, якщо тебе не турбує жодна сподіванка на майбутнє, якщо твоя душа вдень і вночі, зберігаючи рівновагу, перебуває в піднесенні, якщо вона вдоволена собою, значить, ти сягнув вершини людського щастя*¹. Отже, ознакою правдивого щастя Сенека

¹ Цитати подаємо у перекладі Андрія Содомори (Сенека, Луцій Анней. Моральні листи до Луцилія / переклад з латини А. Содомори. Київ: Основи, 2005. 603 с.)

вважає його зв'язок із духовною сферою людини. Щаслива людина та, яка задоволена собою, своїми помислами та вчинками.

Важливим компонентом аналізованого концепту є радість (*gaudium*), оскільки, як зазначає С. Воркачов, суб'єктивна складова частина феліцитарних концептів найбільше близька до почуття радості, тим більше, що найчастіше щастя отожднюється саме з ним [1, с. 115]. Отже, правдиве щастя, на думку мислителя, завжди супроводжується радістю. Ця радість є постійною і ніщо не може її сколихнути: *Incidet aliquid, quod impedit. Non quidem eum, cuius animus in omni negotio laetus atque alacer est; imperfectis adhuc interscinditur laetitia, sapientis vero contexitur gaudium, nulla causa rumpitur, nulla fortuna, semper et ubique tranquillusest (LXXII, 4)* – Тим, хто ще не сягнув досконалості, відома лише принагідна веселість, що переривається; радість мудреця – мов щільна тканина: їй не пошкодить жодна випадковість, жоден підступ фортуни, отже, й мудрець завжди і всюди спокійний.

Одним із компонентів концепту *щастя* в римській лінгвокультурі є внутрішній спокій, який залежить від чистоти сумління. В іншому разі людину можна вважати нещасливою хоча б через те, що, почувавшись винною у скоєнні зла, вона постійно очікує покарання за скоєну несправедливість, а її душа перебуває в постійній тривозі. У зв'язку з цим Сенека підкреслює, що людина повинна бути чесною і порядною не тільки перед людьми, а й наодинці зі своїми думками: *Bona conscientia turbam advocat, mala etiam in solitudine anxia atque sollicita est. Si honesta sunt quae facis, omnes sciant, si turpia, quid refert neminem scire, cum tu scias? O te miserum, si contemnis hunc testem! (XLIII, 5)* – Чисте сумління може скликати цілу юрбу, нечисте – навіть на самоті мучиться страхом та неспокоєм. Якщо чесні твої вчинки, то хай про них знає увесь світ; якщо ганебні, то яка з того втіха, що про них ніхто не знає? Ти знаєш!.. Нещаслива ж ти людина, раз не зважаєш на того свідка! Отже, концепт *щастя* у свідомості римлян тісно пов'язаний із мораллю людини.

Запорукою *щастя* у філософії митця є доброчесність (*virtus*). Саме вона, як зазначає Сенека, приносить людині абсолютне *щастя* і задоволення собою: *ad vitam beatam satis esse virtutem (LXXXV, 17)* – доброчесність є достатньою для блаженного життя. Щоб осягнути сенс *щастя*, людина мусить здійснити зусилля волі й віднайти у своїй душі доброчесність: *Fac te ipse felicem. Facies autem, si intellexeris bona esse, quibus*

admixta virtus est, turpia, quibus malitia coniuncta est (XXXI, 5) – зроби сам себе щасливим! Це тобі під силу, якщо зрозумієш одне: благо лише те, в чому присутня доброчесність, а те, що стосується зла, ганебне.

У свідомості римського філософа поняття *щастя* виступає синонімом рівності. Сенека не робив різниці між знатними і простими, багатими і бідними. Щасливим може бути не тільки благородний римлянин, але й раб. Благородна і піднесена душа – це надбанням не тільки римського вершника, а й вільновідпущеника і раба: *Animus, sed hic rectus, bonus, magnus. Quid aliud voces hunc quam deum in corpore humano hospitantem? Hic animus tam in equitem Romanum quam in libertinum, quam in servum potest cadere. Quid est enim eques Romanus aut libertinus aut servus? Nomina ex ambitione aut ex iniuria nata. Subsilere in caelum ex angulo licet (XXXI, 11)* – Але дух піднесений, благородний, великий. Чи можна його назвати якимось інше, ніж богом, що оселився у людському тілі? І такий дух може бути й у римського вершника, й у вільновідпущеника, й навіть у раба. Бо що таке римський вершник, вільновідпущеник, раб? Імена, породжені марнославством, несправедливістю. З будь-якого закутка можна спрямуватись до неба.

У філософії Сенеки концепт *щастя* отожднюється з умінням бути задоволеним теперішньою миттю. Мислитель радить не думати про можливе нещастя в майбутньому, наперед смакувати прикрощі, марнувати сьогоднішній день страхом перед завтрашнім: *Est sine dubio stultum, quia quandoque sis futurus miser, esse iam miserum (XXIV, 1)* – Справді, нерозумно бути нещасним уже сьогодні тільки через те, що маєш ним стати завтра.

Важливою складовою частиною аналізованого концепту є внутрішнє звільнення від страху перед смертю і турбот про продовження життя: *Nulli potest segura vita contingere, qui de producenda nimis cogitat, qui inter magna bona multos consules numerat (IV, 4)* – Щасливого життя не звідає той, хто тільки й клопочеться тим, як би то його продовжити, той, для кого головне – це прожити багато консульств.

Людина втрачає сенс життя, коли дбає про його тривалість, а не якість. Поміляються ті, хто вимірює *щастя* кількістю прожитих років. Слід прагнути прожити не довго, а насичено. У зв'язку з цим одним із ключових символів концепту *щастя* є насиченість життя: *Doce non esse positum bonum vitae in spatio eius, sed in usu, posse fieri, immo saepissime fieri, ut qui diu vixit, parum vixerit (XLIX, 10)* – Повчи мене, що *щастя* – не у тривалості життя, а в тому, як

ним розпорядишся: може трапитися (здебільшого й трапляється так), що той, хто прожив довго, насправді мало прожив.

Сенека поділяє думку, що запорукою щасливого життя є внутрішнє зречення від зовнішніх благ. Матеріальний добробут не може бути основою справжнього щастя, а часто стає йому на заваді. Влада, слава, суспільне визнання приносять не тільки чимало поверхневої та тимчасової насолоди, а й гірке розчарування. Щастя, котре ґрунтується на багатстві та владі, котре затримує на собі захоплені погляди оточуючих, Сенека називає подобою щастя – *felicitas personata* (LXXX, 8). Філософ переконаний, що людське щастя жодною мірою не залежить від величини статків. Ставлення людей до речей повинно бути однаковим за будь-якого рівня матеріального благополуччя. Потрібно вміти до цінних речей ставитися так, наче вони нічого не вартують. Людина не буде прив'язана до матеріальних цінностей, а втрата їх не сколихне її емоційний стан: *Magnus ille est, qui fictilibus sic utitur quemadmodum argento. Nec ille minor est, qui sic argento utitur quemadmodum fictilibus. Infirmi animi est pati non posse divitias* (V, 6) – Великим є той, хто глиняним кухлем послуговується так, мовби він був срібний. Та не менш великим є і той, хто срібним кухлем послуговується так, наче б він був із глини. Над ким бере гору багатство – того вважай слабодухом.

Однією з семантичних ознак концепту *щастя* є турбота про інших: *Nec potest quisquam beate degere qui se tantum intuetur, qui omnia ad utilitates suas convertit: alteri vivosoportet, si vis tibi vivere* (XVIII, 2) – Не може бути щасливим той, хто лиш на себе задивлений, хто геть усе звертає на свою користь: мусиш для іншого жити, якщо хочеш жити для себе.

У філософських поглядах Сенеки егоїзм та гуманізм не можуть жити поруч у людському серці. На його думку, не може відчутти справжнього щастя той, хто не зважає на почуття та інтереси інших: *Non est quod credas quemquam fieri aliena infelicitate felicem* (XCIV, 67) – Не вір, що хтось може бути щасливий чужим нещастям. Лише дбаючи про щастя інших, людина знаходить своє власне. Жити для інших – означає показати їм шлях до справжнього щастя, навчити розрізняти добро і зло, стати духовним наставником, вдосконалюватися самому.

До концептосфери щастя входить у Сенеки і поняття духовної насолоди, пов'язаної з моральними якостями людини. Позначаючи лексемою *voluptas* духовну та тілесну насолоду, автор прагне показати, що обидва види насолоди є

важливими елементами щастя. Різниця полягає в тому, що духовна насолода – це складова частина істинного щастя, а задоволення тілесних бажань може принести лише нетривале відчуття поверхневої радості: *Corporales morbus inhibet, non tamen tollit. Immo, si verum aestimes, incitat; magis iuvat bibere sitientem; gratior est esurienti cibus. Quicquid ex abstinentia contigit, avidius exciditur. Illas vero animi voluptates, quae maiores certioresque sunt, nemo medicus aegro negat. Has quisquis sequitur et bene intellegit, omnia sensuum blandimenta contemnit* (LXXVIII, 22) – Тілесним насолодам хвороба, щоправда, стоїть не заваді, але ж вона їх не усуває, а коли розсудиш по правді, то навіть загострює. Приємніше пити, коли ти спраглий, їсти – коли голодний; від чого ти якийсь час стримувався, до того й берешся пожадливіше. А вже коли йдеться про душевні насолоди, – а вони набагато більші й певніші, – то в них не обмежуватиме хворого жоден лікар. Хто віддасться їм, хто збагне їхній чар, того вже не приваблять чуттєві ласки.

Щастя викликало в римлян асоціацію з матеріальним добробутом, тимчасовими сприятливими обставинами та фортуною. Тобто, аналізований концепт містить у собі протиставлення «справжнє – несправжнє», «внутрішнє – зовнішнє»: *et avida felicitas est et alienae aviditati exposita. quamdiu tibi satis nihil fuerit, ipse aliis non eris* (XIX, 7) – Щастя жадібне, та ще й наражає нас на жадобу інших: доки сам пожиратимеш усе очима, доти й тебе пожиратимуть інші.

Античний мислитель ототожнює щастям зі станом блаженства, який полягав у відсутності непотрібних думок і турбот: *Quid est beata vita? Securitas et perpetua tranquillitas* (XCII, 3) – То що таке блаженне життя? Безтурботність і незворушний спокій.

Концепт *щастя* у філософії Сенеки перебуває в тісному зв'язку з концептом *добродесності* (*virtus*): *Virtus extollit hominem et super cara mortalibus conlocat; nec ea, quae bona, nec ea, quae mala vocantur, aut cupit nimis aut exravescit* (LXXXVII, 16) – Лише добродесність підносить людину над усім, чим так дорожать смертні; лише вона, добродесність, і надто не прагне того, що називають благом, і надто не боїться того, що йменують злом.

Однією з семантичних ознак аналізованого концепту є мудрість (*sapientia*). Сенека пише другові: *beatam vitam perfecta sapientia effici, ceterum tolerabilem etiam inchoata* (XVI, 1) – довершена мудрість забезпечує блаженне життя, а її початки – стерпне. Крім того, мірилом люд-

ського щастя, за словами Луція Аннея Сенеки, є розум (*ratio*): *ratio: haec recta et consummate felicitatem homini simple vit (LXXXVI, 10) – розум! Саме він, коли сягне правоти й довершеності, виконує людське щастя.*

Висновки. Аналіз концепту *щастя* на матеріалі «Моральних листів до Луцилія» Сенеки дає підстави твердити, що розуміння його є багатоаспектним і відображає не лише індивідуально-авторську картину світу, а й ціннісні орієнтири епохи. Щастя у філософії мислителя – це стан душевного піднесення і задоволення, який залежить від людини, радість, внутрішній спокій, морально досконале життя, добродієність і розум, внутрішня відмова від зовнішніх благ, звільнення від страху перед смертю і турбот про продовження життя, хвилювання про інших, задоволення власним життям і теперішньою миттю, насиченість і якість щини мислителя.

життя, духовна насолода. Основними ознаками справжнього щастя, на думку мислителя, є його тривалість, незалежність від зовнішніх умов, самодостатність, тісний зв'язок з духовною сферою людини. На шляху до щастя Сенека радить жити в гармонії з внутрішнім світом. Умовами досягнення щастя є обмеження власних потреб, поміркованість у всьому, звільнення від страху, внутрішнє зречення від зовнішніх благ. Для глибшого розуміння суті справжнього щастя Сенека застосовує прийом протиставлення: основним ознакам істинного щастя (внутрішньому миру, спокою, впевненості, безтурботності) він протиставляє ознаки і наслідки ілюзорного щастя (страх, сумнів, невпевненість, побоювання, підозри, заздрість, ненаситність).

Перспективним напрямком наших студій є дослідження вербальної репрезентації аналізованого концепту на матеріалі епістолярної спадщини

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Воркачев С.Г. Счастье как лингвокультурный концепт. Москва: ИТДГК «Гнозис», 2004. 192 с.
2. Дзюбенко О.М. Вербальне вираження концепту «НАВЧАННЯ» (на матеріалі афористичного фонду «Моральних листів до Луцілія» Луція Аннея Сенеки). *Мовні і концептуальні картини світу*. 2012. Вип. 41. Ч. 1. С. 372–379.
3. Полович І.Й. Вербальна репрезентація концепту БЛАГО у «Моральних листах до Луцілія» Луція Аннея Сенеки. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2014. № 13. С. 128–131.
4. Черненко Н. Особливості мовної маніфестації концепту *virtus* (на матеріалі «Моральних листах до Луцілія» Луція Сенеки). *Studia linguistica*. 2013. Вип. 7. С. 223–228.
5. Яранцева О.І. Вивчення ідіостилю Луція Аннея Сенеки Молодшого на матеріалі філологічних та філософських досліджень українських і російських науковців. *Studia linguistica*. 2013. Вип. 7. С. 235–241.
6. Ярцев Д. Аргументаційна база «Моральних листів до Луцілія» Сенеки. *Вісник Львівського університету. Серія журналістика*. 2007. Вип. 30. С. 179–185.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ:

7. Lucius Anneus Seneca iunior. Epistulae Morales ad Lucilium. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Sen.%20Ep>. (дата звернення: 11.01.2019).

**ЛАТИНСЬКІ ТЕРМІНОЛОГІЧНІ СЛОВОСПОЛУЧЕННЯ
ЗІ СКЛАДНИМИ АД'ЄКТИВАМИ****LATIN TERMINOLOGICAL WORD-COMBINATIONS
WITH COMPOUND ADJECTIVES****Телеки М.М.,***кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов**ВДНЗ України «Буковинський державний медичний університет»*

Актуальність дослідження визначається необхідністю вивчення латинських термінологічних словосполучень зі складними ад'єктивами, що функціонують у сучасній медичній терміносистемі, створених на базі властивих латинській мові дериваційних ресурсів. У результаті дослідження схарактеризовано латинські складні ад'єктиви, утворені способами основокладання. Виділено основні словотвірні типи складних прикметників у термінологічних словосполученнях підмови медицини. Зазначено, що у творенні складних ад'єктивів використана комбінація основ та словотвірних моделей як чистих (грецьких і латинських), так і змішаних (латино-грецьких і греко-латинських). Виокремлено за семантикою стрижневого терміна-компонента тематичні групи словосполучень, які містять складний ад'єктив, описані основні структурні моделі термінологічних сполучень зі складними ад'єктивами.

Ключові слова: словосполучення, термінологічне словосполучення, прикметникове словосполучення, стрижневий термін, складний ад'єктив, словотвірний тип, структурна модель.

Актуальность исследования определяется необходимостью изучения латинских терминологических словосочетаний со сложными адъективами, функционирующих в современной медицинской терминотерминосистеме, созданных на базе присущих латинскому языку деривационных ресурсов. В результате исследования охарактеризованы латинские сложные адъективы, образованные способами основообразования. Выделены основные словообразовательные типы сложных имен прилагательных в терминологических словосочетаниях подъязыка медицины. Отмечено, что в образовании сложных адъективов использована комбинация основ и словообразовательных моделей как чистых (греческих и латинских), так и смешанных (латино-греческих и греко-латинских). Выделены по семантике стержневого термина-компонента тематические группы словосочетаний, содержащих сложные адъективы, описаны основные структурные модели терминологических словосочетаний со сложными адъективами.

Ключевые слова: словосочетание, терминологическое словосочетание, именное словосочетание, стержневой термин, сложный адъектив, словообразовательный тип, структурная модель.

The relevance of the theme is motivated by the contradictory interpretation of the identity concept, determined by the need for a comprehensive scientific study of word-building types system in the formation of Ukrainian medical terminology system with the differentiation of borrowed terms and terms, created on the basis of specific derivative resources of the Ukrainian language as an active terminological base.

There is no complete and comprehensive description of word-formation identical structures and their criteria, which is a significant obstacle in the practical use and in the general typology of such lexical items, in the disclosure of the internal laws of their formation and functioning.

The relevance of the theme's investigation is determined by the need to study Latin terminological phrases with complex adjectives operating in a modern medical terminological system, based on the derivational resources inherent in Latin language.

Latin compound adjectives which were formed by means of basis stem – composition have been described as the result of the research. The main word-building types of complex adjectives were distinguished in the terminological phrases of the medicine sublanguage. It was noted that in the creation of complex adjectives a combination of words bases and word-building models was used as pure (Greek and Latin) and mixed (Latin-Greek and Greek-Latin). Thematic groups of phrases containing a complex adjective were distinguished according to the semantics of the essential term – component, the main structural models of phrases were described.

Key words: phrases, terminological phrases, phrases with adjective, key term, complex adjectives, word-building type, formation model terminological word-combinations with compound adjectives.

Постановка проблеми. Стрімкий розвиток медичної науки зумовлює поповнення терміносистем значною кількістю нових понять. Відображення досягнень у тій чи тій галузях медичних знань визначає появу термінів-словосполучень, що спираються на багатовікову традицію використання найменувань латинською

мовою. Подальше опрацювання особливостей утворення термінологічних словосполучень пов'язане з їхньою широкою відтворюваністю у професійній сфері вживання для вираження спеціальних понять, а також важливе для вивчення концептуальних засад сучасного термінознавства з різних позицій: співпраці в міжнародних органі-

заціях, стандартизації та уніфікації, створення баз даних, особливості перекладу та термінів, а також редагування термінологічних праць [2, с. 94].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченню термінологічних словосполучень приділяли увагу й українські, й зарубіжні вчені. Особливості функціонування термінологічних одиниць аналізували Л. Булаховський, В. Виноградов, Н. Клименко, В. Лейчик, Д. Лотте, С. Панцьо, О. Потебня, О. Шахматов, Л. Щерба. У своїх працях дослідники висвітлювали основні ознаки словосполучень, описували різні словотвірні групи за відношенням їхніх основ та структурні особливості.

Прикметникові словосполучення в медичній термінології досліджували С. Дудецька (метафоричні словосполучення – субстантивно-ад’єктивні моделі на матеріалі англійської мови термінології черепно-щелепо-лицевої хірургії і стоматології, 2007); М. Веклич (ад’єктивні фразеологічні сполучення-напівкальки в анатомічній термінології XVIII ст., 2017); М. Носачева (словотвірні особливості ад’єктивних композитних термінів, 2016), С. Велічкова, О. Таранова (структурно-семантичні особливості медичної термінологічної лексики в німецькій мові, 2012); А. Ткач (двокомпонентні субстантивно-ад’єктивні терміни-сполучення в українській медичній термінології: 2009, 2017). Дослідження термінологічних словосполук зі складними ад’єктивами, які функціонують у латинській медичній термінології, відсутні.

Складні ад’єктиви є частиною словотвірної підсистеми латинської мови, процеси словотвору якої орієнтовані на формування лексичних одиниць, що виконують номінативну функцію. Терміни-сполучення, компонентами яких є складні ад’єктиви, спрямовані на забезпечення процесів номінації й використовуються в мові спеціального призначення [7]. Недостатнє вивчення термінологічних словосполучень зі складними ад’єктивами викликає необхідність дослідження структурних, семантичних, ономазіологічних характеристик мовних одиниць для спеціальної номінації.

Постановка завдання. Метою дослідження є опис структурно-семантичних особливостей латинських термінологічних словосполучень зі складними ад’єктивами, що функціонують у підмові медицини.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: 1) виділити основні типи складних ад’єктивів в термінологічних словосполученнях підмови медицини і дати їм сло-

вотвірну характеристику; 2) виявити тематичні групи термінів, які включають складний ад’єктив, за семантикою стрижневого терміна-компонента; 3) визначити й описати основні структурні моделі термінологічних словосполучень зі складними ад’єктивами.

Об’єктом дослідження є термінологічні словосполучення підмови медицини, компонентами яких є складні ад’єктиви.

Джерельна база – фактичний матеріал, дібраний методом суцільної вибірки з українсько-російсько-латинсько-англійського медичного енциклопедичного словника: А–Я, укладачі: Л.І. Петрух, І.М. Головка [6].

Виклад основного матеріалу. Процес становлення латинської медичної термінології супроводжувався засвоєнням грецької мови і часто калькуванням грецьких медичних термінів. Як відзначає дослідниця латинської мови В.Ф. Новодранова, створювалась своєрідна «латино-грецька двомовність», характерна для античної термінології, яка збереглася до наших часів та використовується в сучасній термінології. Серед різних способів поповнення термінологічної лексики найпродуктивнішим був морфологічний, за якого утворення термінів здійснювалося через словоскладання та афіксацію. Комбінація основ й афіксів та словотвірних моделей як чистих (грецьких і латинських), так і змішаних (латино-грецьких і греко-латинських) уможливило не тільки позначення характерних ознак нового поняття, але й одночасно відображало його місце в системі існуючих понять [3, с. 17]. Якраз словотворення латинської мови виступає в якості головного джерела запозичення окремих слів, цілих словотвірних моделей, поєднань слів, які для найменування нових понять «піддалися реконструкції, реінтерпретації, трансформації і переосмисленню. В процесі переходу до наукової терміносистеми з’являються нові словотвірні моделі, і, як результат, утворюються нові терміни, не присутні в системі мови-джерела» [1, с. 123].

Словосполучення як одиниця словотворення є граматичним явищем, характерним для сучасних процесів позначення нових понять у сфері медицини. Результати досліджень потребують найменувань, які б описово і при цьому повно, точно та лаконічно передавали суть нового поняття у вивченні нормальних та патологічних процесів в організмі людини, патологічних станів, різноманітних захворювань і методів лікування. Два або більше терміни-слова, утворені поєднанням у складі словосполучення та пов’язані між собою за змістом і граматично, уможливають висвітлення

певного наукового поняття, що є надто складним для позначення його однослівним [4, с. 54].

Термінологічні словосполучення, компонентами яких є складні ад'єктиви, часто використовують у тих галузях медичних знань, що швидко розвиваються. Стрижневим компонентом термінологічного словосполучення є слово-термін, субстантив, до якого на основі підрядного зв'язку приєднуються залежні компоненти. У медичних латинських термінах таким складником переважно виступають ад'єктиви, які утворюють зі стрижневим терміном номінації і стоять, як правило, до нього в постпозиції.

Для аналізу досліджуваних мовних одиниць спершу розглянемо словотвірні типи складних ад'єктивів, що є компонентами термінологічних словосполучень. Найбільш вживані у медичній термінології дев'ять типів складних прикметників [5, с. 97–98]. Користуючись класифікацією складних слів за частиномовною належністю, виділяємо ад'єктиви, утворені шляхом складання основ слів за допомогою таких сполучень:

1) на основі іменниково-прикметникового сполучення (*substantivum + adjectivum*: S + A), сполучені інтерфіксами (o, i) ґ словосполучення зі складним ад'єктивом, як-от:

– *tonoclónisus* тоноклонічний < *ton(o)-* (*sonus, i m sonare* звучати, *gp. tonos* тон, реґістр) *clónisus* (*clonus, i m < gp. klonos* безладдя, штовхання) ґ *spasmus tonoclónisus* тоноклонічний спазм; *temperaturosensibilis* температурочутливий < *temperatur(o)-* (*temperatura, ae f*) + *sensibilis* чутливий ґ *mutans temperaturosensibilis* температурочутливий мутант;

– *tuberculoallergicus* туберкульозно-алерґійний < *tuberculos(o)-* (*tuberculosis, is f* туберкульоз) + *allergicus* < (*gp. allos* інший) алерґійний;

2) сполучення двох основ субстантива та опорного ад'єктива (S + S + A), як-от:

– *angioneurotrophicus* анґіоневротрофічний < *angi(o)-* (*gp. angeion* судина) + *neur(o)-* (*gp. neuron* нерв) + *gp. trophicus* який живить ґ *osteodystrophia angioneurotrophica* анґіоневротрофічна остеодистрофія;

– *urethroprostatorectalis* сечівниково-передміхурово-прямокишковий < *urethr(o)* (*urethra, ae f gp. urethra* сечівник) + *prostat(o)-* < (*prostata, ae f* передміхурова залоза) + *rectalis* прямокишковий ґ *fistula urethroprostatorectalis* сечівниково-передміхурово-прямокишкова нориця;

3) поєднання основ ад'єктива та опорного ад'єктива (A + A), як-от:

– *opticopyramidalis* оптико-пірамідальний < *optic(o)-* (*gp. optos* < (*opticus* видимий) + *pyrami-*

dalis пірамідальний ґ *haemiplegia alternans opti-copyramidalis* альтернативна оптикопірамідальна геміплегія; *multifetalis* багатоплідний < *mult(i)* (*multus* велика кількість чого-небудь) + *fetalis* < (*fetus, us m* плід, зародок) ґ *praegnantia multifetalis* багатоплідна ваґітність;

4) складні ад'єктиви, першим компонентом яких є числівник, другим – опорний ад'єктив (Num. + A), як-от:

– *trimodalis* тривимірний < *tri-* (*gp. tri* три) + *modalis* вимірний ґ *visualisatio hepātis trimodalis* тривимірна візуалізація печінки;

5) сполучення основи субстантива і дієприкметника (S + PPA [*participium praesentis actívi*], S + PPP [*participium perfecti passívi*]), як-от:

– *coronarodilatantia* (*pl.*) < *coronar(o)-* (*corona, ae f* вінок) + *dilatans* (*ppa* від *dilatāre* розширювати) ґ *remedia coronarodilatantia* коронаророзширювальні засоби; *vasoconstrictiva* (*pl.*) < *vas(o)-* (*vas, vasis n* судина) + *constrictivus* (*ppp* від *con-stringere* звужувати) ґ *remedia vasoconstrictiva* судинозвужувальні засоби;

6) сполучення основи ад'єктива і дієприкметника (A + PPA, A + PPP):

– *immunomodulantia* (*pl.*) імуномодулювальні < *immun(o)-* (*immunis, e* незахищений) + *modulans* (*ppa* від *modulari* (*modulator*) ґ *remedia immunomodulantia* імуномодулювальні засоби; *immunodepressiva* (*pl.*) імунодепресивні < *immun(o)-* (*immunis, e* незахищений) + *depressivus* (від *de-primere ppp depressus* приґнчувати) ґ *remedia immunodepressiva* імунодепресивні засоби.

Вивчення складних ад'єктивів у словосполученнях медичної термінології вказує на типи, які творяться: складанням основ одного і більше субстантивів та основи опорного ад'єктива, ускладненого прикметниковим суфіксом; від основ двох і більше ад'єктивів; сполученням основи субстантива і дієприкметника; з'єднанням основи ад'єктива і дієприкметника.

Найбільш частотними є типи, в яких першим компонентом є субстантивні основи, менше – ад'єктивні, рідше – числівникові. Зауважимо, що під час творення складних прикметників використовується змішані способи вибору основ як чистих (грецьких – *gastroentericus* шлунково-кишковий < *gastr(o)-* (*gp. gaster, tris f* шлунок) + *entericus* < (*gp. enteron, i n* кишка) ґ *acidosis* шлунково-кишковий ацидоз і латинських – *purulentoulcerosus* гноячково-виразковий < *purulent(o)* – (*lam. pus, puris n* гній) + (*lam. ulcus, ěris n* виразка) ґ *bulanitis purulentoulcerosa* гноячково-виразковий буланіт), так і змішаних (латино-грецьких – *nasopharyngialis* носогорловий < *nas(o)-* (*lam. nasus, i m* ніс) +

pharyngialis < (зр. *pharynx*, *ngis m* горло) ↓ *narcosis nasopharyngialis* носогорловий наркоз) і греко-латинських – *pterygopalatinus* крилопіднебінний < *pteryg(o)*- (зр. *pterygyon* крильце) + *palatinus* < *palatin(o)*- (від лат. *palatum*, *i n* піднебіння) ↓ *neuralgia pterygopalatina* крилопіднебінна невралгія. Слід зазначити, що словосполучення зі складними прикметниками з латинськими основами переважають в анатомічній термінології, для клінічної характерне поєднання основ грецьких або греко-латинських слів. У складному ад'єктиві опорним є останній компонент, який зачисляє лексичну одиницю у відповідний граматичний клас і оформляє слово в граматичному відношенні [5, с. 99].

Складні ад'єктиви широко вживані в професійному спілкуванні як у вільних, так і в термінах-словосполученнях. На відміну від вільного словосполучення, яке реалізовує номінативну функцію, термін-словосполучення виконує номінативно-дефінітивне призначення. Т.Є. Щеглова слушно зауважує, що «ономазіологічна структура термінологічного словосполучення відображає понятійну структуру словосполучення, тобто родо-видові зв'язки опорного й залежних компонентів, і виявляється у формально-граматичній структурі терміна» [7, с. 5]. Стрижневе слово-термін номінує предмет чи явище, нагромаджує мовну і спеціальну інформацію й відображає суттєві ознаки позначуваного об'єкта.

За семантикою стрижневого терміна-компонента у складі атрибутивних номінацій можна виокремити кілька тематичних груп, в яких вживаються складні ад'єктиви, які включають:

1) назви синдромів:

– *syndromum asthenodepressivum* астенодепресивний синдром; *s. auricolotemporale* аврикулотемпоральний с.; *s. vestibuloataxicum* вестибулоатаксічний с.;

2) назви патологічних процесів:

– *haemoplegia pyramido-cereberalis* пірамідно-мозкова геміплегія; *hydronephrosis uterovascularis* сечовідно-судинний гідронефроз; *murmur pleuropericardiale* плевроперикардальний шум;

3) назви хвороб:

osteodystrophia angioneurotrophica ангіоневротрофічна остеодистрофія; *morbis hyalino-membraneus neonatorum* гіаліново-мембранна хвороба новонароджених; *morbi infectiosi aëroglutati* інфекційні повітряно-краплинні хвороби;

4) назви речовин:

– *hormona gastrointestinalia* шлунково-кишкові гормони; *gasum lacrimogenes* сльозоточивий газ; *risogenes* сміховинний газ; *gasum dermatovesicale* шкірно-наривний газ;

5) способи обстеження:

– *visualisatio electrostatica* електростатична візуалізація; *tomographia magnetoresonans* магнетно-резонансна томографія; *scanatio radioisotopica* радіоізотопне сканування; *therapia centimetroundata* сантиметрово-хвильова терапія;

6) назви систем:

– *systema atriventriculare* передсердно-шлункова система; *systema renin-angiotensinosum* ренін-ангіотензинова система;

7) назви органів, його частин:

– *tractus frontopontinus* лобово-мостовий шлях; *fissura tympanosquamosa* барабанно-лускувата щілина; *orgānum vomeronasale* лемешо-носовий орган.

Аналізовані тематичні групи показують, що складні ад'єктиви переважно функціонують у словосполученнях клінічної термінології. Поширюючи базисний термін, залежний від нього ад'єктив характеризує складне явище чи поняття, доповнює, вияснює і конкретизує інформацію, зафіксовану в головному слові-терміні. Для понять, що позначають назви хвороб, речовин, методів дослідження поширенням є ад'єктиви, які висвітлюють ознаку, яка вказує на склад (*radioisotopicus* радіоізотопний), форму (*aëroglutatus* повітрянокрапельний), розмір (*trimodalis* тривимірний). У назвах синдромів, патологічних процесів, органів та систем органів людського тіла частіше вживаються ад'єктиви, що уточнюють локалізацію спостережуваного об'єкта, його віднесеність до форми і пропорції тіла людини і його частин, органів і систем органів (*fusiformis* – та, яка формою нагадує веретено, *pleuropericardialis* плевроперикардальний, *pelvino-rectalis* тазово-прямокишковий), мікроскопічного дослідження змін, що виникають у клітинах і тканинах організму (*necroticoulcerosus* некротично-виразковий).

Словосполучення зі складними ад'єктивами утворюють кілька структурних моделей. Вони презентовані неоднаковою кількістю поширювачів, які групуються навколо стрижневого терміна-компонента, і різною частиномовною належністю.

Конструкцію моделей терміносполук формують:

двокомпонентні субстантивно-ад'єктивні сполучення ($S_{\text{nom. sing.}} + A_{\text{nom. sing.}}$):

– *impetur haemotrasfusionis* гемотрансфузійний шок, *syndromum acinetoabulicum* акінетоабулічний синдром, *dejectio arteriovenosa* артеріовенозний скид, *punctum tonsoriobstetricum* фельдшерсько-акушерський пункт, *exudatum*

serohaemoragicum серозно-геморагічний ексудат, *infectio papillomoviralis* папіломовірусна інфекція, *gingivostomatitis necroticoulcerosa* некротично-виразковий гінгівостоматит;

2) трикомпонентні:

– ($S_{\text{nom. sing.}} + S_{\text{gen. sing./gen. plur.}} + A_{\text{nom. sing.}}$): *cellula liquoris cerebrospinalis* клітина спинномозкової рідини, *tuberculosis pulmonum fibrocavernosa* фіброкавернозний туберкульоз легень;

($S_{\text{nom. sing.}} + A_{\text{nom. sing.}} + A_{\text{nom. sing.}}$): *nucleus accessorius oculomotorius* додаткове ядро око рухомого нерва, *articulatio atlantoaxialis mediana* серединний атланта-осьовий суглоб, *morbus radioactivus chronicus* хронічна променева хвороба, *carcinoma anaplasticum bronchogenes* анапластичний вівсяно-клітинний рак;

3) чотирикомпонентні: ($S_{\text{nom. sing.}} + A_{\text{nom. sing.}} + PPP_{\text{nom. sing.}} + A_{\text{nom. sing.}}$):

– *tempus tromboplastinicum activatum partiale* частковий активований тромбопластиновий час;

– ($S_{\text{nom. sing.}} + S_{\text{gen. plur.}} + A_{\text{gen. plur.}} + A_{\text{nom. sing.}}$) (*classificatio leukaemiarum acutarum franco-americano-britannica* франко-американо-британська (FAB) класифікація гострих лейкозів).

Незважаючи на кількість компонентів, у використанні таких словосполучень відбивається прагнення до мовної економії. Складні ад'єктиви полегшують передачу багатослівних конструкцій, зберігаючи при цьому обсяг потрібної інформації, як наприклад, у словосполученні *acropathia ulceromutilans pseudosyringomyelinisans nonfamiliaris* неродина псевдосирингом'єлінізувальна

виразково-калічна акропатія: симптомо-комплекс нез'ясованої етіології у хворих на хронічний алкоголізм: дистрофічні зміни, виразки, анкілози нижніх кінцівок, мутиляції, антропатії, зміни нігтів, двобічна симетрична втрата температурної чутливості зі збереженням тактильної і больової.

Висновки. Словосполучення зі складними ад'єктивами – своєрідне явище в сучасній медичній термінології. Лексичні одиниці, утворені складанням субстантивно-ад'єктивних та ад'єктивно-ад'єктивних основ, є тим потенціалом, що забезпечує формування нових термінологічних сполук. За способом вираження стрижневого терміна словосполучення є іменними, за семантикою стрижневого терміна-компонента формують сім тематичних груп. Продуктивними структурними моделями є дво- та трикомпонентні словосполучення.

Функціонування термінологічних словосполучень зі складними ад'єктивами в сучасній медичній термінології віддзеркалює словотвірні процеси, що сприяють лінгвістичній економії й дозволяють уникати у фаховій мові розлогих конструкцій для позначення нових понять.

Перспективним видається дослідження словосполучень зі складними ад'єктивами, утвореними приєднанням прислівника до прикметникової (дієприкметникової) основи, від основ числівників у сполученні з іменниковою основою, що ускладнюється прикметниковим суфіксом, вивчення яких будуть сприяти подальшому розробленню теорії термінологічної номінації та вивченню термінологічних словосполучень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Косова Л.Ю., Куриленко Е.Е., Принцева Н.Ю. Именное словообразование классического латинского языка и его роль в формировании современной медицинской терминологии. *Уч. записки. Крымского фед. ун-та имени В.И. Вернадского. Филол. науки.* Симферополь, 2016. Том 2 (68). № 2. Ч. 1. С. 123–131.
2. Кочан І.М. Українське термінознавство сьогодні. Філологічні студії. *Зб. наук. пр. Київського ун-ту імені Бориса Грінченка.* Київ, 2017. Вип. 9. С. 93–101.
3. Новодранова В.Ф. Именное словообразование в латинском языке и его отражение в терминологии: *Laterculi vocum Latinarum et terminorum*; Рос. академия наук; Ин-т языкознания, МГМСУ. Москва: Языки славянских культур, 2008. 328 с.
4. Новоставська О. Терміни-словосполучення в системі філософської термінології Івана Франка. *Наук. вісник Ужгородського ун-ту. Серія: «Філологія. Соціальні комунікації».* Ужгород, 2013. Випуск 2 (30). С. 54–58.
5. Телеки М. Латинські прикметникові композити у медичній термінології. *Наук. вісник Національного ун-ту біоресурсів і природокористування України. Серія: «Філол. науки»;* редкол.: С.М. Ніколаєнко, (відп. ред) та ін. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 263. С. 94–103.
6. Українсько-російсько-латинсько-англійський медичний енциклопедичний словник: А-Я / укл.: Л.І. Петрух, І.М. Головка. Киев: ВСВ «Медицина», 2015. 968 с.
7. Щеглова Т.Є. Термінологічні словосполучення зі складним ад'єктивом: структурно-семантичний та когнітивний аспекти (на матеріалі підмови будівництва): автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.02. Дніпропетровськ, 2007. 18 с.

РОЗДІЛ 4 ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

УДК 811.111'25'373.43:004

ВІДТВОРЕННЯ АНГЛІЙСЬКИХ ВІДОНІМНИХ НЕОЛОГІЗМІВ З ОСНОВАМИ ОБАМА І TRUMP

RENDERING ENGLISH NEOLOGISMS WITH OBAMA AND TRUMP ROOT MORPHEMES

Білоус Н.П.,

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземної філології та перекладу
Київського національного торговельно-економічного університету*

Новохатська Н.В.,

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземної філології та перекладу
Київського національного торговельно-економічного університету*

Стаття визначає поняття відонімного неологізму, під яким розуміється неологізм, утворений від антропонімів за допомогою різних способів словотвору. У роботі узагальнюються наукові підходи до вивчення неологізмів, встановлюються основні способи словотвору відонімних неологізмів (телескопія, словоскладання, деривація). Виявлено, що відонімні неологізми переважно вживаються на позначення реалій суспільно-політичної дійсності; мови політичного діяча чи притаманної йому манери висловлювати думки; людей; відчуттів і емоцій; напоїв і страв. При цьому всі вони мають яскраво виражену маркованість (позитивну чи негативну). У дослідженні проаналізовані основні способи перекладу відонімних неологізмів: транскодування (відтворення вихідного відонімного неологізму шляхом передачі його графічної чи фонетичної форми (транслітерація/транскрибування) за допомогою засобів мови перекладу), практичне транскодування (адаптація вихідного відонімного неологізму до правил мови-реципієнта (часткова зміна графічної та структурної форми)), описовий (пояснення значення в тексті перекладу) і прийом прямого включення (використання оригінальної англійської лексеми в тексті перекладу).

Ключові слова: відонімний неологізм, телескопія, деривація, словоскладання, способи перекладу (транскодування, практичне транскодування, описовий спосіб, прийом прямого включення).

Статья определяет понятие отонимного неологизма, под которым понимается неологизм, образованный от антропонимов с помощью различных способов словообразования. В работе обобщаются научные подходы к изучению неологизмов, устанавливаются основные способы словообразования отонимных неологизмов (телескопия, словосложение, деривация). Установлено, что отонимные неологизмы преимущественно используются для обозначения реалий общественно-политической действительности; языка политического деятеля или присущей ему манеры выражать мысли; человека; чувств и эмоций; напитков и блюд. При этом все они имеют ярко выраженную коннотацию (положительную или отрицательную). В исследовании проанализированы основные способы перевода отонимных неологизмов: транскодирование (воспроизведение исходного отонимного неологизма путем передачи его графической или фонетической формы (транслитерация/транскрибирование) с помощью средств языка перевода), практическое транскодирование (адаптация исходного отонимного неологизма к правилам языка-реципиента (частичная смена графической и структурной формы)), описательный способ (объяснение значения в тексте перевода) и прием прямого включения (использование оригинальной английской лексемы в тексте перевода).

Ключевые слова: отонимный неологизм, телескопия, деривация, словосложение, способы перевода (транскодирование, практическое транскодирование, описательный способ, прием прямого включения).

The article is devoted to the notion of an onym-based neologism, a neologism, formed from anthroponyms via various ways of word formation. The work summarizes different scientific approaches to the study of neologisms, establishes the basic ways of word formation of onym-based neologisms (blending, compounding, and derivation). It has been found that onym-based neologisms are predominantly used to denote the social and political events, the language of political figures or the manner in which they tend to express their thoughts, people, feelings and emotions, drinks and dishes. At the same time, all of them are positively or negatively marked. The research analyzes the main methods of translation of onym-based neologisms: transcoding (renering the original onym-based neologism by transferring its graphic or phonetic form (transliteration/transcription) with the help of the target language means), practical transcoding (adaptation of the original onym-based neologism to the rules of the target language (partial change of their graphic and structural form)), descriptive (explanation of the onym-based neologism in the target language text) and borrowing (using the original English lexeme in the target language text).

Key words: onym-based neologism, blending, compounding, derivation, methods of translation: transcoding, practical transcoding, descriptive, borrowing.

Постановка проблеми. Постійний розвиток мови призводить до появи великої кількості неологізмів загалом і відонімних неологізмів зокрема, які передусім відображаються, засвоюються та закріплюються в мові мас-медіа. При цьому процеси глобалізації зумовлюють необхідність відображення вищезазначених одиниць для учасників міжкультурної комунікації. Цим і зумовлена *актуальність* дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Неологізми вивчалися у функціональному (З.М. Циганкова [1], Н.В. Кучумова [2], М.М. Дзюба [3]), контрастивному (Л.Є. Рибачківська [4]) і прагматичному (О.І. Дзюбіна [5], С.В. Кончакова [6]) аспектах тощо. Неологізми досліджуються також за допомогою комплексного підходу, що включає аналіз семантичних, стилістичних, комунікативно-прагматичних, психолінгвістичних особливостей дискурсів певних політичних діячів і політиків (А.П. Міньяр-Белоручева [7]).

Як показує аналіз останніх досліджень, проблемі відтворення та перекладу відонімних неологізмів не було присвячено окремих наукових праць. Оскільки такі одиниці активно запозичуються представниками інших мовних спільнот, є нагальна потреба щодо виокремлення способів їх перекладу.

Постановка завдання. Метою статті є визначення способів перекладу англійських відонімних неологізмів.

Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань:

1) здійснити вибірку англійських відонімних неологізмів, що походять від прізвищ американських президентів Обама і Трамп, в англійських і українських публіцистичних текстах;

2) подати визначення відонімного неологізму;

3) класифікувати відонімні неологізми за словотвірними характеристиками;

4) визначити найпродуктивніші способи їх відтворення;

5) установити основні відтінки значень відонімних неологізмів з основами Обама й Трамп.

Виклад основного матеріалу. Узявши за основу визначення поняття неологізму термінологічної енциклопедії «Сучасна лінгвістика» [8, с. 417] та етимологічного словника англійської мови [9], під поняттям відонімного неологізму розуміємо неологізм, утворений від антропонімів за допомогою різних способів словотвору [10, с. 381].

Основними способами словотвору відонімних неологізмів [11, с. 61–62] є такі: 1) *телескопія* (процес злиття повної основи одного слова зі скоро-

ченою основою іншого або ж злиття скорочених основ двох слів [12, с. 54], смислова структура яких відповідає складним словам, а значення їх вихідних компонентів присутнє як фонові знання й ураховується під час творення й декодування телескопічних слів [13, с. 5]), наприклад: *Trumplication* (*Trump and complication*), *Obamaberry* (*Obama and Blackberry*), *Obamagnetism* (*Obama and magnetism*), *Trumplove* (*Trump and believe*);

2) *деривація* – творення мовних одиниць (дериватів) на базі вихідних одиниць шляхом «розширення» кореня за рахунок афіксації [14, с. 129], представленої суфіксами -ish, -ist, -ian, -mania, -less, -ly, -ism, -fied, наприклад: *Trumpless*, *Trumply*, *Obamian*, *Obamism*, та префіксами anti-, post-pre-, un-, наприклад, *pretrumpian*, *anti-Obama*, *post-Obama*, *anti-trumpian*.

3) *словоскладання* – поєднання двох або більше основ в одну лексичну одиницю за такими моделями:

а) $N + N = N$. Наприклад, *Obama-apologist*, *Obamaland*, *Obama-nation*, *Trumpland*, *Trumplogic*, *Trumpline*, *Obamaczar*;

б) $N + V = V$. Наприклад, *to Trumpletweet*, *to Trumplespeak*.

Проаналізувавши ілюстративний матеріал, було встановлено, що досліджувані одиниці можна вживати на позначення таких аспектів:

– реалій суспільно-політичної дійсності: *Trumpkin* (*Trump + pumpkin*), *Obamaism* – не виконувати політичних обіцянок; *Obamazation* (*Obama + nationalization*), *Obamanomics* (*Obama + economics*), *Trumpnomics* (*Trump + economics*), *Obamanation* (*Obama + abomination*) – суспільно-політичний і економічний безлад у країні, пов'язаний із політикою президента; *Obamunism* (*Obama + communism*); *Trumpocrisy* (*Trump + hypocrisy*);

– мови політичного діяча чи притаманної йому манери висловлювати думки: *Trumplish* (*Trump + English*), *Trumpism* (*Trump + suffix -ism*), *Obamish* (*Obama + English*), *Trumpertantrum* (*Trump + tantrum*), *Trumping* – намагатися переконати опонента шляхом підвищення голосу замість наведення логічних аргументів, *Trumpology* – не визнавати свої помилки, а продовжувати й далі ображати опонента;

– людей: *Trumpaholic* (*Trump + suffix -holic*), *Obamaite* (*Obama + suffix -ite*), *Obamabot* (*Obama + bot*), *Obamatard* (*Obama + suffix -tard*), *Trumpard* (*Trump + suffix -tard*), *Trumpist* (*Trump + suffix -ist*), *Trumpista* (*Trump + suffix -ista*); *Obamaphile*;

– відчуттів і емоцій: *Trumpophilia*, *Trumpophobia*, *Trumpophobia*, *Obamaphobia*, *Obamaphilia*;

– напоїв і страв: *Trumpuccino* (*Trump* + *capuccino*), *Trumpburger* (*Trump* + *hamburger*), *Trumpsoda* (*Trump* + *soda*), *Trump tonic* (*Trump* + *tonic*), *Trumping* (*Trump* + *dumpling*).

Залежно від способу словотвору одне й те саме поняття може мати різні конотації, наприклад: *Trumpism* (*Trump* + *racism*) – реалія на позначення політичної дійсності, зокрема суспільно-політичного руху, заснованого на елементах расизму та ксенофобії; *Trumpism* (*Trump* + suffix *-ism*) – слово чи висловлювання, що містять численні фонетичні, лексичні, граматичні та семантико-стилістичні помилки.

Зважаючи на фактичний ілюстративний матеріал, відонімні неологізми мають яскраво виражений позитивно- та негативно маркований характер. Аналіз матеріалу свідчить про те, що маркованість неологізмів повністю залежить від політичної й економічної ситуації в країні, політичних уподобань мовців, особистості та рівня освіченості політика. Так, переважна більшість відонімних неологізмів з основою «Trump» мають негативно забарвлений характер, а більшість відонімних неологізмів з основою «Obama» є позитивно маркованими.

У процесі відтворення неологізмів їх прагматичний аспект та соціокультурне забарвлення є вирішальними під час вибору правильного способу перекладу. Для того, щоб зберегти своєрідність вихідного тексту та досягти необхідного прагматичного ефекту, слід застосовувати не лише окремі перекладацькі прийоми, а й фонові знання, які є невід'ємною частиною практичної підготовки перекладача.

Найявний ілюстративний матеріал дозволив установити чотири основні способи перекладу вищезазначених відонімних неологізмів: транскодування, практичне транскодування, описовий переклад і прийом прямого включення.

Транскодування – це відтворення вихідного відонімного неологізму шляхом передачі його графічної чи фонетичної форми (транслітерація/транскрибування) за допомогою засобів мови перекладу. Наприклад: *Halloween Trumpkins* – Хелловінський Трампкін: святковий флешмоб «захопив» США;

Obamaland, Trump-stan – Як Обамаленд стане Трампостаном;

Trumpocalypse – Трампокаліпс, Білий дім страху, непередбачуваний, як ураган (світові ЗМІ про перемогу Трампа);

Obamatobile – Президент США їде до Європи з «Обамамобілем».

Практичне транскодування – застосування прийому транскодування, коли вихідний відонімний неологізм адаптується до правил мови-реципієнта (часткова зміна графічної та структурної форми).

Trumpocracy – Трампократія: перші кроки нового президента США;

Trumpnomics – Трампноміка. Що чекати світу та Україні від нового президента США;

Trumpland – про Трампляндію;

Anti-Obama – аналітик погоджується з тим, що вже «задув антивашигтонський вітер, – не завжди антиобамівський, а саме антивашигтонський»;

Trumpian – Трампівська реформа медицини провалилася в Сенаті.

Описовий – відтворення відонімних неологізмів шляхом пояснення їх значень у тексті перекладу. Цей спосіб перекладу доцільний у тих випадках, коли застосування транскодування неможливе. На думку В.І. Карабана, під час застосування описового перекладу важливо слідкувати за тим, щоб словосполучення в мові перекладу точно й повно передавало всі основні ознаки поняття, позначеного словом оригіналу. Окрім того, дослідник наголошує, що цей спосіб перекладу порівняно з транскодуванням більш прозоро розкриває зміст неологізму [15, с. 297].

Trumpburger – у США на честь Трампа назвали новий гамбургер.

Trumpy hair – у мережі прославився золотий фазан, який схожий на новообраного президента США Дональда Трампа. Зокрема, зачіски політика й птаха дуже схожі між собою.

Trumpsters – незважаючи на численні звинувачення на адресу Дональда Трампа, його затяті прихильники залишаються вірними своєму лідеру.

Obamad, Obamafied – як з'ясувала служба безпеки, відданий прихильник Обами кинув йому свій власний твір. Так він хотів, щоб президент прочитав його книгу.

Obamagratoration – уже в неділю у виступі на одному з перших масових інавгураційних заходів – концерті у Вашингтоні – Барак Обама попередив близько сотні тисяч присутніх, що на Америку чекають непрості часи.

Прийом прямого включення. Спосіб перекладу, який передбачає використання оригінальної англійської лексеми в тексті перекладу.

«Громадське пояснює, що таке *Obamacare* і чому республіканці й новообраний президент США Дональд Трамп рішуче налаштовані проти».

Оскільки відонімні неологізми є національно забарвленими одиницями, під час їх відтворення застосовується поєднання декількох способів перекладу, що найкраще пояснюють лінгвокультурну інформацію представникам іншої мовної спільноти:

1) транскодування й описовий переклад:

Trumpism – за останній тиждень президент США Дональд Трамп мав чимало приводів для знаменитих «трампізмів» – *прямолінійних висловлювань, які нерідко викликають у світового співтовариства подив, сум'яття й тривогу*;

Іллінойський університет запустив курс, у якому американські студенти вивчатимуть «вплив президента Дональда Трампа на демократію й вільну пресу». Він отримав назву «*Трампаганда: війна з фактами, пресою й демократією*»;

2) прийом прямого включення й описовий переклад:

Obamaberry – у 2009 році Бараку Обамі дозволили користуватися Blackberry із сильно спрощеними функціями;

Trumpdroid – у Трампа забрали смартфон на Android із міркувань безпеки.

Висновки. Дослідження підходів науковців і власні наукові здобутки свідчать про активне функціонування відонімних неологізмів у результаті політичних і соціальних змін у суспільстві. Основними способами їх перекладу українською мовою є транскодування, практичне транскодування, описовий переклад, метод прямого включення та поєднання декількох способів одночасно. Вибір способу перекладу залежить від конотативного значення неологізму, мовленнєвої ситуації та її учасників, а також лінгвокультурного контексту. Перспективами подальших досліджень є контрастивне порівняння відонімних неологізмів української й англійської мов.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Циганкова З.М. Функції неологізмів в англійських романах жанру «чикліт». *Одеський лінгвістичний вісник*. 2014. Вип. 4. С. 300–304.
2. Кучумова Н.В. Телескопійні неологізми в англійській медичній лексиці. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер.: Філологічна*. 2013. Вип. 36. С. 39–42.
3. Дзюба М.М. Епоніми в українській науковій термінології: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук: спец. 10.02.01 «українська мова». Луцьк, 2011. 22 с.
4. Рибачківська Л.Є. Словотвірні гнізда з вершинами-онімами в українській та англійській мовах: контрастивний аспект: дис. канд. філ. наук: 10.02.017. Київ, 2017. 248 с.
5. Дзюбіна О.І. Структура, семантика та прагматика сленгових неологізмів соціальних мереж Twitter та Facebook (на матеріалі англійської мови): дис. канд. філ. наук: 10.02.04. Львів, 2016. 206 с.
6. Кончакова С.В. Прагматические функции неологизмов в современных СМИ. *Вестник ТГУ*. 2015. № 11. С. 193–197.
7. Миньяр-Белоручева А.П. К проблеме создания политических неологизмов. *Вестник ЮУрГУ*. 2012. № 25. С. 32–37.
8. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. К.: Полтава: Довкілля., 2006. 716 с.
9. Online Etymology Dictionary. Douglas Harper. URL: http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=neologisme.
10. Білоус Н.П., Новохатська Н.В. Способи творення і функції англійських відонімних неологізмів з основами Обамі і Трампа. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер.: Філологічні науки*. 2018. Вип. 165. С. 380–384.
11. Білоус Н.П., Новохатська Н.В. Способи творення та особливості функціонування неологізмів 2015–2017 років. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер.: Філологічна*. 2017. Вип. 64. С. 60–63.
12. Омельченко Л.Ф. Телескопійні слова сучасної англійської мови та їх структурно-семантична характеристика. *Збірник Львівського університету. Іноземна філологія*. 2003. № 15. С. 49–54.
13. Шевелева А.Н. Структура и семантика телескопических производных с точки зрения когнитивной лингвистики (на материале современного английского языка): автореф. дис. на соиск. научн. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «германские языки». Санкт-Петербург, 2003. 18 с.
14. Ярцева В.Н., Арутюнова Н.Д. Языкознание: большой энциклопедический словарь. Москва: Большая Российская энциклопедия, 1998. 682 с.
15. Карабан В.І. Переклад англійської наукової і технічної літератури: навчальний посібник для ВНЗ. Вінниця: Нова Книга, 2002. 576 с.

**ПРАГМАТИЧНА АДАПТАЦІЯ ДЕТЕКТИВНОГО ТЕКСТУ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ:
ПРИЙОМИ, МЕХАНІЗМИ, РЕЗУЛЬТАТ**

**PRAGMATIC ADAPTATION OF DETECTIVE TEXT IN TRANSLATION:
ACCEPT, MECHANISMS, RESULTS**

Голі-Оглу Т.В.,

*кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри української мови та
слов'янської філології*

Приазовського державного технічного університету

У статті автором проводиться детальний аналіз прийомів прагматичної адаптації, до яких вдався перекладач в україномовному перекладі детективного роману Б. Акуніна «Турецький гамбіт». Як найчастотніші прийоми прагматичної адаптації виділяються емпфатизація й нейтралізація, що мають цілу низку практичних реалізацій. Подається оцінка правомірності та доречності кожної зафіксованої реалізації. Визначається функціональний статус кожного прийому прагматичної адаптації в тексті перекладу, звертається увага на те, що емпфатизацію використано перекладачем задля передачі емоційного мовлення героїв у діалогах і полілогах, а також із метою надання емоційності внутрішньому мовленню головної героїні – В.А. Суворової.

Ключові слова: прагматична адаптація, емпфатизація, нейтралізація, міжмовна трансформація, текст оригіналу, текст перекладу.

В статье автор детально анализирует приемы прагматической адаптации, которые были использованы при переводе на украинский язык детективного романа Б. Акунина «Турецкий гамбит». Наиболее частотными являются приемы эмпфатизации и нейтрализации, которые имеют целый ряд практических реализаций. Дается оценка правомерности и целесообразности каждой зафиксированной реализации. Определяется функциональный статус каждого из приемов прагматической адаптации в тексте перевода, в частности, указывается, что эмпфатизация используется для передачи эмоциональной речи героев в диалогах и полилогах, а также для придания эмоциональности внутренней речи главной героини романа – В.А. Суворовой.

Ключевые слова: прагматическая адаптация, эмпфатизация, нейтрализация, межъязыковая трансформация, текст оригинала, текст перевода.

In the article the author gives a thorough analysis of the techniques of pragmatic adaptation which were applied for translation into Ukrainian of B. Akunin's novel "Turkish gambit". Emphatization and neutralization techniques, possessing a series of practical realizations proved to be most frequent at translation of detective novels. The article contains the evaluation the rightfulness and expedience of each realization fixed. Determined was the functional status of each pragmatic adaptation technique in the text of translation. It was shown that emphatization was used for rendering characters' emphatic dialogue and polylogue speech and also for adding some emotional character to the inner speech of V.A. Suvorova, the main heroine of the novel.

Key words: pragmatic adaptation, emphatization, neutralization, inter-language transformation, text of the original, text of the translation.

Постановка проблеми. Прагматика перекладу є відносно новою галуззю перекладознавства; сам термін «прагматика» був уведений у науковий обіг наприкінці 30-х років ХХ ст. Ч. Моррісом як назва розділу семіотики. Чітке обґрунтування лінгвістичної прагматики подала у своїх роботах Н. Арутюнова, звернувши увагу на відсутність у неї чітких контурів із причини того, що до цього розділу лінгвістичної теорії перекладу вводиться цілий комплекс питань, що стосуються особливостей взаємодій адресанта й реципієнта перекладу й комунікативної ситуації в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему прагматичного потенціалу тексту й відображення його в перекладі розглядали Н. Арутюнова, В. Комісаров, А. Нойберт, А. Федоров, В. Сдобніков, О. Петрова й інші. Проте

відсутні роботи, у яких подавався б детальний аналіз випадків прагматичної адаптації конкретного тексту перекладу, давалася б критична оцінка правомірності й доцільності такої адаптації, розбиралися її прийоми та механізми й оцінювався результат із погляду адекватності перекладу. Спробуємо заповнити зазначену лакуну в науковій парадигмі.

Постановка завдання. Метою дослідження є аналіз механізму найчастотніших прийомів прагматичної адаптації, застосовуваних під час перекладу О. Михедом детективного роману Б. Акуніна «Турецький гамбіт» українською мовою, з'ясування їхньої правомірності та доцільності.

Виклад основного матеріалу. Трансформаційні зміни, спрямовані на прагматичну адаптацію детективного тексту, можуть проводитися

по-різному, саме із цієї причини такі дії гарантують установлення між текстом оригіналу й текстом перекладу відношень еквівалентності різного рівня, зокрема вони можуть бути незначними доповненнями уточнювально-пояснювального характеру або ж вилученнями лексично надмірної інформації з метою уникнення змістової тавтології; підвищувати чи навпаки знижувати рівень емоційного навантаження в тексті детективу; призводити до повної або часткової переробки, перебудови тексту з метою експлікації вміщеної інформації, а також вони можуть бути спрямовані на вирішення конкретних додаткових завдань у перекладі.

Варто підкреслити, що прагматична адаптація є обов'язковим етапом процесу перекладу, оскільки вона є тими змінами, за допомогою яких перекладач досягає кінцевої мети міжмовної комунікації – чинити прогнозований, закладений у текст оригіналу вплив на рецептора перекладу. Отже, перекладач цілеспрямовано хоче досягти певної реакції від рецептора перекладу, і ця реакція має бути однаковою з реакцією отримувача оригінального повідомлення. Якщо проектувати цю вимогу на переклад детективного тексту із його специфікою й труднощами, то за допомогою етапу прагматичної адаптації тексту перекладу до національно-індивідуальних потреб рецептора, що є носієм не лише іншої мови, а й іншої національної культури й історії, перекладач прагне досягти автентичного логіко-естетичного впливу перекладеного тексту на рецептора, аналогічного тлумачення образів, тотожної оцінки вчинків героїв і проблематики, закладеної в детективний текст оригіналу.

У теоретичному перекладознавстві розроблена система прагматичних прийомів, що застосовуються під час перекладу. Так, О. Швейцер виділяє перекладні компенсації, стилістичні заміни, заміну алюзій на аналоги тощо. Вважаємо, що слід доповнити цю класифікацію прагматичних трансформацій ще сучасними прийомами прагматичної адаптації, зокрема експлікацією, емпатизацією та нейтралізацією.

Олександр Михед у своєму україномовному перекладі детективного роману Бориса Акуніна «Турецький гамбіт» (переклад 2012 р.) вдався до емпатизації та нейтралізації як прийомів прагматичної адаптації російськомовного тексту до національного бачення картини світу й особливостей сприйняття ретроспективи українськими читачами.

Як відомо з наукових джерел, емпатизація та нейтралізація є протилежними за своєю сутністю прийомами прагматичної адаптації, що супроводжують сам процес перекладу художнього тексту з однієї мови на іншу.

За наявності розбіжності й нетотожності емпатичного потенціалу слів у мові оригіналу й мові перекладу, які в усіх інших планах збігаються і є відповідниками, перекладач має застосувати один із двох прийомів – емпатизацію (підсилення емоційно-оцінного компонента значення вихідної одиниці оригіналу) або ж нейтралізацію («приглушення» емоційно-оцінного компонента значення одиниці оригіналу).

Проаналізуємо використання емпатизації на граматичному рівні детективного тексту в перекладі задля досягнення потрібного прагматичного ефекту. Емпатизація на граматичному рівні в перекладі українською мовою роману Б. Акуніна «Турецький гамбіт» виявляється переважно в інверсивних конструкціях. Як відомо, інверсією називаємо порушення звичайного, традиційного порядку слів у простому реченні, або слідування предикативних частин у складному реченні: рос. «*Боже, Боже, что делать, – потерянно бормотала Варя, не слушая. – Я одна во всем виновата*» [3, с. 101] – укр. «*Боже, Боже, що робити, – розгублено бурмотіла Варя, не слухаючи. – Я одна винна у всьому*» [4, с. 119].

Як бачимо, емпатизація в представленому уривку здійснюється шляхом використання прийому інверсії, що приводить до зміни фразового наголосу: в оригіналі він падає на слово *во всем*, а в перекладі – на *винна*; у такий спосіб підкреслюється саме дієвий аспект провини, що є значно емоційнішим варіантом, ніж емоційне виділення займенника *во всем*.

На лексичному рівні перекладеного тексту аналізованого детективного роману емпатизація відбувається за допомогою лексичних засобів мови, зокрема заміни компонента тексту оригіналу більш емотивним відповідником у тексті перекладу, що призводить до ситуативного короткострокового підвищення емоційності детективного наративу: рос. «*Не выдержав истошных воплей роженицы и ужасного вида сплюснутой младенческой головки, что лезла из истерзанной, окровавленной плоти, Варя позорно бухнулась в обморок, и после этого осталось только уйти на телеграфные курсы*» [3, с. 10] – укр. «*Не витримавши несамовитого лементу породіллі й жахливого вигляду сплюснутої малечої голівки, що лізла з понівеченої, закривавленої плоти, Варя ганебно втратила свідомість, і після цього лишилося тільки піти на телеграфні курси*» [4, с. 11]. У поданому фрагменті нейтральний (як стилістично, так й емоційно) елемент *младенческая головка* замінено на розмовний український емотив – *малеча голівка*. Емпатизація, що відбулася в

такий спосіб, додала перекладу побутової емоційності та ширості.

Рос. «*Глуно*¹, – *сердито* сказав он. – *Какие еще эскадроны? Я-то видел*², как румыны управляют с саблей. Тут в третью позицию не встают и «гарде» не говорят» [3, с. 101] – укр. «*Безглуздя*¹, – *сердито* сказав він. – *Які ще ескадрони? Я ж бачив*², як румуни володіють шаблею. Тут у третю позицію не стають і «гарде» не кажуть» [4, с. 119].

У цьому уривку перекладач поєднав обидва прийоми прагматичної адаптації: 1) з індексом 1 – емфатизація, що відбувається за рахунок заміни стилістично нейтральної лексики *глуно* на стилістично маркований відповідник *безглуздя*, що має маркування «розмовне»; 2) з індексом 2 – нейтралізація, що здійснюється шляхом опущення підсилювальної частки *-то* при дієслові й заміною її на більш емоційно нейтральну частку *ж* в українському перекладі.

Емфатичне виділення в перекладі детективного роману може відбуватися й на графічному рівні тексту. У такий спосіб відбувається унаочнення емфаз, її своєрідна матеріалізація. Емфатичне виділення за допомогою графічних засобів можна вважати аналогом спеціального інтонаційного оформлення висловлювання. До графічних засобів, за допомогою яких емфатично виділяється висловлювання, належать такі: 1) виділення курсивом; 2) підкреслення; 3) написання великими літерами (capitalization); 4) написання через дефіс.

Рос. «*Эх, м-мадемуазель, лучше дожидались бы жениха дома. Тут вам не роман Майн Рида. Скверно* могло закончиться» [3, с. 13]. – укр. «*Ех, м-мадемуазель, краще б чекали нареченого вдома. Тут вам не роман Майн Рида. Паскудно* могло закончитися» [4, с. 15].

Переклад наведеного вище уривку супроводжується емфатизацією, тобто підсиленням емоційного нагнітання у фразі, адже книжне, можна сказати, «інтелігентське» російське слово *скверно* замінене на розмовно-народний, якоюсь мірою навіть просторічний знижений відповідник *паскудно*, за рахунок чого досягається збільшення рівня емоційності фрази в цілому. Проте не думаємо, що такий переклад є адекватним, оскільки інтелігентний і навіть у чомусь вишуканий статський радник (чин за часів Російської імперії відповідав генеральському) Ераст Петрович Фандорін не міг висловлюватися за допомогою зниженої, розмовно-просторічної лексики. Вважаємо, що це не відповідає його походженню, рівню освіченості, іміджу «джентльмена» і вза-

галі його характеристикам, закладеним автором оригіналу. Інтерпретуємо зазначений факт як перекладацький огріх.

Рос. «*Никто* меня не мучил. С утра до вечера п-поили кофеом и разговаривали исключительно по-французски. Жил на положении гостя у видинского к-каймакама» [3, с. 15] – укр. «*Ніхто* мене не катував. Зранку до вечора п-поїли кавою і розмовляли виключно французькою. Жив як гість у відинського к-каймакама» [4, с. 17].

У перекладі зазначеного уривку перекладач також вдався до прийому емфатизації з метою прагматичної адаптації тексту перекладу: рос. *не мучил* перекладено укр. *не катував*; очевидним фактом є збільшення експресії українського відповідника. Проте чи необхідним і доцільним було застосування прийому емфатизації в зазначеному конкретному випадку? На наш погляд, це було недоцільно й не мотивовано змістом тексту оригіналу, зокрема описом подій. Думаємо, що більш відповідним варіантом був би переклад: рос. *не мучил* – укр. *не мучив* (усі російсько-українські словники подають цей відповідник першим) або ж укр. *не мордував*.

Рос. «*Перед самым полуднем* нашелся и подполковник – после того, как Эраст Петрович велел еще раз, потщательней, прочесать рощицу и кустарник, расположенные неподалеку от места гибели бедного Иполита» [3, с. 126] – укр. «*Перед самісіньким полуднем* знайшовся і підполковник – після того, як Ераст Петрович наказав ще раз, ретельніше, прочесати гайок і чагарник, розташовані неподалік від місця загибелі бідного Іполита» [4, с. 148].

У цьому разі процес передачі змісту засобами іншої мови супроводжується емфатизацією, тобто наданням фразі емоційного забарвлення шляхом додавання до твірної основи рос. *сам-ий* зменшено-пестливого суфікса в українській мові – *сам-ісіньк-ий*. Це найбільш прямий і продуктивний спосіб емфатизації.

Рос. «*Да. Вид чужой б-боли* позволяет легче переносить свою. Я попал на фронт за две недели до разгрома армии Черняева. А потом еще *вдо-сталь набродился* по горам, настрелялся. *Слава богу, к-кажется, ни в кого не попал*» [3, с. 15–16] – укр. «*Так. Вигляд чужого б-боллю* дозволяє легше терпіти свій. Я потрапив на фронт за два тижні до розгрому армії Черняєва. А потім ще *досхочу натинаяся* по горах, настрілявся. *Слава Богу, з-здається, ні в кого не влучив*» [4, с. 18].

Емфатизацію в поданому уривку фіксуємо на двох рівнях: 1) лексико-семантичному (рос. *вдо-сталь набродился* – укр. *досхочу натинаяся*);

2) графічному (рос. *Слава богу* – укр. *Слава Богу*). Лексична емпатизація тут відбувається шляхом підвищення емоційності компонента *натинявся*, що має винятково розмовно-просторічний ужиток і відповідне маркування у словниках. Графічна емпатизація полягає в написанні всіх компонентів складного вигуку (укр. *Слава Богу!*) з великої літери, чого не фіксуємо в тексті оригіналу. Виділення великими (прописними) літерами слова, на яке падає емпатичний наголос, є одним із різновидів графічної емпатизації в перекладі, що трапляється на практичному рівні вкрай нечасто.

Графічну емпазу в перекладі роману Б. Акуніна «Турецький гамбіт» фіксуємо досить часто в репліках діалогів і полілогів.

Рос. «*Э-Э нет, – возмущился граф. – Так не пойдет. Я первым сказал про шкуру, со мной и стреляться*» [3, с. 100] – укр. «*Е-е, ні, – обурился граф. – Так діла не буде. Я першим сказав про шкуру, зі мною й стрілятися*» [4, с. 118].

Сам автор детективного роману «Турецький гамбіт» упродовж всього тексту вдається до прийому графічної емпатизації: головний герой Ераст Фандорін від народження має один мовленнєвий дефект – заїкання, що графічно зображується в тексті оригіналу й тексті перекладу за допомогою емпазу.

Рос. «*П-право слово, Варвара Андреевна, ну что вы там потеряли? Сначала будут долго стрелять из пушек, потом побегут вперед и п-поднимутся клубы дыма, вы ничего не увидите, только услышите, как одни кричат «ура», а другие кричат от боли. Очень интересно. Наша с вами работа не там, а здесь, в т-тылу*» [3, с. 114] – укр. «*Чесне с-слово, Варваро Андрієвно, ну що ви там загубили? Спочатку будуть довго стріляти з гармат, потім побіжать уперед і п-піднімуться клуби диму, ви нічого не побачите, тільки почуєте, як одні кричать «ура», а інші кричать від болю. Дуже цікаво. Наша з вами робота не там, а тут, у т-тилу*» [4, с. 134].

Емпатичний наголос у поданому уривку ставиться автором тричі, проте перекладач вдається до прийому перестановки й переносить емпатичний наголос у першому випадку на інший компонент висловлювання: рос. «*П-право слово*» – укр. «*Чесне с-слово*»; у двох інших графічних емпазах трансформацій не відбувається.

Вважаємо, що лексичні повтори в детективному романі також доцільно інтерпретувати як емпатичні конструкції, адже вони слугують досить ефективним засобом емоційного виділення тієї чи іншої лексеми, на яку припадає

емпатичний наголос. Такий прийом Б. Акуніним використовується досить часто, а О. Михед зберігає згаданий прийом у перекладі.

Рос. «*Туда, туда, мадемуазель. Да смотрите, никуда не сворачивайте. По белому флагу вражеская артиллерия не бьет, а в прочие места нет-нет да и залетит снарядик-другой. Куда, куда попер, дубина стоеросовая?!*» [3, с. 115] – укр. «*Туди, туди, мадемуазель. Та дивіться, нікуди не звертайте. По білому прапору ворожа артилерія не б'є, а в інші місця ні-ні та й залетять один-два снарядики. Куди, куди попер, телепню?!*» [4, с. 135].

У цьому разі вся репліка головного героя Е.П. Фандоріна має характер яскраво вираженої емпазу, і автором, і перекладачем використано графічну емпазу – лексичний повтор, що надає усій репліці емоційної хаотичності, певної необдуманості й спонтанності, що спричинено умовами комунікації героїв – під час запеклого бою.

Нейтралізація є протилежним емпатизації прийомом прагматичної адаптації, суть якого полягає в тому, що в перекладі емпатична конструкція втрачає свій емпатичний статус і сутність, тобто позбавляється емоційного забарвлення й переходить у ранг емоційно нейтральної лексики.

Подаємо випадки нейтралізації, зафіксовані в перекладі детективного роману Б. Акуніна «Турецький гамбіт» під час порівняльного аналізу текстів оригіналу й перекладу: рос. «*Что же делать-то, Господи?*» [3, с. 9] – укр. «*Що ж робити, Господи?*» [4, с. 10]. Нейтралізаційне зниження емоційності й оцінності здійснюється шляхом вилучення з оригінальної фрази підсилювальної російськомовної частки *-то* з метою недопущення фонетичної тавтології – невиправданого повтору укр. *робити-то*.

Рос. «*Не выдержав истошных воплей роженицы и ужасного вида сплюснутой младенческой головки, что лезла из истерзанной, окровавленной плоти, Варя позорно бухнулась в обморок, и после этого осталось только уйти на телеграфные курсы*» [3, с. 10] – укр. «*Не витримавши несамовитого лементу породіллі й жахливого вигляду сплюснutoї малечої голівки, що лізла з понівеченої, закривавленої плоти, Варя ганебно втратила свідомість, і після цього лишилося тільки піти на телеграфні курси*» [4, с. 11]. Нейтралізаційний ефект у перекладі досягається заміною емоційно-оцінного словосполучення *бухнуться в обморок* українським нейтральним стійким словосполученням, що використовується навіть у науковій медичній літературі, – *втратити свідомість*.

Рос. «*Не то интересничает, не то просто циник, с некоторым раздражением подумала Варя и язвительно заметила...*» [3, с. 16] – укр. «*Чи то зацікавлює, чи то просто цинік, з деяким роздратуванням подумала Варя й уїдливо зауважила...*» [4, с. 18]. Вочевидь, російська лексема є більш емоційно забарвленою, ніж її український відповідник, тому фіксуємо факт нейтралізації, що відбувається шляхом заміни російської емоційно маркованої лексеми на нейтральний, позбавлений емоційного маркування український відповідник. Як перекладацький огріх можемо інтерпретувати тут немотивоване вживання в перекладі російськомовної кальки укр. з **деяким** (пор. рос. *с некоторым*) роздратуванням, що є, на наш погляд, абсолютно неприпустимим у художньому перекладі. Можемо запропонувати (із метою уникнення кальки) вдатися до прийому опущення або ж заміни на український відповідник – із певним роздратуванням.

Рос. «*Должно быть, на лице Вари отразилось крайнее недоумение. Во всяком случае, волонтер счел нужным присовокупить...*» [3, с. 15] – укр. «*Певно, обличчя Варі було вкрай здивованим. Принаймні волонтер вирішив за потрібне додати...*» [4, с. 18]. У представленому для аналізу реченні нейтралізація відбувається за рахунок перенесення емоційного наголосу в перекладі з дієприкметника **здивований** на прислівник **вкрай**, порівняно з текстом оригіналу, де такий наголос падає саме на іменник; нейтралізація супроводжується граматичною трансформацією – заміною частиномовної належності.

Рос. «*Сосут, сосут, проклятые вурдалаки русскую кровушку, преаппетитно облизываются, да еще поплевывают*» [3, с. 93] – укр. «*Смокчуть, смокчуть клятї вовкулаки російську кров, смач-*

ненько облизуются, та ще й поплювуютъ» [4, с. 110]. У цьому разі очевидно є нейтралізація, адже емоційно марковане слово зі зменшено-пестливим суфіксом **кровушка** замінене в перекладі на український варіант **кров**, що не зберіг зазначеного суфікса, а тому є нейтральним в емоційному й стилістичному планах. Незрозумілим і дещо невмотивованим є вживання прийому нейтралізації, адже правильніше, на наш розсуд, було б ужити емоційно маркований варіант **кровиця**, адже в оригіналі емоційно маркована лексема виконує дуже важливу функцію за авторським задумом: вона вносить у висловлювання іронічний відтінок, а в перекладі цей відтінок перекладачем не передано, втрачено, причина – невиправдана нейтралізація лексичного значення мовної одиниці.

Висновки. Отже, прагматична адаптація перекладу детективного роману Б. Акуніна «Турецький гамбіт» активно відбувається шляхом використання прийомів емоційної та нейтралізації. За результатами статистичного аналізу можемо стверджувати, що О. Михеда у своєму перекладі активніше використовує прийом емоційної та нейтралізації для передачі емоційного мовлення головних і другорядних героїв у межах діалогів і полілогів, а також для надання емоційності внутрішньому мовленню головної героїні роману В.А. Суворової, крізь призму свідомості якої подається опис і оцінка подій у детективному тексті Б. Акуніна. Нейтралізація, за нашими спостереженнями, застосовується перекладачем виключно в описових фонових і сюжетотвірних конструкціях і продиктована відсутністю в українській мові емоційно забарвленого стилістично адекватного відповідника. Фіксуємо не завжди виправдане застосування прийому нейтралізації, що призводить до стилістичних утрат.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Акунин Б. Турецкий гамбит. Москва: Захаров, 1998. 200 с.
2. Акунін Б. Турецкий гамбит. Переклад з російської О. Михеда. Харків: Видавництво «Клуб сімейного дозвілля», 2012. 236 с.
3. Арутюнова Н. Прагматика. *Лингвистический энциклопедический словарь*. М.: Советская энциклопедия, 1990. 679 с.
4. Геращенко А. Прагматические приемы перевода (на материале текстов инструкций по эксплуатации в сфере компьютерных технологий). *Молодой ученый*. 2016. № 11. С. 1675–1678. URL: <https://moluch.ru/archive/115/30953/>.
5. Голі-Оглу Т., Ткаченко Ю. Вплив жанрових особливостей детективного роману на вибір мовних засобів. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. Київ, 2018. Том 29 (68), № 3. С. 25–29.
6. Комиссаров В. Современное переводоведение. Москва: ЭТС, 1999. 192 с.
7. Павловська Ю. Способи вираження емоцій та особливості її перекладу українською мовою (на матеріалі текстів різних стилів). URL: http://www.rusnauka.com/30_NNM_2010/Philologia/73140.doc.htm.
8. Сдобников В., Петрова О. Теория перевода. Москва: Восток-Запад; Владимир: ВКТ, 2008. 448 с.

ТРУДНОЩІ РЕКРЕАЦІЇ НАРАТИВУ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКОЇ ПРОЗИ ХХ СТОЛІТТЯ)

PROBLEMS OF NARRATIVE RECREATION IN PROSE TRANSLATION (BASED ON GERMAN FOLK PROSE OF XX CENTURY)

Гуменій В.В.,

*викладач кафедри теорії та практики перекладу з німецької мови
Чорноморського національного університету імені Петра Могили*

У статті досліджено співвідношення термінів «форма» та «контраст» у контексті збереження наративних конструкцій у перекладі. Було виявлено основні ознаки, властиві досліджуваним поняттям. Також у статті описуються особливості передачі нарації автора в перекладі на українську мову.

Ключові слова: нарація, переклад, стилістика, контраст, наратив.

В статье было исследовано соотношение терминов «форма» и «контраст» в контексте сохранения нарративных конструкций при переводе. Были выявлены основные характеристики, свойственные исследуемым понятиям. Также в статье описываются особенности передачи наррации автора при переводе на украинский язык.

Ключевые слова: наррация, перевод, стилистика, контраст, нарратив.

This article investigates the relation between the terms “form” and “contrast” in the context of the preservation of narrative structures in translation. Also were identified main features of the investigated concept. This article describes the peculiarities of the transfer of the author’s narration in Ukrainian translation.

Key words: narrative, translation, stylistics, contrast.

Постановка проблеми. Творчість представників літератури ХХ століття відкриває читачеві через хист авторського мистецтва письма безліч підстав для осмислення та переосмислення загальнолюдських понять, явищ і уявлень. Вона характеризується тонким психологізмом, імпресією й експресією, що матеріалізуються в тексті крізь розповідні засоби, модифікуючи фокус нарації, суб’єкти та об’єкти наратування, диференціюючи й урізноманітнюючи наративні форми.

Нарація як поняття, характерне будь-якому жанру художньої літератури, нині має велике значення для філології, оскільки з плином часу змінюється сприйняття автором буття, яке відображається у його творах, а згодом – у перекладах. Сучасні перекладачі художньої літератури мають проблему самоініціації з епохою твору й автором оригіналу, відображаючи дійсність на сучасний лад, частково деформуючи задум та ідею автора оригіналу. Саме цей аспект сучасної наратології актуалізує вивчення дискурсних зон надійного та ненадійного наратора в контексті перекладознавства, даючи відповідь на питання адекватності збереження наративу в перекладі.

Аналіз рекреації наративу дасть можливість зробити внесок у дослідження цілісної структури мови автора певної епохи, а також допоможе доповнити основні принципи, які стануть у нагоді під час проведення компаративного аналізу оригіналу та перекладу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематику збереження нарації також вивчали Д. Андерсон, С. Четмен, В. Стажінська, С. Тейбухов, Г. Стерленко й інші. Багато лінгвістів у своїх дослідженнях спиралися на напрацювання В. Бута, розглядаючи (не)надійного наратора в контексті його ставлення до імпліцитного автора.

На думку С. Четмена, причинами ненадійності наратора може бути жадібність, кретинізм, довірливість, психологічна та/або моральна неповноцінність, спантелечення й відсутність інформації, невинність тощо [9, с. 152–153]. Крім текстового адресанта (наратора), важливою категорією художнього тексту є текстовий адресат.

У «Словнику літературних термінів» Г. Стерленка представлено таке визначення: «помилковий або ненадійний наратор є таким, чий сприйняття, інтерпретація й оцінка подій, які він оповідає, не збігаються з імпліцитними судженнями та нормами, які маніфестує автор, і які, як очікує автор, поділятиме пильний читач» [6, с. 148]. Цінності наратора різко відрізняються від цінностей імпліцитного автора.

Методологію розгляду наратора як суб’єкта перекладу запропонував Л. Кумбилевич, який розрізняв два шари мови художнього тексту: міметичні висловлення, що створюють вигаданий світ (події, персонажів, предмети) і неміметичні висловлення, що створюють образ наратора,

відображають його мислення. Як зазначають дослідники, надійність найкраще визначати щодо її зв'язку з імпліцитним автором, що лежить в основі наративу. В. Бут називає наратора надійним, якщо він «діє згідно з нормами твору (з нормами імпліцитного (абстрактного) автора), і ненадійним, якщо він таким не є» [1, с. 92–93].

Чимало мовознавців вважає цю проблему невирішеною через неоднозначний характер категорії нарації автора та непомисленність його норм, оскільки ці норми конструює адресат у процесі читання, коли він припускає, якими персоналіями може оперувати реальний автор. Імпліцитний автор є сутністю, яку читач сам конструює, а не механічно отримує з тексту.

Згідно з теорією Я. Мерфеліса [2, с. 102], важливими є «не норми імпліцитного автора, а норми та сприйняття реальних читачів». У випадках, коли наратор є ненадійним, читач запитує себе, чи це була авторська інтенція ввести ненадійного наратора, щоб заплутати читача, чи це сам автор є ненадійним. Із позицій когнітивної наратології (не)надійність наратора також не варто окреслювати через норми сутності «імпліцитний автор» [10, с. 518–519].

Постановка завдання. Завданням дослідження є встановлення особливостей відтворення наративу в перекладі шляхом визначення прагматичних і формальних відношень у стилістиці тексту оригіналу та перекладу художнього твору. Необхідним завданням дослідження є пошук і встановлення персоналій і реалій, які адекватно передані мовою перекладу, але не повністю збережені під час прямої мови наратора.

Також необхідним завданням є визначення етичних аспектів, пов'язаних із поглядами, судженнями та пріоритетами наратора, який, керуючись своїми розумовими здібностями, вдачею та намірами, через дотримання комунікативних норм продукує правдоподібний, достовірний художній наратив, що згодом може бути відображений у перекладі.

Виклад основного матеріалу. Збереження наративу в перекладі здійснюється за допомогою різних методів, серед яких найбільш поширеним у лінгвістиці тексту є контекстуально-інтерпретаційний, що є різновидом функціонального парадигмального методу. Контекстуально-інтерпретаційний метод являє собою сукупність процедур, спрямовану на встановлення статусу тексту відносно інших текстів, його значимості в соціокультурному контексті, а також на реконструкцію авторського (комунікативного) задуму, мотивів і цілей, загального змісту, рецептивної спрямованості тексту тощо.

Деякі дослідники вважають цей метод різновидом загального описового методу, хоча останній зазвичай застосовується щодо менш складних мовних одиниць. Контекстуально-інтерпретаційний метод передбачає два етапи – контекстуалізацію й інтерпретацію. Перший спрямований на вияв жорсткої системи безперервного контексту, у межах якого здійснюється розвиток відповідної теми й розкриття концепту тексту. При цьому враховуються контексти породження (світогляд, індивідуальна свідомість, лексикон автора, їхнє занурення до універсуму культури й відповідного буттєвого часу й простору) і рецепції (світогляд, індивідуальна свідомість, лексикон читача, їхнє занурення до універсуму культури, відповідного світу дійсності), комунікативний контекст, макроконтекст цілого текстового масиву й мікроконтексти, а також операційні контексти фрагментів тексту.

Візьмемо за приклад цитату з роману К. Манна «Мефісто», який інтуїтивно пов'язував естетику наративу з фаустіанською естетикою:

“Die Sentimentale sagte mit seelenvollem Blick zum Intendanten, für den sie eine geheime – jedoch nicht gar zu geheime – Zuneigung im Busen trug.”

«Інженю сказала, метнув задушевний взгляд в директора, к которому питала тайное – однако же и не слишком тайное – расположение» (пер. Е. Лебедева).

«Наївна акторка промовила, кинувши погляд в директора, до якого потайки – хоча не дуже й потайки – добре відносилася» (пер. К. Стефанюк).

Реалію “Die Sentimentale” Стефанюк переклав як «наївна акторка». Перекладач вдався до описового перекладу наративу задля розуміння українського читача, що є найточнішим засобом передачі іншомовної лексичної одиниці. Лебедева переклала її словом «інженю», використавши прийом пошуку еквівалента. Обидва перекладачі змогли передати зміст наративу, незважаючи на часткове спотворення форми.

На підставі контекстуалізації здійснюється інтерпретація інформації, закладеної в наративі, встановлення авторської мети та стратегій впливу на читача й т. ін. Контекстуалізація за допомогою процедури екстралінгвістичного наративного кола зумовлює реконструкцію текстового змісту під час перекладу, що є цілісним відображенням описуваних у тексті подій у їхньому розгортанні, характеристиках і зв'язках, закладених у наративі автором [5, с. 42].

Міметичні висловлення є об'єктивними, читач сприймає їх як правду, неміметичні висловлення є суб'єктивними, читач сприймає їх із різним ступенем довіри. Тож ненадійну нарацію характери-

зує помітна невідповідність між враженням про події (що читач формує з міметичних висловлень оповідача) і міркуваннями про ці події (із неміметичних висловлень цього ж дискурсу). Наратор є ненадійним, якщо його неміметичні висловлення (коментарі, судження, узагальнення) не збігаються з міметичними в переконливий спосіб, створюючи враження, що він не може чи не хоче надати правильну інтерпретацію подій [7, с. 34–36]. Це вказує на те, що ненадійність художнього нарративу в контексті перекладу найдоречніше розглядати у світлі підходу, орієнтованого на читача. Під час ненадійної нарації оповідь наратора не збігається з припущеннями імпліцитного читача про справжню мету твору, імпліцитний читач помічає розбіжності між резонною побудовою оповіді та варіантом наратора, наприклад:

“Sie sollen alles euch zu erzählen, Klaus. Ich meinte, dass Sie ja Radetzky sind.”

«Вы должны всё нам рассказать, Клаус. Я думал, вам это абсолютно понятно» (пер. Е. Лебедева).

«Ви маєте все нам розповісти, Клаусе. Я думав, що це добре зрозуміло» (пер. К. Стефанюк).

Транскрибування з поясненнями в цьому разі зберігає національний колорит твору, однак ускладнює читання та сприймання. Перекладачі вдало дібрали функціональний аналог лексем, але виникає конфлікт норм імпліцитного читача та наратора.

Переклад за допомогою функціонального аналога/еквівалента є досить адекватним, якщо поодинокі випадки заміни реаліїмири як складової частини авторського нарративу на нейтральну суттєво не вплинуть на колорит нарації загалом. Тому один із перекладачів вдається саме до цього прийому.

Імпліцитний автор тим часом комунікує з імпліцитним читачем. Вплив ненадійної нарації полягає в переорієнтації уваги читача з рівня оповіді на адресанта, особливості його психології. Основним критерієм для розрізнення типів ненадійної нарації П. Стейлер вважає типи мотивів: особистості, які навмисне обманюють інших і намагаються отримати вигоду від своїх хибних тлумачень (тип «брехун», “liar”), і особистості, які прагнуть оповідати правду, але не завжди можуть це робити (тип «дурень», “fool”). Причинами такої некомпетентності є нерозуміння фактів, емоційне залучення, що веде до спотворення подій у перекладі, нездатність тлумачити/оцінювати, що саме відбувається в тексті оригіналу.

Нарація є адекватною в перекладі відносно більше ніж однієї з трьох осей комунікації: осі

фактів/подій, осі розуміння/сприйняття, осі цінностей [8, с. 44–48]. У цьому контексті М. Орвін виокремлює шість типів ненадійності: *misreporting*, *un-derreporting*, *misreading*, *underreading*, *misregarding*, *underregarding* [4, с. 48–49]. Крім того, лінгвіст розрізняє два базові типи ненадійності – «відчужувальну» ненадійну оповідь (*estranging unreliability*) і «пов’язувальну» ненадійну оповідь (*bonding unreliability*). Перша змушує перекладача повною мірою зрозуміти недоречність позиції наратора, поглянути на нього «відчужено». Друга емоційно зближує перекладача з ненадійним оповідачем усупереч розумінню всієї помилковості його уявлень.

Однак проблема передачі нарації не може бути вирішена лише на основі текстових даних [2, с. 90]. Ненадійний наратор є не структурною чи семантичною характеристикою тексту, а прагматичним феноменом, який не можна повністю осягнути без урахування концептуальних передумов/принципів перекладача [2, с. 100]. Необхідні прагматичні й когнітивні рамки, які беруть до уваги модель світу та концептуальну інформацію, яку вже має перекладач, і взаємодію між текстовою й позатекстовою інформацією [7, с. 69–72].

Н. Ніколіна стверджує: «Художній текст є адресованим повідомленням: це форма комунікації «автор – читач». Той чи інший художній текст, до якого звертається читач, формує в нього певні «очікування», які зумовлені закладеними у свідомості адресата уявленнями про проблематику, композицію й типові характеристики тексту, продиктовані передусім його жанром. Подальше тлумачення пов’язане з увагою до розгортання образів, повторів, послідовності й особливостей поєднання мовних засобів різних рівнів. Саме тому філологічний аналіз художнього тексту відштовхується від його змістової сторони, але потім послідовно вводить у свою сферу розгляд мовної системи літературного твору» [6, с. 148–150].

Досліджуючи перекладознавчі аспекти художніх текстів, О. Штернова доречно зауважує, що однією з найважливіших категорій є орієнтованість тексту на певний тип читача. «Текст без читача, тобто поза сприйняттям читача, неповноцінний. Реально він існує в процесі його сприйняття, під час реконструкції тієї частини його змісту, яка прямо в тексті не виражена, а, як припускають, є відомою читачу і яку він отримує під час створення власної проєкції тексту» [10, с. 91–92].

Художній текст є інтенційним твором, джерелом існування якого є творчі мовленнєві акти свідомості текстового адресанта, а фізичною підста-

вою – текст, усталений на письмі або через інший фізичний засіб можливої репродукції [3, с. 141]. Дискурси наратора й персонажа несуть функційно-прагматичне навантаження в художньому тексті, що безпосередньо відображається в перекладі. Отже, спробуємо порівняти текст оригіналу й переклади:

“*Einmal werde ich wie in Streben nach umgarnt, einige Konserven, die nicht immer muhte und grunzte oder picken gewesen zu essen.*”

«Однажды мне кровь из носу захотелось съест что-нибудь консервированное, что никогда не мычало, не мекало, не хрюкало и что никогда не измеряли мерными ёмкостями» (пер. Е. Лебедева).

«I от одного разу мені наче перед погібеллю закортіло з'їсти чогось консервованого, що ніколи не мукало, не мекало, не рохкало і чого ніколи не відмірювали мірами ємкості сипких тіл» (пер. К. Стефанюк).

Наративні одиниці, які відтворюють соціально-культурну самобутність мовного колективу, викликану умовами його життя й особливостями історичного розвитку, посідають одне з перших місць на шкалі неперекладності чи важкоперекладності. Працюючи із цими конструкціями, перекладачі здебільшого користувалися прийомом описового перекладу або ж добирали ситуативні відповідники, що допомогло зберегти наративну композицію тексту оригіналу.

Від комунікативних намірів наратора та від його орієнтованості на певного адресата зале-

жить мовна структура художнього тексту. Мовні засоби різних рівнів у художньому тексті, використовувані автором під час різнопланового комунікування текстових антропоморфів, слугують засобом розвитку сюжету й способом донесення авторських повідомлень, що змушує перекладача користуватися відповідними засобами, щоб зберегти адекватність змісту під час перекладу.

Висновки. Художній текст є продуктом дискурсної діяльності опозиції автор/наратор ↔ перекладач ↔ читач, у якій опис, оповідь і міркування є складними дискурсними одиницями, будучи вербальним утіленням думок оповідача. У загальному вигляді композиційно-мовленнєві форми тлумачаться як складні мовленнєві конструкції, що надають завершеності думкам текстового адресанта, структуруючи їх і організовуючи їхній розвиток. Однією з найважливіших функцій композиційно-мовленнєвих форм у перекладі наративних конструкцій є формування й розкриття змістовно-концептуальної інформації тексту.

Оповідь, опис і міркування стають засобами реалізації когезії, когерентності, проспекції, ретроспекції й інших категорій художнього тексту. Їх свідомо відбирає наратор задля актуалізації своїх комунікативних інтенцій у художньому тексті.

Із комунікативно-прагматичного погляду це – особливі комунікативні форми, метою використання яких є сприйняття інформації перекладачем, а згодом – читачем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Весталов А. Мовна залежність перекладу від оригіналу. *Перекладознавство у сучасній германістиці*. К.: Сенека, 2013. С. 92–93.
2. Гладкий О. Наратив у перекладі XXI століття. *Концепт наратології у бутті автора*. Д.: Гай, 2002. С. 100–102.
3. Передевін О. Подорож до думки автора. *Фундаментальні розбіжності між наратором та оповідачем*. 2015. № 26 (72). С. 141.
4. Колтушева С. Контрастивна лінгвістика у сучасній мові. *Сучасне мовознавство*. 2009. № 5. С. 48–49.
5. Корбань В. Міжкультурна комунікація в лінгвістиці ХХ століття. *Острівська П. Концептуальний меридіан сучасної літератури*. С.: Книга, 2011. С. 42.
6. Метихова К. Відтворення наративу у творах масової літератури. *Концептологія класичної літератури*. 2012. № 9 (33). С. 148–150.
7. Пензін Н., Ролковський Л. Персонаж та автор у перекладі; ред. М. Олейник. Ч.: Вісник миру, 2018. С. 69–72.
8. Ткачук А. Нарація як перекладознавчий феномен. *Південні філологічні студії*. 2011. № 3. С. 44–48.
9. Федерчук К. Контрастивність та лінгвопоетика: співвідношення в науці. *Південні мовні студії*. 2009. № 15. С. 152–153.
10. Баролев К., Семецький Т. Лінгвістичний енциклопедичний словник; ред. М. Навашина. О.: Край, 2007. С. 518–519.

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ДАВНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

SPECIFIC FEATURES OF TRANSLATING EARLY UKRAINIAN LITERATURE

Шмігер Т.В.,

*кандидат філологічних наук, доцент, докторант
Львівського національного університету імені Івана Франка*

На поетику давньоукраїнської літератури найактивніше впливали переклади біблійних і літургійних текстів. Для інтерпретації найдавніших текстів української писемної літератури важливо з'ясувати поетикальні риси гебрійської (а також арамейської й сирійської) та грецької мов. Водночас потрібно досліджувати інтертекстуальну сутність давніх українських творів, адже вона розкриває інтегрованість у світову літературу. Два найбільші джерела для українського письменства – це греко-римська Античність і Біблія. Окремою проблемою є поліглісія у давній літературі, а тому точний переклад новоукраїнською мовою заголовків і текстів полегшує правильну читачеву рецепцію.

Ключові слова: давня українська література, гебрійська поетика, грецька поетика, канон, заголовок, інтертекстуальність.

На поэтику древнеукраинской литературы повлияли переводы библейских и литургических текстов. Для интерпретации древнейших текстов украинской письменной литературы важно выявить поэтические особенности еврейского (а также арамейского и сирийского) и греческого языков. В то же время нужно исследовать интертекстуальную сущность древних украинских произведений, ведь она раскрывает интегрированность в мировую литературу. Два крупнейших источника для украинской литературы – это греко-римская Античность и Библия. Отдельной проблемой является полиглия в древней литературе, а поэтому точный перевод заголовков и текстов на новоукраинский язык облегчает правильную рецепцию для читателя.

Ключевые слова: древняя украинская литература, еврейская поэтика, греческая поэтика, канон, заголовок, интертекстуальность.

The poetics of Early Ukrainian literature was influenced greatly by the translations of biblical and liturgical texts. Interpreting the oldest written texts of Ukrainian literature requires the identification of Hebrew (as well as Aramaic and Syrian) and Greek poetical features. At the same time, it is necessary to disclose the intertextual essence of Old Ukrainian writings, because it reveals their integration into world literature. The two greatest sources for Ukrainian belles-lettres are Greco-Roman Antiquity and the Bible. A separate problem is polyglossia in ancient literature, and, thus, the exact translation of titles and texts into New Ukrainian facilitates the reader's correct reception.

Key words: Early Ukrainian literature, Hebrew poetics, Greek poetics, canon, headline, intertextuality.

Постановка проблеми. Розгляд художнього твору можна вписати в причинно-наслідкові зв'язки. Давню українську літературу можна розглядати і як наслідок перекладів із ще давніших літератур (насамперед сирійської та візантійсько-грецької), і як причину-джерело для розвитку культурних зв'язків із новочасними націями. Саме тому важливо простежити, **що** давня українська література успадкувала від інших літератур, **що** вона удосконалила, **як** нам розуміти та оцінювати її тепер, і **що** це дає для подальших перекладів наших найдавніших творів іншими мовами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальні бібліографічні спостереження показують, як після періодів збору, публікації й атрибуції творів, формування первинного канону (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.) та випрацювання тематики та жанрології, текстологічних уточнень й реконструкцій, розширення літературного канону, зокрема включення латинськомовних творів (друга половина ХХ ст.), твориться новий період дослідження нашого давнього письменства (після відновлення Української Незалежності),

який відкриває нове бачення й можливості для деталізації теоретико-методологічних студій над давнім українським письменством, для залучення найрізноманітніших філологічних методів для інтерпретації текстів, для усвідомлення вагомості цих творів з погляду цивілізаційної еволюції, літературної типології та міжкультурної комунікації. Перекладознавчий аналіз допомагатиме звернути увагу на можливе подальше змінене визначення головних рис літературності, естетичності й інтенціональності, що формують художність нашого давнього письменства.

Головними епістемічними методами в статті є загальнофілософські методи аналізу та синтезу – змістового аналізу окремих публікацій з критики перекладу та синтез теоретичних узагальнень, що дає змогу створити цілісний опис стану критики перекладу на сучасному етапі та представити його дослідникам для подальших різноцільових наукових пошуків.

Постановка завдання. Поетика давньоукраїнської літератури формувалася під впливом перекладів біблійних і літургійних текстів. Саме

тому для згідного тлумачення найдавніших текстів української писемної літератури важливо виявити поетикальні риси гебрейської (а також арамейської й сирійської) та грецької мов й усталити засоби задовільної передачі їх українською мовою. Крім того, особливою проблемою є інтертекстуальна сутність давніх українських текстів, адже вона якнайкраще може прояснити інтегрованість нашого письменства у світову літературу. Потужними джерелами українського письменства були греко-римська Античність і Біблія, чия поетика й змістовність відлунує у творах, що їх створили українські книжники. Ще одним питанням є поліглісія у давній літературі, а тому точний переклад новоукраїнською мовою заголовків і текстів визначає правильне читачеве розуміння тексту.

Виклад основного матеріалу. Спадщина гебрейсько-геленської поетики. Серед найдавніших текстів української писемної літератури – це переклади біблійних і літургійних текстів, які найактивніше впливали на поетику давньоукраїнської літератури, а отже, і на подальший розвиток українського релігійного поетичного мовлення. І.І. Огієнко вказував, що «двійний характер єврейсько-геленистичний треба постійно мати на оці й відрізнити як часову, національну форму від релігійної та богослужної ідеї, яку та форма виявляє» [8, с. 9]. Під гебрейсько-геленською поетикою маємо на увазі насамперед поетикальні впливи гебрейської (а також арамейської й сирійської) та грецької мов, які найбільше вивчали крізь призму біблійного паралелізму з наголосом на ритміці та строфіці (огляд найважливіших публікацій, а також висвітлення проблематики дослідження фонетичного, граматичного, лексичнообразного рівнів подано в монографії А.С. Десницького [3]). В усній культурі паралелізм відіграє важливу роль і для полегшення точної відтворюваності творів, і для розвитку художніх жанрів. Водночас паралелізм є ключовим у давній українській поезії, навіть якщо звернути увагу лише на кондакарну поетику в текстах, які ми сприймаємо як тільки прозові, або на виклад сюжетної лінії.

Зіставлення дивергентних рис гебрейської та грецької мов з давньоукраїнською ґрунтовно майже не проводилося. Програмне окреслення тематики подав І.І. Огієнко, який вказав на такі поетикальні відмінності щодо української мови: в гебрейській – множина конкретних об'єктів для позначення абстрактності, експресивне повторення іменника в родовому відмінку, вжиток іменника в родовому відмінку для атрибутивної функції, неозначений спосіб дієслова в сполуч-

ній функції, майбутній час замість наказового способу, минулий час у функції теперішньої дії [8, с. 10–11]; у старогрецькій – найбільше вплив у синтаксичних конструкціях [8, с. 12]. Науковець також звертає увагу на потребу видозмінювати образну символічність у перекладі релігійних текстів українською мовою [8, с. 9–10, 12].

До української літератури як цілісної системи і водночас у контексті міжкультурних стосунків варто застосувати ідеї С.С. Аверинцева щодо жанрових особливостей східних літератур [1, с. 326, 328, 439], адже форма дискусії та змагання поширювалася в перекладній повісті «**Прѣвнне бысть животѣ с смертію**», а мандри несли дидактичний смисл в апокрифі «**Жоженіє Богородици по мѹкамѣ**». Ідеться не лише про формальні ознаки жанру, але про способи символічного кодування дійсності в повідомленні, які читач із часово й територіально відмінної культури може проінтерпретувати дуже поверхово, недооцінюючи всієї естетичності художнього висловлювання.

Жанри й канони крізь призму мов. 1922 р. І.І. Огієнко виділив три різні підходи до перекладу давніх релігійних текстів, які побутували в Українській церкві. Він розділяв твори на три групи – ті, які співаються, ті, які виголошуються голосно, й ті, які проказуються тихо [8, с. 7, 13–14], а тому найбільше експериментувати з українською поетикою можна було на «тихих» творах, тоді як «голосні» твори треба було звряти із читацьким сприйняттям, щоб усталений узус не створював додаткових перешкод нововведенням у добре знані тексти. Зрештою, національна музична культура не є штивною і здатна коригувати церковний спів за вимогами національної поетики [8, с. 13].

Станом на тепер маємо великий корпус перекладених релігійних текстів сучасною українською мовою, що перекладачеві не становить потреби звертати увагу, чи вірник сприйме та схвалить варіант, відмінний від церковнослов'янського тексту. Спостереження про трійність церковних текстів ідеально накладається на три жанри церковного мовлення: біблійний, літургійний (або молитовний) і провідницький. Якщо біблійне мовлення зосереджене на тексті-джерелі, то проповідницьке – прямо орієнтується на читача, навіть якщо використано біблійні цитати. Літургійне мовлення – найскладніше, адже воно ґрунтується на біблійних текстах, але заради богомільного спілкування з Богом тут трапляються відхилення від першотвору й спостерігаються особливості національного спілкування з Богом [пор. 9, с. 173]. Такі підходи прямо відобража-

ються на перекладах староцерковнослов'янських текстів новоукраїнською мовою, адже залежно від цілей оригіналу перекладач формує свої стратегії відтворення мовнопоетикальних засобів.

Окремо належить сказати про мови в давній літературі. Крім співіснування світської і церковної (церковнослов'янської київської редакції) мов, у середньоукраїнській період дуже вживаними стали латинська та польська мови: перша була мовою міжнародного спілкування в Європі, а друга – офіційною в Речі Посполитій (de jure разом із латиною й українською). Повернення творів, які написали українці неукраїнською мовою, через переклади ще більше розширило усвідомлення багатства поетичних форм тогочасного письменства України. Чимало цьому допомогла шеститомова «Антологія української поезії» (Київ, 1984–1986), перший том якої також уключав переклади з латинської, польської та угорської. Якщо в академічному восьмитомовику «Історії української Літератури» досить скромно написано лише про Пасла Русина з Коросна й Станіслава Оріховського [5, с. 186], то в новому дванадцятитомовику окремо виділено творчість майже тридцяти літераторів [6, т. 1, с. 709–728; 6, т. 2, с. 260–295, 553–600]. М.С. Трофимук осмислив повний латинськомовний канон [12], який охопив від XV до початку XIX ст. Ця праця, вочевидь, стимулюватиме й подальші переклади, і, можливо, невдовзі автор перегляне свою кон-

цепцію, щоб включити в неї творчість галицького письменника Григорія із Сянока з першої половини XV ст.

Найменування творів для сучасного читача.

Назви творів становлять окрему проблему для сучасного читача. Відмінність полягає в правильному розумінні жанру твору, яке певною мірою визначає заголовок твору. Найрадикальніша переміна значень відбулася порівняно з найдавнішим періодом нашого красного письменства. Саме тому потрібно звертати увагу не лише на жанрову симбіозність чи амбівалентність, а й на зміни в семантичному просторі української мови, який формує саме повідомлення у творі.

Неналежну увагу приділено ключовому літературознавчому терміну давньої літератури «слово», що позначає ряд понять, пов'язаних із мовленнєвим висловленням думки й мовною поведінкою, і, отже, досі не визначено, чи «слово» в значенні «літературний жанр» позначає один вид (тобто є гіпонімом) чи все-таки кілька видів (тобто є гіперонімом).

Найбільшого наближення до сучасного мовлення потребують назви творів саме найдавнішого періоду. В академічному дискурсі дотепер переважає змішування давніх і сучасних форм [6, т. 1], хоча ще в 1920 р. М.С. Возняк використав систему написання назв творів, яка повністю відповідає сучасним українським орфоепічним і семантичним вимогам [2]:

Оригінал	М.С. Возняк 1920 р. [2]	[6]
О законѣ Моисѣомъ данѣѣмъ. и ѡ благодѣти и истинѣ Исусомъ Христомъ вышійи	Про закон, даний Мойсеєм, і про ласку та правду, яка явилася Ісусом Христом...	Слово про Закон і Благодать
Изборьник	Збірник Святослава	Ізборник Святослава
Хоженіє Богородици по мукамъ	Мандрівка Богородиці по муках	Ходіння Богородиці по муках
Съказаніє и страсть и похвала свячюю мученикоу Бориса и Глѣба	Оповідання про муки св. Бориса й Гліба	Сказання про Бориса і Гліба
Житіє и хождєньє Данила Рѣсьскыя земли игумена	Мандрівка / Подорож ігумена Данила до Святої Землі	Житіє і хоженіє Данила, Руської землі ігумена; Хоженіє
Повѣсть временнихъ лѣт (Іпатський список)	Повість временних літ	Повість временних літ
Повчєник	Поучення / Заповіт Володимира Мономаха дітям	Повчання Володимира Мономаха
Слово	Слово Данила Заточника	Моленіє Данила Заточника

М.С. Возняк відтворює жанрову суть твору: в націоналізованому апокрифі «Мандрівка Богородиці по муках» наголос зроблено на мандрах, які приховують повчальну кінцеву ціль, а не на необмеженому процесі перебування в муках, як на це вказує форма «ходіння»; «Заповіт» Володимира Мономаха є таким за своїми формальними ознаками. До речі, «Слово про Закон і Благодать» є викривленим й

усіченим заголовком промови Іларіона Київського, який, очевидно, в короткій формі має звучати як «Про закон і про благодать та істину». Щодо назв твору Данила Заточника, то різноманіття заголовків спричинено різноманіттям заголовків у рукописах, але форму «моленіє» все-таки можна було українізувати на «моління» (як «ходіння»), оскільки сучасне мовлення це підтримує [11, т. 4, с. 785].

На ще один аспект звертає увагу М.С. Возняк, послідовно пишучи «Кирило Турівський», бо письменник Кирило походив із міста Турів. Спираючись на етнографічні мапи розселення українців (П.П. Чубинського) та білорусів (Ю.Ф. Карського), бачимо, що Турів лежить на етнічній українській території, а тому нема ніяких підстав писати «Кирило Туровський», як це є в академічних історіях української літератури.

Проблеми зовсім іншого плану виникли з уведенням у сучасний українськомовний простір назв полемічних польськомовних творів Мелетія Смотрицького (частково це пов'язано з тим, що самі твори залишаються не перекладеними). Порівняймо назви його полемічних творів і те, як їх перекладено в багатотомових історіях української літератури 1967 і 2014 р. [5; 6, т. 1]:

Оригінал	[5]	[6, т. 1]
Verificatia niewinności	Виправдання невинності	Виправдання невинності
Obrona Verificaczej	Оборона виправдання	Оборона виправдання
Elenchus pism uszczypliwych	Відпир ущипливим писанням	Спростування писань ущипливих
Iustificatia niewinności	—	—
Apologia	—	Апология
Ἀπολλεία Ἀπολογίη	—	—
Protestatia	—	Протестация
Paraenesis abo napomnienie	—	Паренезис або нагадування
Exęthesis abo expostulatia	—	Розправа або поквитання

Мелетій Смотрицький – неперевершений стиліст навіть у найменуванні власних творів: він уникає повторення, застосовуючи синоніми («Verificatia» – «Iustificatia») або вдаючись до грецької мови для увиразнення думки. Його твори потрібно розглядати як систему, що допоможе скласти правильний перелік перекладених заголовків. Приміром, у назві «Obrona Verificaczej» літера другого слова спеціально має бути великою, адже вона відсилає до попереднього твору «Verificatia niewinności», а тому доцільно в українському варіанті теж це відобразити.

Гірша справа є із двома заголовками – «Verificatia niewinności» та «Iustificatia niewinności». Другий твір не згадано в академічних історіях, а тому існує загроза сплутати ці два тексти. Лексикографічна практика «верифікацію» вважає суголосною «справдженню, перевірці», а тому твір «Verificatia niewinności» можна перекласти як «Випробування невинності», а за твором «Iustificatia niewinności» закріпити точніший відповідник – «Виправдання невинності».

На нашу думку, написання грецьких і латинських слів кирилицею нічого не додасть до розуміння тексту. Саме тому, «Paraenesis abo napomnienie» доцільно або писати грецьким алфавітом, або повністю перекладати як «Умовляння або нагадування». Ще заплутанішою справа є з такими двома творами Мелетія Смотрицького, як «Ἀπολλεία Ἀπολογίη» і «Protestatia», які відображають перипетії з його книгою «Apologia». Саме від неї змушували Мелетія Смотрицького відрікатися на Київському соборі 1628 р., який потім опротестував сам Мелетій Смотрицький. Тому «Ἀπολλεία»

дійсно може звучати як «Зречення», але в контексті подвійного заперечення цікавіше було би твір «Ἀπολλεία» перекласти як «Спростування», а «Protestatia» – як «Антиспростування» (на відміну від звуково ближчого варіанту «Протестация»).

У пошуках прототексту. Аналізуючи українські переклади творів М.В. Гоголя, А.В. Ніковський стверджував, що для належного перекладу потрібно відшукати український прототекст і використати його стилістичні засоби в перекладі [7]. Такий підхід можна застосувати до всієї української літератури, який розкриває її інтегрованість у світову літературу. Два найбільші джерела для українського письменства – це Античність, зокрема греко-римська, і Біблія. Відповідно, під час перекладу оригінальних творів української літератури потрібно враховувати, що окремі мовнокультурні елементи взято з інших текстів, а тому укладається два типи відносин.

У першій ситуації український текст перекладається мовою, якою написано прототекст, а тому повернення такого мовного знаку в цільову мову (яка колись була вихідною для української) передбачає з'ясування, чи не змінив знак свого значення за час між створенням прототексту і нового перекладу. Наприклад, якщо в поезії Т.Г. Шевченка відчуваються впливи давньогрецької поезії, то під час перекладу його творів новогрецькою в ідеалі перекладач має звертати увагу на співіснування двох інтерпретацій у сучасному літературному контексті грецької культури і враховувати, як український автор видозмінив інтерпретаційний потенціал грецької лексеми, і як ця видозміна відповідатиме інтерпретаційному потенціалу сучасного мововжитку.

Другий тип інтерпретаційних відносин складається під час перекладу українського автора іншими мовами, але прототекст має авторитетний статус у конкретній парі мов і літератур. Переклад творів Т.Г. Шевченка будь-якою європейською мовою означає, що відтворення його осмислення елементів Горацієвої поетики ґрунтується на традиції освоєння цієї поетики в національній культурі.

Початковий етап праці перекладача в таких випадках – ідентифікація елементів запозиченої лінгвопоетики (і навіть ширше – світогляду). Певною мірою твори Т.Г. Шевченка для такої цілі вивчали найбільше у двох ракурсах – з погляду греко-римської Античності (зокрема, Т.М. Чернишова [13, с. 236–241], А.О. Содомора [10]) і з погляду біблійної традиції (наприклад, В.Г. Щурат [14], О.В. Дзера [4]). О.В. Дзера підсумовує повну таксономію видозмін із запозиченими елементами в такому ряді: пропуски – додатки – заміни – видозміни біблійних символів [4, с. 117]. Дійсно, природу таких структур мотивують відмінні полісистеми різних мов. Навіть в історичній еволюції однієї мови потрібно враховувати зміну семантичного простору мови. Мова-як-цілість змінює свою внутрішню якість й властивості для зображення дійсності. З одного боку, відбувається перехід від виключно конкрет-

ної лексики до абстрактних понять, але, з іншого боку, спостерігаємо і звуження значення слів, які в давніший період були значно полісемантичні. У будь-якому разі належить добре пам'ятати, що в кожний період мова містить завершену семантичну систему, і просте накладання слів, які звучать подібно в інший період розвитку мови, може призвести до неправильного їх трактування.

Висновки. До задовільного стану більш-менш осмисленого засвоєння античної та біблійної лінгвопоетики на прикладі всієї творчості одного автора можуть спричинитися лексичні джерела й дослідження, які простежують глибшу культурну інтертекстуальність автора в регіональному культурному ареалі, а не лише в межах однієї мовокультури. Такого плану студії стимулюватимуть пошуки вже наявних перекладених одиниць із даного прототексту, що ще більше наблизить автора до цільової культури і зробить його зрозумілішим цільовому читачеві. З такого погляду можна досліджувати, як різні богословські традиції (православна, католицька, лютеранська, кальвіністська) впливали на київську катехитичну й полемічну традицію. Цінності в «Катехизмі» Петра Могили чітко показують екуменічну природу сприйняття й провідування Бога, а тому переклад, в якому перекладач враховуватиме тільки православне бачення, віддалятиметься від авторських настанов першотвору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Аверинцев С. Собрание сочинений: Переводы: Многоценная жемчужина: пер. с сирий. и греч. Киев: Дух і літера, 2004. 450 с.
2. Возняк М. Історія української літератури. Львів: Просвіта, 1920. Т. 1: До кінця XV віку. [4]. 344 с. (Заг. б-ка Просвіти; Чис. 1).
3. Десницький А. Поетика біблейського параллелізму. Москва: Библ.-богослов. ин-т св. апостола Андрея, 2007. 554 с. (Совр. библеистика).
4. Дзера О. Біблійна інтертекстуальність і переклад: англо-український контекст; МОН України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2017. 489 с.
5. Історія української літератури: у 8 т. / АН УРСР, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. Київ: Наук. думка, 1967. Т. 1: Давня л-ра (XI – перша половина XVIII ст.). 539 с.
6. Історія української літератури: у 12 т. / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. Київ: Наук. думка, 2014.
7. Ніковський А. Рецензія; підп.: А. Василько. *Рада*. 1910. № 45. Рец. на кн.: Гоголь М. Тарас Бульба; пер. М. Уманця, М.П. Комарова. Одеса, 1910. 146 с.
8. Огієнко І. Методи перекладу богослужбових книг на українську мову. *Свята Служба Божа св. отця нашого Іоана Золотоустого мовою українською*; на укр. мову з грец. переклав проф. І. Огієнко. Б.м., 1922. Ч. 2: Пояснення до тексту. С. 3–25.
9. Пуряєва Н.В. Літургійна церковнослов'янська мова в мовнокультурній ситуації Галичини XIX – першої половини XX ст. *Лінгвістичні дослідження*. Харків, 2017. Вип. 45. С. 170–178.
10. Содомора А. Студії одного вірша. Львів: Літопис; Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 363 с.
11. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР; Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні. Київ: Наук. думка, 1970–1980.
12. Трофимук М.С. Латиномовна література України XV–XIX ст.: жанри, мотиви, ідеї; МОН України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2014. 379 с.
13. Чернишова Т.М. Вибрані праці; упоряд. Н.Ф. Клименко, Карпіловська Є.А., А.О. Савенко. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2013. 400 с.
14. Щурат В. Сьвяте Письмо в Шевченковій поезії. Львів: Видав Михайло Петрицький, [1904?]. 67 с.

РОЗДІЛ 5 ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ І ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

УДК 811.133.1+811.161.2]’373.422

ТИПИ АНТОНІМІЧНИХ ВІДНОШЕНЬ У КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ ТЕРМІНОСИСТЕМІ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ

TYPES OF ANTONOMIC RELATIONS IN THE CINEMATOGRAPHIC TERMINOSYSTEM IN FRENCH AND UKRAINIAN LANGUAGES

Лоскутова Н.М.,
*кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри італійської філології
Маріупольського державного університету*

Статтю присвячено дослідженню типів антонімічних відносин у кінематографічній терміносистемі у французькій та українській мовах. Виокремлено основні типи антонімів у терміносистемі кінематографу досліджуваних мов. З'ясовано, що в досліджуваній терміносистемі антонімія утворює багатопланову систему протиставлень, які є відображенням протилежності кінематографічних понять. В обох мовах кінематографічні терміни вступають в антонімічні відношення, що ґрунтуються на комплементарній, контрарній і конверсивній антонімії. Встановлено, що переважну більшість становлять комплементарні антоніми, які позначають протилежно спрямовані ознаки або властивості. Невелика кількість контрарних і конверсивних антонімів в обох мовах пояснюється обмеженою кількістю антонімічних рядів, які можуть містити середній член протиставлення. Також досить рідко протиставляються взаємозалежні протилежні дії, ознаки, одна з яких не мислиться без іншої.

Ключові слова: термінологія, кінематографічна терміносистема, кінематографічний термін, антонімія, антонімічна пара.

Статья посвящена исследованию типов антонимических отношений в кинематографической терминосистеме во французском и украинском языках. Выделены основные типы антонимов в терминосистеме кинематографа исследуемых языков. Отмечено, что в исследуемой терминосистеме антонимия образует многоплановую систему противопоставлений, которые являются отражением противоположности кинематографических понятий. В обоих языках кинематографические термины вступают в комплементарные, контрарные и конверсивные антонимические отношения. Установлено, что подавляющее большинство составляют комплементарные антонимы, обозначающие противоположно направленные признаки или свойства. Небольшое количество контрарных и конверсивных антонимов в обоих языках объясняется ограниченным количеством антонимических рядов, которые могут содержать средний член противопоставления. Также довольно редко противопоставляются взаимообусловленные противоположные действия, признаки, один из которых не мыслится без другого.

Ключевые слова: терминология, кинематографическая терминосистема, кинематографический термин, антонимия, антонимическая пара.

The article is devoted to the study of types of antonymic relations in the cinematic terminological system in French and Ukrainian languages. The main types of antonyms in the cinema term system of the languages studied are identified and characterized. It is noted that in the studied term system, antonymy forms a multi-dimensional system of oppositions, which are a reflection of the opposite of cinematographic concepts. In both languages, cinematic terms enter into complementary, gradable, and relational antonymic relations. It is established that the overwhelming majority are complementary antonyms, denoting oppositely directed signs or properties. A small number of gradable and relational antonyms in both languages is explained by the limited number of antonymic series that can contain the middle member of the opposition. Also quite rarely opposed mutually dependent opposing actions, signs, one of which is not conceived without the other.

Key words: terminology, cinematic term system, cinematic term, antonymy, antonymic pair.

Постановка проблеми. Кожна терміносистема певної галузі знань становить у національній мові автономну ділянку, якій притаманні свої закономірності розвитку та функціонування. Проте беззаперечним є той факт, що будь-яка терміносистема підпорядковується законам і загальним тенденціям розвитку літературної мови. Відповідно, у кожній терміносистемі

тою чи іншою мірою мають місце основні системні явища лексико-семантичної організації термінів, а саме полісемія, синонімія, омонімія й антонімія. Саме остання широко використовується в термінології та, на відміну від інших типів системних відношень, які вважаються недоречними або навіть неприпустимими у галузевих терміносистемах, є «однією з найваж-

ливіших категорій системної організації термінології» [9, с. 293].

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Питання сутності антонімії у термінології й особливості антонімічних відношень неодноразово привертала увагу як українських (В.С. Калашник, Л.А. Лисиченко, Т.І. Панько, Л.М. Полюга, Л.О. Симоненко), так і закордонних дослідників (R. Kosourek, M.-C. L'homme, J. Lyons, J. Picoche, A. Polguère). Зокрема, К.В. Тараненко досліджувала структурно-семантичні та прагматичні ознаки антонімії [13]. Д.В. Мовчан аналізувала шляхи актуалізації прагматичного потенціалу антонімів у сучасній німецькій мові [8]. Н.М. Бобух присвятила монографію антонімам в українській поетичній мові [1]. У французькій лінгвістиці вивчалися загальні питання функціонування антонімів у термінології [14], висвітлювалися опозиційні відношення у галузевих словниках, зокрема у юридичному [17], розглядалися семантико-референційні функції антонімів у дискурсі [18]. Незважаючи на те, що явище антонімії досліджувалося у багатьох галузевих терміносистемах (наприклад, у гірничій, швацькій, економічній, медичній, правовій, біологічній та ін.), ще не всі терміносистеми були піддані детальному аналізу. Так, поза увагою дослідників залишився порівняльний аналіз антонімічних відношень у кінематографічній терміносистемі у двох неблизькоспоріднених мовах – французькій та українській. Саме це, на нашу думку, зумовлює актуальність цієї наукової розвідки.

Постановка завдання. Метою статті є аналіз типів антонімічних відношень у терміносистемі кінематографу у французькій та українській мовах. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань: виокремити основні типи антонімів у кінематографічній терміносистемі французької мови (далі – КТФМ) і кінематографічній терміносистемі української мови (далі – КТУМ) й охарактеризувати їх.

Об'єктом дослідження виступають КТФМ і КТУМ. Предметом дослідження є опис і семантичний аналіз антонімічних відношень між французькомовними й українськомовними кінематографічними термінами (далі – КТ).

Матеріалом дослідження слугували 5 388 французькомовних і 4 947 українськомовних КТ, дібраних методом суцільної вибірки з лексикографічних джерел, зі спеціалізованих друкованих видань, з нормативно-правових актів і кінематографічних інтернет-ресурсів.

Виклад основного матеріалу. Антонімія відбиває логічну закономірність – наявність проти-

лежностей, тому вона є необхідною складовою частиною кожної мови та відіграє вкрай важливу роль: відбиває притаманну людині властивість категоризувати явища і набутий досвід із погляду дихотомічних контрастів. У термінології антонімія виступає засобом найменування понять із полярним, контрастним, протилежним змістом [3, с. 58], дозволяючи більш точно визначити місце терміна в певній терміносистемі. Антонімія не тільки використовується набагато частіше в більшості терміносистем, ніж у загальнонаціональній мові, але й взагалі є невіддільною частиною термінології [4, с. 25; 6, с. 105]. Це пов'язано з тим, що в науці поняття зазвичай вводяться парами, де кожен термін означає протилежну якість поняття, але водночас вони залишаються пов'язаними спільною логічною основою. Загалом антонімія характерна для тих галузей знань, де «релевантна категорія протилежності» [7, с. 35], і кінематографічна терміносистема не є винятком. У термінів-антонімів відмінність ґрунтується на протиставленні понять. Вони належать до однієї категорії об'єктивної дійсності [12, с. 102] і є видовими диференціаторами загальної родової сутності [11, с. 42]. У термінології антонімами можуть виступати як монолексемні терміни, так і термінологічні словосполучення, об'єднані загальним родовим поняттям, що з'єднує крайні точки одного явища [2, с. 55]. Підґрунтям для протиставлення є наявність у компонентних складах інваріантної та диференціальної сем [5, с. 52]. На відміну від синонімів, які формують ряди в рамках однієї термінології, антонімічні терміни утворюють елементарні мікрополя [12, с. 84], що складаються з двох протиставлених термінів. Не до кожного терміна можна підібрати антонім, вони існують тільки у тих термінів, які відрізняються якісними ознаками в значенні. Ці ознаки, що містяться в семантичній структурі термінологічної одиниці, можуть збільшуватися або зменшуватися, доходячи до протилежних. Переважно терміни-антоніми співвідносяться за якісними, кількісними, часовими, просторовими або оцінними ознаками. Отже, найчастіше в антонімічні відношення вступають якісні прикметники і прислівники, рідше – іменники та дієслова, якщо в їхній основі лежать антонімічні прикметники.

Зазвичай опозиційні відношення, в які вступають терміни-антоніми, не є ідентичними за своїм характером, вони відрізняються певним типом протиставлення. Тому залежно від критеріїв, за якими лінгвісти класифікують терміни з протилежним значенням, розрізняють векторну, контрарну, комплементарну та конверсивну антонімію

[5, с. 53; 10, с. 157; 14, с. 32; 16, с. 7]. У КТФМ і КТУМ антонімія утворює багатопланову систему протиставлень, які є відображенням протилежності кінематографічних понять. Явище антонімії майже однаковою мірою властиве досліджуваним мовам: у французькій мові було виявлено 326 антонімічних пар (6% від загальної кількості

термінів), в українській мові – 279 антонімічних пар (5,6% від загальної кількості термінів) (див. табл. 1). Семантико-тематичні групи антонімів у зіставлюваних мовах подібні: в обох мовах КТ можуть вступати в антонімічні відношення, що ґрунтуються на комплементарній, контрарній і конверсивній антонімії.

Таблиця 1

**Типи антонімічних відношень у кінематографічній терміносистемі
у французькій та українській мовах**

№	Типи антонімічних відношень	Мови дослідження	
		Французька мова	Українська мова
1.	Комплементарна антонімія	89,9% (293 ант. пар)	88,9% (248 ант. пар)
2.	Контрарна антонімія	8,3% (27 ант. пар)	9,3% (26 ант. пар)
3.	Конверсивна антонімія	1,8% (6 ант. пар)	1,8% (5 ант. пар)
Всього:		100% (326 ант. пар)	100% (279 ант. пар)

Як свідчать дані табл. 1, найбільш широко в КТФМ і КТУМ представлені комплементарні антоніми: відповідно, 89,9% і 88,9% антонімічних пар. Комплементарна антонімія пов'язує терміни, у яких виражається наявність або заперечення певних властивостей, ознак, відносин, а також різноспрямованість дій [7, с. 36; 16, с. 348]. Зв'язок між термінами-антонімами є бінарним і ґрунтується на несумісності одночасного існування двох понять: заперечення першого поняття означає твердження другого і, навпаки, заперечення другого неминуче передбачає твердження першого. Комплементарні антоніми розташовані на двох протилежних полюсах певної шкали та не мають середнього члена протиставлення.

У КТФМ і КТУМ комплементарними антонімами зазвичай виступають КТ, що містять компоненти, які позначають протилежно спрямовані ознаки або властивості, наприклад:

фр.: *générique (m) dedébut – générique (m) defn, film (m) muet – film (m) parlant, mastering (m) analogique – mastering (m) numérique, décor (m) naturel – décor (m) artificiel, scène (f) d'intérieur – scène (f) d'extérieur;*

укр.: *початковий ракорд – кінцевий ракорд, звуковий кінематограф – німий кінематограф, натурна сцена – павільйонна сцена, вертикальне панорамування – горизонтальне панорамування.*

Серед комплементарних антонімів зустрічаються антонімічні пари, які вказують на просторові або часові відношення, на характеристику якостей, на кількісні значення. Так, наявність протиставлення можна проілюструвати кінематографічними антонімами: *caméra argentique / плівкова кінокамера* «пристрій, призначений для запису рухомого зображення на кіноплівку» –

caméra digitale / цифрова кінокамера «пристрій, призначений для знімання фільмів без використання кіноплівки, із застосуванням цифрових технологій» (протиставляється спосіб запису руху). Сьогодні плівкові кінокамери використовуються вкрай рідко, поступившись місцем цифровим кінокамерам.

В антонімічній парі *dessinanimé / площинна мультиплікація* «тип анімації, який фільмує плоскі елементи (зазвичай малюнки) на горизонтальній поверхні, чиє переміщення фіксується фотознімком» – *image animée / об'ємна мультиплікація* «тип анімації, який використовує тривимірні об'єкти знімання та є рухом шляхом тривимірного синтезу зображень» протиставляється тип об'єкта знімання за рахунок використання протилежних кількісних характеристик простору – об'єму та плоскості. У свою чергу, в антонімічні відношення вступають і КТ *animation 2D / 2d анімація* «вид анімації, в якому об'єкти створюються за допомогою комп'ютерних засобів шляхом їхнього моделювання у двовимірному просторі (пласкому)» – *animation 3D / 3d анімація* «вид анімації, в якому об'єкти створюються за допомогою комп'ютерних засобів шляхом їхнього моделювання у тривимірному просторі (об'ємному)», як і в попередньому прикладі, протиставляються об'ємність і плоскість зображення об'єктів.

Термін *cinégénique / кіногенічний* позначає «виразне обличчя або зовнішність, яким притаманна властивість добре відтворюватися на кіноекрані» протиставляється КТ *non-cinégénique / не кіногенічний*, який позначає «особу або зовнішність, які позбавлені властивості добре відтворюватися на кіноекрані», тут протиставляється наявність або відсутність певних зовнішніх даних людини.

Менш поширені в кінематографічній терміносистемі досліджуваних мов контрарні антоніми: 8,3% антонімічних пар у КТФМ і 9,3% – у КТУМ (див. табл. 1), які демонструють градуальні, ступінчасті опозиції:

фр.: *haut-parleur (m) de droite – haut-parleur (m) central – haut-parleur (m) de gauche, négatif (m) sous-exposé – négatif (m) exposé – négatif (m) surexposé, cadence (f) ralentie – cadence (f) normale – cadence (f) accélérée;*

укр.: *недопроявити (кіноплівку) – проявити (кіноплівку) – перепроявити (кіноплівку), мікрозернистість – зернистість – макрозернистість.*

Як і комплементарні антоніми, контрарні терміни-антоніми перебувають у відношеннях протиставленості, але заперечення одного терміна не обов'язково означає істинність другого. Вони не є взаємовиключними, оскільки вони допускають наявність середнього члена – лексичної одиниці з відносно нейтральним значенням, навколо якої розташовуються позитивний і негативний члени. Терміни-антоніми симетрично розташовуються на протилежних кінцях певної семантичної осі, а всі інші члени (які мають певну кількість спільних сем) впорядковані в антонімічному ряду між ними. У ряді випадків контрарна антонімія виникає в межах певної класифікації елементів, які протиставляють всередині неї, підкоряючись певному ранжуванню або циклічності.

Так, в антонімічному ряду у КТФМ *prise (f) devuesaccélérée – prise (f) devuesnormale – prise (f) devuesralentie*, а у КТУМ, відповідно, *прискорене кінознімання – нормальне кінознімання – уповільнене кінознімання* наявні контрарні антонімічні відношення, у зв'язку з тим, що в обох рядах присутній термін-мезонім *prise (f) devuesnormale / нормальне кінознімання*. Це вид кінознімання зі стандартною частотою знімання та проекцією, яка становить 24 кадри на секунду. *Prise (f) devuesaccélérée / уповільнене кінознімання* – це кінознімання, яке фільмується з частотою, меншою за 24 к/с. Наприклад, щоб прискорити рух вдвічі, камера має фільмувати з частотою 12 к/с, а втричі – з частотою 8 к/с і т. д. *Prise (f) devuesralentie / прискорене кінознімання* – це кінознімання з частотою від 32 до 200 к/с. При проекції воно дозволяє відтворювати на екрані швидкий процес у повільному темпі. Так, щоб сповільнити рух об'єкта вдвічі, камера фільмує з частотою 48 к/с, втричі – 72 к/с. Обидва терміни, які позначають ці методи фільмування, можна назвати контрарними антонімами саме завдяки наявності нейтрального мезоніма – *prise (f) devuesnormale / нормальне кінознімання*.

За протиставлення форматів фільмів *court-métrage (m) / короткометражний фільм* «фільм, тривалість якого не перевищує 40–50 хвилин» і *long-métrage (m) / повнометражний фільм* «фільм тривалістю не менше ніж 52 хвилини» є також і середня ланка *moyen-métrage (m) / середньометражний фільм* «фільм тривалістю 30–59 хвилин». У цій парі КТ *court-métrage (m) / короткометражний фільм* є негативними, а КТ *long-métrage (m) / повнометражний фільм* є позитивними членами.

Найменшу кількість антонімічних пар становлять конверсивні антоніми (по 1,8% у КТФМ і КТУМ) (див. табл. 1). Конверсиви позначають взаємопов'язані, взаємоспрямовані протилежні дії або ознаки, які не мають середнього члена протиставлення [15, с. 173]. Конверсивна антонімія полягає не у запереченні, а у взаємозаміні актантів, між якими є конверсивні відношення, саме це виявляє їхню протилежність: якщо перестановка актантів дає два еквівалентні речення – ми маємо справу з антонімами-конверсивами. Цей вид антонімічних відносин виражається формулою: якщо X, тоді й Y. На відміну від вищеописаних типів антонімів, конверсиви завжди є істинними (відсутнє поняття хибності). К. Прет зазначає, що цей вид антонімічних відносин найчастіше зустрічається у сфері родинних і соціальних відносин [17, с. 135].

У кінематографічній терміносистемі досліджуваних мов конверсиви можуть позначати двох обов'язкових учасників кінематографічного процесу. Так, конверсивами стали терміни *acteur (m) / кіноактор – spectateur (m) / кіноглядач*. Кіноактор знімається у фільмі, який потім дивиться кіноглядач. Кіноглядач приходить у кінотеатр для того, щоб подивитися фільм, у якому знявся певний актор. Конверсивними можна вважати терміни *auteur (m) / кіносценарист – réalisateur (m) / кінорежисер*. Кіносценарист пише сценарій, докладно описує сцени, персонажів і їх діалоги, передбачаючи втілення сценарію на екрані. Кінорежисер творчо втілює написане кіносценаристом, керуючи створенням фільму. Також конверсивами назвемо терміни, що позначають парні дії, такі як, наприклад, *filmer / фільмувати – projeter / демонструвати*. Фільм знімають для того, щоб згодом продемонструвати глядачеві, і навпаки, глядачеві демонструють те, що зняли.

Висновки. Таким чином, проведений аналіз показує, що явище антонімії однаковою мірою притаманне як французькомовній, так і українськомовній кінематографічній лексиці. За типом опозиції диференціюючих сем кінематографічні терміни-

антоніми поділяються на комплементарні, контрарні та конверсивні, з переважанням комплементарних антонімів у досліджуваних мовах. Невелика кількість контрарних і конверсивних антонімів в обох мовах пояснюється обмеженою кількістю антонімічних рядів, які можуть містити середній

член протиставлення. Також досить рідко протиставляються взаємозалежні протилежні дії, ознаки, одна з яких не мислиться без іншої. Перспективу подальших досліджень вбачаємо в аналізі структурних типів антонімічних кінематографічних термінів у французькій та українській мовах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бобух Н.М. Антоніми в українській поетичній мові: монографія. Полтава: РВЦ ПУСКУ, 2007. 321 с.
2. Брагина А.А. Синонимические отношения в лексике и словарная статья. *Современная русская лексикография*. Ленинград: Наука, 1981. С. 54–62.
3. Головин Б.Н., Кобрин Р.Ю. Лингвистические основы учения о терминах. Москва: Высш. шк., 1987. 104 с.
4. Даниленко В.П. Лексико-семантические и грамматические особенности слов-терминов. *Исследования по русской терминологии*. Москва: Наука, 1971. С. 7–67.
5. Забело И.В. Антонимы и паронимы глагольной терминологии в языковой картине мира. *Культура народов Причерноморья*. 2002. № 27. С. 52–56.
6. Кришталь С.М. Структурно-семантичний аналіз метафоричних термінів підмови фінансів в англійській і українській мовах: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.17. Донецьк, 2003. 218 с.
7. Лейчик В.М., Никулина Е.А. Исследование терминологизмов в парадигматике: явление антонимии. *Вестник Московского университета. Серия: 19. Лингвистика и межкультур. коммуникация*. 2005. № 1. С. 30–43.
8. Мовчан Д.В. Шляхи актуалізації прагматичного потенціалу антонімів (на матеріалі іменників сучасної німецької мови). *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки*. 2010. Вип. 89 (3). С. 201–204.
9. Процик М.Р. Антонімічні відношення в українській видавничій термінології. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія «Проблеми української термінології». 2006. № 559. С. 293–295.
10. Санжеева Л.Ц. Конверсивные и антонимические оппозиции в поэтике эпического текста, их передача на русский и английский языки. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*: сб. науч. тр. Тамбов: Грамота, 2010. Вып. 2 (6). С. 157–160.
11. Симоненко Л.О. Формування біологічної термінології. Київ: Наук. думка, 1991. 152 с.
12. Склад і структура термінологічної лексики української мови / А.В. Крижанівська та ін. Київ: Наук. думка, 1984. 194 с.
13. Тараненко К.В. Прагматичний потенціал антонімії української мови: монографія. Дніпро: УМСФ, 2017. 152 с.
14. Amsili P. L'antonymie en terminologie: quelques remarques. *Conférence TIA-2003* (31 mars et 1 avril). Strasbourg, 2003. P. 31–40.
15. Morlane-Hondère F. Une approche linguistique de l'évaluation des ressources extraites par analyse distributionnelle automatique: thèse de doctorat. Toulouse, 2013. 290 p.
16. Peshkov (Sapojnikova) K. Le discours juridique enrussé en français: une approche typologique: thèse de doctorat. Marseille, 2012. 665 p.
17. Preite C. Le traitement des rapports d'opposition dans la *Linguistique juridique* et dans le *Vocabulaire juridique* de Cornu. *Cahiers de Recherche de l'École Doctorale en Linguistique Française*. 2014. V. 8. P. 131–145
18. Steffens M. L'antonymie. Définition de l'antonymie en langue et description des fonctions sémantico-référentielles de la co-présence antonymique en discours: thèse de doctorat. Liège, 2014. 479 p.

РОЗДІЛ 6 УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 821.161.2

СИМВОЛІЗМ У МАЛІЙ ПРОЗІ М. КОЗОРИСА SYMBOLISM IN A SMALL COURSE OF M. KOZORIS

Барабаш С.М.,
кандидат філологічних наук,
викладач кафедри україністики
Національного медичного університету імені О.О. Богомольця

У статті на матеріалі оповідання М. Козориса «По кам'яній стежці», що є вершинним у його творчому доробку в напрямі зображення образу західноукраїнського селянства перших десятиліть ХХ століття, простежується використання символічних персоніфікованих образів, пов'язаних із національним самовизначенням тодішнього селянства.

Ключові слова: символ, символізм, «Покутська трійця», образ-символ, алегоричний образ, психологія душі, персоніфікація.

В статье на материале рассказа М. Козориса «По каменной тропе», что является вершинным в его творчестве в направлении изображения образа западноукраинского крестьянства первых десятилетий XX века, прослеживается использование символических персонифицированных образов, связанных с национальным самоопределением тогдашнего крестьянства.

Ключевые слова: символ, символизм, «Покутская троица», образ-символ, аллегорический образ, психология души, персонификация.

In the article, based on the story of M. Kozorys "On the Stone Path", which is the vertex of his creative work in the direction of the image of the image of the Western Ukrainian peasantry of the first decades of the twentieth century, the use of symbolic personified images associated with the national self-determination of the then peasantry can be traced.

Key words: symbol, symbolism, "Pokutsky Trinity", image-symbol, allegorical image, psychology of the soul, personification.

Постановка проблеми. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття на Західній Україні розвивалася в силу суспільних, політичних обставин. Галичина, Покуття були під цісарською Австро-Угорською владою. Із 90-х років українці посилювали боротьбу проти поневолення та гніту цісаря, австрійських поборників польської шляхти. Демократичні письменники Західної України гуртувалися тоді навколо мужнього революціонера Івана Франка, вважали себе його «наслідниками».

Серед таких демократичних письменників виділяються троє – так звана «Покутська трійця» – Василь Стефаник, Лесь Мартович і Марко Черемшина. Їхня літературна діяльність була ідейно суголосна з творчістю Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Архипа Тесленка, Степана Васильченка – митців, сповнених революційно-демократичними ідеями Тараса Шевченка.

У способах подавати художній матеріал, вийшовши з прекрасної школи «Покутської трійці», М. Козоріс продовжує традиції та «далеко бойо-

віші теми чіпає новелях і чіткіше розв'язує їх», – зазначає Й. Кубась [3, с. 9–10]. Актуальним є дослідження діяльності малої прози письменника – демократа, завдяки якому українська проза кінця ХІХ – початку ХХ ст. піднеслася на новий, вищий щабель.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття символу як художнього образу, у якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, тобто його чуттєвий образ, водночас із власним має значення вказівки на такий предмет, явище чи ідею, які безпосередньо в зображуване не входять, розглядають такі дослідники: Л. Бондарук [1], Н. Науменко [4], В. Сніжко [8], І. Небеленчук [5], І. Винов [7] та ін.

Постановка завдання. Самобутня постать М. Козоріса в українському письменстві досить довго залишалася в тіні. Літературна критика проігнорувала його оригінальний талант, затаврувавши й «ув'язнивши» в застінки СБУ. Дослідження особливостей символізму в малій прозі вихідця з «Покутської трійці», самобут-

нього й цілком оригінального митця М. Козоріса є завданням нашого дослідження. «Людський біль цідиться крізь серце моє, як крізь сито, і ранить до крові», – писав Василь Стефаник. Цей принцип суголосний і всій творчості М. Козоріса.

Виклад основного матеріалу. Важливу композиційну й ідейну роль в оповіданні «По кам'яній стежці» відіграє образ-символ рідної землі, алегоричний образ кам'яної стежки, зображення контрастних картин буття мешканців міста й села, вільного простору й тюремної камери, прийоми «історій в історії». Використання цих художніх засобів дає змогу краще розкрити психологію душі селянина, заглянути вглиб його душевних поривань, зрозуміти ті моменти, які вплинули на зміну його світогляду.

Наповнений алегоричним змістом центральний образ-символ оповідання – кам'яна стежка. Це своєрідна алегорія тих життєвих труднощів, які має подолати людина, щоб досягти бажаного результату. Уперше по кам'яній стежці йде Андрій Ковальчук, коли його, заарештованого, ведуть до в'язниці, в інший світ. Перша думка, яка бентежить героя, стосується тієї кількості людей, які пройшли нею до камери, однак, як зауважує герой, вона залишається гладкою й непошкодженою: «Скільки болю, скільки розпуки впало на її сіре обличчя, а вона закусила зуби, замкнула рота й мовчить так само, як він, бо багато через нього прокотилося горя, як по цій стежці» [2, с. 98]. Використовуючи засіб персоніфікації, герой прагне наблизити своє внутрішнє «я» до умовного світу кам'яної стежки, асоціює своє мовчання й незламність із непошкодженістю стежки, яку ніщо не бентежить. Однак сенс мовчання героя – це врятовані від арешту інші мешканці села, а мовчання кам'яної стежки, її твердість і непоступливість не працює на користь простих людей, вона однаково мовчить, незалежно від того, хто нею йде. Висловлюючи деякою мірою профетичне бачення подальшої долі цієї стежки, герой, з одного боку, жаліє її за невисловлені почуття до будівничих, які вклали в неї душу, а з іншого – передбачає зміни, що можуть відбутися: «Десь, певно, на тебе хлопи каміння лупали, десь, певно, хлопи тебе мурували й ти полюбила їх, бануеш за ними й ведеш їх, мов скот на ковбан, у ці кримінальні мури. Але хлопи тебе мурували, можуть і розбити...» [2, с. 98]. Перебування у в'язниці, перехід до камери цієї стежкою змінюють світогляд простого селянина, змушують замислитися над причинами арешту. Мимоволі перехід до камери цією стежкою Андрій Ковальчук став сприймати як своєрідний

рубікон свого життя, як перехід у потойбічний світ, що контрастує за своїм настроєм і барвами з міським життям. На думку героя, той, хто став один раз на цю стежку, пізнав життя й побачив його життєві контрасти: «Там були сутінки, мовчання, тремтіння, голод і похилені голови, а тут – рух, гамір, сміх, світло. І все це відмежовано тільки однією стіною» [2, с. 107]. Стійка асоціація кам'яної стежки з випробуваннями долі постає в епізоді звільнення героя. Повертаючись назад до вільного життя, він має пройти ще раз кам'яною стежкою, однак він «боявся на неї ступити, зійшов на бік і чалапав по коліна в снігу» [2, с. 118]. Поведінка героя психологічно вмотивована: страх перед поверненням до камери настільки сильний, що він не тільки не ступає на неї, а й проклинає її холодне мовчання. Вражає героя ще й те, що навіть узимку, коли обабіч стежки лежить сніг, вона залишається сухою, «чорніє жалібною плахтою й чекає на нові жертви». Метафоричне порівняння, ужите автором, підкреслює внутрішні переживання персонажа. Пізніше, в останньому епізоді, коли Андрій Ковальчук повертається додому разом із односельцями, він ще раз згадує кам'яну стежку вже як символ побаченого горя, неправди, а тому й цілком зрозумілою є ситуація, коли на питання свого сусіда, чому так побожно ставиться до землі Андрій, він згадує мертву кам'яну стежку як контраст із живою землею, яка не може, на його думку, принести нещастя для люблячої її людини.

Контрастним образом-символом до образу кам'яної стежки в оповіданні стає рідна земля. Це сенс буття головного героя, він прагне привчити любити землю й сина: «Як ти їм батько, то ти маєш своїм дітям дати землі... Без землі твоя дитина ніщо: вона така, як собака без газди, що її женуть від кожного порога» [2, с. 80–81]. Він не погоджується з протилежною думкою сина, намагається переконати його, незважаючи на життєві труднощі, продовжувати триматися землі-годувальниці.

Глибоко проникливим у зображенні М. Козоріса є звертання А. Ковальчука до рідної землі (після звільнення із в'язниці). Персоніфікація образу дає змогу простежити хід думки героя в напрямі пошуку духовного возз'єднання з материзною після вимушеної розлуки. Це не лише сповідь персонажа, що зізнається в побожній відданості землі, а й водночас усвідомлення причин відсутності в сучасних молодих селян такої любові: «Та й банував я за тобою, та й тягнула ти мене до себе, та й палила ти моє серце за тими замками... Не любиш ти, красуне, хлопа, б'єш його по зубах, як дівка пар-

шивого парубка, а панам широко розкрила молочні груди й годуєш, ллєш їм, аж по бороді тече» [2, с. 124]. Сповіддю землі Андрія автор наголошує на соціальних причинах у зміні ставлення тодішнього селянства до ролі землі в їхньому житті, а кольорові епітети, місткі порівняння, метафори, поєднані в комплексі інших тропів, посилюють ефект приреченості й фаталізму селянської долі за нових суспільних умов: земля «була червона, як хлопська кров, бо її скривавлювало заходяче сонце» [2, с. 124]. Письменник як протетичний візіонер передбачив сталінські репресії селянства.

Висновки. Оповідання «По кам'яній стежці» є вершиною творчого доробку письменника в напрямі розбудови типології образу західно-українського селянства перших десятиліть ХХ століття. Використання алегоричних і символіч-

них персоніфікованих образів посприяло заглибленню автора у внутрішній світ демократичних персонажів і розкриттю актуальних проблем тодішнього селянства, пов'язаних із національним самовизначенням.

Отже, сільська проблематика творчості М. Козоріса прикметна зосередженням на центральних проблемах народної дійсності, які становили головний об'єкт художнього моделювання українських митців кінця ХІХ – початку ХХ ст. Проблемно-тематичне коло малої прози митця має тотожні характеристики із творами В. Стефаника, Марка Черемшини, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, І. Франка, І. Авдіковича тощо. Їх склало опрацювання «вічних тем» – внутрішнього світу людини землі, її моралі, етики, смислу життя та діяльності, місця в соціумі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бондарук Л. Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк / наук. ред. М. Моклиця; Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк: Твердиня, 2015. 314 с.
2. Козоріс М. Вибране / упор. Є. Баран, Г. Рис; передмова Г. Риса. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2013. 416 с.
3. Кубась Й. Передмова. *Козоріс М. Чорногора говорить*. Х. 1930. С. 9–10.
4. Науменко Н. Образ макросвіту в мікросвіті художнього твору: символ у формозмістовому полі української новели кінця ХІХ – початку ХХ століть. Нац. ун-т харч. технол. 2-ге вид., доп. К.: Сталь, 2013. 356 с.
5. Небеленчук І. Міфологеми природних стихій у творах світової літератури: *Земля – символ життєдайного начала та материнства: навч.-метод. посіб.* Кіровоград: Полімед-Сервіс, 2015. 236 с.
6. Рух П., Рух А. Прекрасна дівчина – це символ України: зб. віршів. Львів: Растр-7, 2018. 167 с.
7. Винов І. Проблема и символ: онтолог. статус символ. функции: 1 и 2 т.: спец. вып. / отв. ред. М. Добровольский. Киев: УПП: Изд. Дом Д. Бураго, 2018. 532 с.
8. Сніжко В. Творчість через символ: пам'яті видат. укр. вченого В. Шияна присвяч. М-во освіти і науки України, Нац. НДІ українознавства. К.: Таврія, 2010. 235 с.

**СТРУКТУРА МЕТАДРАМИ ЛЮДМИЛИ КОВАЛЕНКО
«ГЕРОЇНЯ ПОМИРАЄ В ПЕРШОМУ АКТІ»**

**THE METADRAMATIC STRUCTURE OF THE PLAY
«THE HEROINE DIES IN THE FIRST ACT» BY LUDMYLA KOVALENKO**

Вісич О.А.,

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української мови і літератури
Національного університету «Острозька академія»*

У статті пропонується метадраматичний аналіз п'єси «Героїня помирає в першому акті» Людмили Коваленко. Доведено, що основними структурними компонентами метадрами, представленими в тексті, є репетиція в п'єсі, постановка п'єси, п'єса поза сценою як літературна форма театру середовища. Театральні конфлікти з виразною абсурдистською поетикою, присутність фантомних персонажів Автора й Режисера, а також представників глядацької аудиторії створюють особливу метадраматичну атмосферу у творі, підкреслюючи написаний характер його сценічного світу й усвідомлення героями їх власної присутності в комплексному *Theatrum Mundi*.

Ключові слова: метадрама, п'єса в п'єсі, репетиція в п'єсі, театр простору, драматургія діаспори.

В статье предлагается метадраматический анализ пьесы «Героиня умирает в первом акте» Людмилы Коваленко. Доказано, что основными структурными компонентами метадрамы, представленными в тексте, являются репетиция в пьесе, постановка пьесы, пьеса вне сцены как литературная форма театра среды. Театральные конфликты с выразительной абсурдистской поэтикой, присутствие фантомных персонажей Автора и Режиссера, а также представителей зрительской аудитории создают особую метадраматическую атмосферу в произведении, подчеркивая написанный характер его сценического мира и осознание героями их собственного присутствия во всеохватывающем *Theatrum Mundi*.

Ключевые слова: метадрама, пьеса в пьесе, репетиция в пьесе, театр пространства, драматургия диаспоры.

The article deals with metadramatic analysis of the play *The Heroine Dies in the First Act* by Ludmyla Kovalenko. The main structural components of metadrama represented in the text are rehearsal within the play, staging of the play and play beyond the stage as the literary form of environmental theater. Theatrical conflicts with expressive absurdist poetics, the presence of phantom characters of the Author and the Director, as well as representatives of the audience, create a specific metadramatic atmosphere in the work, emphasizing the written nature of its stage world and the awareness of the heroes of their own presence in the all-encompassing *Theatrum Mundi*.

Key words: metadrama, play in the play, rehearsal in the play, theater of space, drama of the diaspora.

Постановка проблеми. Поняття «метадрама» введено в науковий обіг у 60-х рр. ХХ ст. і наразі функціонує на позначення п'єс із виразною саморефлексійною інтенцією, найчастіше – із театральною тематикою та проблематизацією умовності й подвійності сценічного простору. Комплексне чи вибіркоче застосування метадраматичних прийомів простежується у світовій літературі починаючи з античних часів. Йдеться про такі характерні елементи, як «п'єса в п'єсі», «сцена в сцені», «роль у ролі»; крім того, використовується специфічна конфігурація персоносфери та хронотопу, які сприяють градації драматичної умовності (хор, наратор, внутрішній глядач, картини сну та марення тощо). Драматургія ХХ ст. значно розширила метадраматичний інструментарій, перемістила фокус на процес творення тексту/вистави, значної кореляції зазнала концепція «світ – театр» завдяки домінантним мистецько-філософським течіям епохи, зокрема екзистенціалізму й абсурдизму.

Закономірно, що саме у ХХ ст. сформувалася теорія метадрами, а її представники привертали увагу до процесів жанрової саморефлексії та деієрархізації в драматичному тексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Ключовими працями для становлення метадраматичної концепції стали роботи Ліонеля Абея, Річарда Хорнбі, Карен Фівер-Маркс, Славомира Свьонтки й ін. В українському літературознавстві методика метадраматичного аналізу перебуває на стадії становлення, її елементи присутні в роботах Олени Бондаревої, Євгена Васильєва, Оксани Когут. Здебільшого увагу дослідників привертає драматургія кінця ХХ – початку ХХІ ст. Утім, для виразного розуміння природи явища метадрами, її витоків і національних особливостей доречно звернутися до літератури середини ХХ ст., зокрема представників української діаспори, чії тести яскраво самобутні. Серед письменників, котрі вдавалися до творчих експериментів на рівні форми та змісту, варто виокремити Людмилу Коваленко.

Постановка завдання. Метою цього дослідження є аналіз авторської своєрідності використання метадраматичних прийомів у п'єсі Людмили Коваленко «Героїня помирає в першому акті», а також виявлення структури метадраматичної поетики.

Виклад основного матеріалу. Людмила Коваленко відома своїм прозовим доробком і лише принагідно зверталася до драматургії. П'єси авторки, написані переважно в 40-х рр., вийшли окремою збіркою «В часі і просторі», що об'єднує різні за проблематикою та стилем тексти. Тут реалізовано як рустикальний, так і урбаністичний дискурси, античні мотиви та виразну феміністичну проблематику. Очевидною є інтенція опанувати драматичні конфлікти на різних соціально-історичних рівнях. Одним із перших на появу драматичних текстів Коваленко відгукнувся Юрій Шерех [8, с. 210].

Серед шести драм авторки варто звернути увагу на п'єсу «Героїня помирає в першому акті», яка є винятковою як для самої письменниці, так і для контексту драматургії ХХ ст. загалом. Уперше твір опубліковано в журналі «Арка» 1948 р.; у збірнику «У просторі і часі» 1956 р. вийшла з деякими змінами. У творі нелінійно втілені біографічні рефлексії, цілком у руслі драми абсурду з її характерним художнім методом відображення катастрофічної реальності. На долю Коваленко випало пережити дві світові війни, голодомор, репресії тоталітарного режиму, низку особистих трагедій. Народжена в Маріуполі, отримавши освіту в Одесі та Києві, майбутня письменниця швидко опинилась у вирі київського літературного життя 20-х рр. Завдяки Максиму Рильському Людмила Коваленко познайомилась із прозаїком Михайлом Івченком, який згодом став її чоловіком. У вересні 1929 р. Івченка звинувачено у співпраці зі Спілкою визволення України, що значною мірою вплинуло на долю всієї його родини. Після переслідувань із боку радянської влади, складних умов німецької окупації Коваленко, зрештою, опинилась у Німеччині, у таборах ДіПі, де, попри складні умови життя, активно займалася громадською та літературною працею, що детально висвітлила у своїх статтях біограф Тамара Скрипка [7].

Драматична творчість Людмили Коваленко розпочалася після смерті чоловіка в 1938 р. в окупованому Києві. Імпульсом для створення драми з виразною театральною тематикою «Героїня помирає в першому акті», імовірно, послужила болісна довічна розлука зі старшою донькою Галиною Івченко, яка в 1940 р. виїхала в Москву,

щоб опанувати професію актриси. У 1945 р. Коваленко пережила тяжку психологічну травму через загибель молодшої доньки Олени (літературний псевдонім – Леся Оленко). Родинна трагедія, як можна припустити, вплинула на художнє мислення Коваленко-письменниці, що втілилось у нетиповій поетиці п'єси. Історія літератури засвідчує чимало подібних прикладів, одним із них є еволюція творчого шляху Лесі Українки, яка після смерті Сергія Мержинського пише драматичну поему «Одержима», що означила появу сформованого унікального голосу в українській драматургії. Зразком зв'язку пережитої трагедії та жанрово-стильового зсуву з абсурдистською інтенційністю можна вважати фантастичну драму «Осінь казка», написану під впливом побачених Лесею Українкою кривавих подій у революційному Тбілісі 1905 р.

П'єсу Коваленко «Героїня помирає в першому акті» зазвичай відносять до творів, у яких помітний дискурс екзистенціалізму. Лариса Залеська-Онишкевич вважає її найсильнішим твором у драматургічній спадщині авторки, незвичайною п'єсою для свого часу. «Це найглибший, філософський твір авторки, який рівночасно показує її вміння робити цікаві психологічні спостереження й філософські узагальнення» [2, с. 43], – констатує дослідниця. Л. Залеська-Онишкевич убачає суголосність тем у Коваленко з метадрамою Луїджі Піранделло (ідеться про концепцію трактування ілюзії та реальності) [3, с. 268]. Небезпідставним є висновок Людмили Скорини про наявність у п'єсі Коваленко ознак постмодерністського літературного твору, що реалізується за рахунок використання засобів пародії, гри, які тоді тільки почали з'являтися в європейській драматургії [6, с. 320]. Утім, основне новаторство Коваленко полягає у створенні структурно ускладненого метадраматичного тексту.

П'єса «Героїня помирає в першому акті» складається з трьох частин, упродовж двох із яких відбувається постановка невідомої вистави, що має еклектичний характер і в основному ґрунтується на лицарському міфі. У першому акті проходить репетиція інп'єси. Жанр п'єси-репетиції має давні витоки, які ведуть до комедії Жана-Батиста Мольєра «Версальський експромт» (1663 р.). Це своєрідна імпровізація на тему процесу театральної творчості, що створена як авторська реакція на дискусію навколо його ж таки п'єси «Школа дружин» (1662 р.). В Англії родоначальником цього жанрового формату став Джордж Вільє Бекінгем, який очолив групу авторів для створення комедії «Репетиція» (1671 р.),

що була пародією на надмірне захоплення ефектами й екзотикою драматурга Джона Драйдена в так званих «героїчних п'єсах». У цьому жанрі активно працював Генрі Філлінг: його «Пасквін, драматична сатира на сучасність» (1736 р.) складається з двох репетицій – комедії «Вибори» та трагедії «Життя й смерть здорового глузду»; Річард Брінслі Шерідан із п'єсою «Критик, або репетиція однієї трагедії» (1779 р.) та ін. Переважно спектаклі-репетиції розглядали як театральні пародії, що нерідко ставали своєрідними кафедрами для політичної сатири. Інакше кажучи, театр за допомогою метадраматичних прийомів брав на себе функції архетипного блазня. Як правило, автор п'єси-репетиції не тільки «роздумує над викликами часу художника, винахідливо доповнює метафорику зіставлення світу – театральної сцени – політики – історії та її гравців, але й прагне за допомогою драматичних характеристик показати труднощі, радощі, утрати й здобутки письменницького ремесла» [1, с. 24]. Феномен театральної репетиції як прийому створення особливого простору в мистецькому творі досліджує Річард Шехнер. Учений убачає в репетиції різновид лімінального перформансу, що має чимало спільного з культурою ритуалу, зокрема з тією його фазою, коли учасник дійства втратив колишню ідентичність, але ще не встиг набути наступну [10]. Отже, репетиція стає процесом заповнення порожнього простору, що утворився під час перетворення виконавця на персонажа.

У праці «Текст у п'єсі: репрезентація репетиції в Новій драмі» Роберт Бейкер-Вайт стверджує, що «репетиція завжди втілює, на перший погляд, хаотичну енергію, навіть якщо вона функціонує задля досягнення відносної узгодженості драматичної репрезентації» [9, с. 13]. По суті, хаотичність, притаманна репетиційному процесу, перетворює п'єсу на відкриту багатозначну структуру з динамічною естетикою, єдиною точкою опори якої залишається текст, що репетирується. Бейкер-Вайт визначає драматизовану репетицію як унікальну форму метакоментування, наполягаючи на її особливому статусі в системі метадраматичних прийомів.

У п'єсі Коваленко ситуація репетиції дає змогу ущільнено та різноманітно відтворити природу театру. Л. Залеська-Онишкевич наголошує, що письменниця представляє театр, який «має подвійну природу: блискуча театральна фасада видається досить правдивою й захопливою на сцені ввечері, але на денному світлі вона сіра» [3, с. 268–269]. Театральний простір у творі безладний і брудний, чому не здатен дати раду

Служник, даремно замітаючи сцену, розставляючи умовні декорації (насправді лише стільці, що «грають роль» трону або лави для суддів), означаючи територію для юрби. Служник змушений активно закликати колег-театралів до різних методів абстрагування від неприглядної реальності. Новоприбулій акторці він пропонує застосувати фантазію:

Нова: *О! То це трон?.. Так виглядає влада?*

Служник: *Не дивіться не неї зблизька. Ви мусите вірити, що це трон* [4, с. 183];

а старожилам – більш прозаїчні способи забуття:

Служник: *Як може бути театр без горілки? Без горілки ви б не витримали... і публіка теж* [4, с. 183].

Еклектично вибудована персонифікація п'єси: у першій дії це – актори, які названі відповідно до сценічних образів, що вони виконують, або ж їхніх амплуа (диктатор, вартовий, субретка й ін.), і працівники сцени (служник, суфлер, костюмерша). Вирізняється серед інших персонажів Нова, яка, щойно потрапивши до театру, відразу береться за роль головної героїні. Молода актриса вербалізує горизонт очікування від ідеалізованого театру та розчарування від нього справжнього. Режисер інп'єси присутній лише в репліках інших персонажів, зокрема Служника, який констатує: «*Режисер завжди незадоволений... Від режисера не викрутитесь*» [4, с. 182]. Завдяки цьому образу-фантому твір Коваленко набуває виразної концептуалізації, що споріднює його з бекетівським «Чекаючи на Годо» (1948 р.) – марне сподівання на вказівки й орієнтири штовхає акторів до усвідомлення світу як такого, що не має чітких контурів, логічного каркасу й тримається хіба на розмоклому рукописі, сліпуватому Суфлерові, котрий загубив окуляри, та на сумнівних догмах Служника. Власне, останній озвучує повторювану константу «*героїня помирає в першому акті*», що стає наскрізною віссю абсурду в текстурі п'єси. Уже на початку твору відбувається чітка артикуляція написаності світу. Чи не вперше в українській драматургії персонажі констатують власне перебування у вигаданому світі. Сприяє цьому невидима присутність Автора, якого раз по раз згадують герої: «*Служник: Автор сидить там десь у залі й дивиться... І виправляє вашу роль... Щоразу ваша роль краща. І ви щоразу граєте її спочатку*» [4, с. 184].

Коваленко активно використовує метадраматичний прийом ролі в ролі, який зайвий раз підкреслює хисткість кордонів між зовнішньою та внутрішньою п'єсою. Їх порушення автор формально маркує ремарками *в позі й без пози*. В умо-

вах генеральної репетиції актори з легкістю змінюють стани, паралельно виголошуючи сценічні репліки та розмовляючи про свої буденні справи, інтрижки, чоловіки перекидаються вульгарними коментарями, побачивши нову актрису. Така вільна комунікативна структура сприяє реалізації критичної функції метадрами, зокрема коли персонажі вдаються до обговорення п'єси, яку збираються грати, та театру загалом: «**I Вартовий:** *Ненавиджу оці нові п'єси. Вічно філософія й філософія. Навіщо вона нам?»* [4, с. 187].

Важливим метадраматичним чинником у п'єсі Коваленко виступають сцени перевтілення, насамперед за допомогою костюма, що передано доволі комічно, причому акцентовано власне на умовності, яка дозволяє застосовувати будь-які химерні й навіть примітивні засоби для створення сценічного образу. Костюмерша нашвидкоруч ладнає костюми, удаючись до афористичної мови на кшталт: «*Диктатор ніколи не повертається до публіки спиною. Весь блиск – спереду*» [4, с. 183]. Крім того, текст п'єси рясніє художніми елементами дискурсивної метадрами. Герої раз у раз проголошують фрази, які менше стосуються конкретної сценічної ситуації й більше тяжіють до філософського осмислення світу, що ясно постає як образ *Theatrum Mundi*: «*Сюди приходять усі, хочуть чи не хочуть. Всі проходять через театр...*» [4, с. 183].

Зрештою, Нова своїми інтенціями змінити театр, закличками до вільної реалізації жінки в суспільному й особистому житті розхитує хід сюжету, хоч і помирає відповідно до озвученого канону, який асоціативно близький до жанно-д'арківської моделі.

У другому акті безпосередньо відбувається сценічна постановка інп'єси (другий акт зовнішньої дії збігається з другим актом вставної драми). Попри спроби трупи злагоджено діяти, сюжет внутрішньої п'єси так і не набуває сенсу, плин вистави переривається появою незагримованого Блазня, який спізвився на початок, щойно повернувшись *із гір*, а згодом закликатиме покинути театр заради цього напівміфічного простору. Завдяки Блазню та Костюмерші метадраматична поетика отримує новий виток розвитку. Повна дестабілізація відбувається з появою на сцені глядачів із зали, а саме Матері, яка намагається продемонструвати Синові, що театр – річ нестрашна: «*Дивися, синку, так виглядає сцена. А це – володар. Ти не бійся, що він такий бородатий, борода у нього приклеєна. О, бачиш, тепер я йому відчепила бороду*» [4, с. 196]. Урешті, відбувається взаємодія трьох груп персонажів: тих, що все ще

перебувають у ролі (Диктатор, Жінка Диктатора), тих, які вийшли з ролі й говорять від імені акторів, і власне глядачів, що, ніби сторонні туристи, незграбно інтегруються в дію й стають випадковими жертвами під час масової сцени лицарського турніру, коли актори в розпалі битви вбивають маленького хлопчика із зали. Розгортається конфлікт між умовною реальністю та сценічною вигадкою. Служник, відданий театрові, переконує: «*Б'ємося й умираємо ми насправді <...> Я служу в цьому театрі від сотворіння. Всі бились і умирали. Найбільше саме в другому акті. Але й були такі, що дотягнули до п'ятого акту*» [4, с. 197]. Перший Вартовий, наче прозрівши, відмовляється від гри: «*Та-ак? Я не знав. Це – ошуканство. В договорі з профспілкою не вказано, щоб умирати насправді*» [4, с. 197]. Мати з публіки ігнорує заяву Служника, трактуючи її як абстрактну профетичну візію, що не стосується конкретно її: «*Смерть є десь там, я знаю... але мій син...*» [4, с. 197]. У ситуації паніки вона протестує проти театру загалом: «*Закрийте цей театр! Де режисер? Нехай закрие цей театр!*» [4, с. 197]. Подібні ситуації й репліки вкотре апелюють до химерної світобудови, для якої начебто проголошено впорядкований устрій із конкретною ієрархією функцій, а на практиці ця ієрархія видається трагічно безпорадною й поступається хаосу імпровізацій.

Безладдя, на яке перетворилася сцена, намагається подолати Диктатор, котрий спочатку вдає, що сценарій дотримано та всі функції виконано: «*Тут покаране зло! ...доля вирішує нехитно!*» [4, с. 199]. Випадкову загибель маленького глядача допомагає виправдати Служник: «*Це не була помилка. Це автор вставив інтермедію. Усе має свою підставу*» [4, с. 199]. Наприкінці дії Диктатор наважується задовольнити бажання жінок свого народу, подарувавши їм щастя. Правда, у його уявленні це – дикий танок із правителем. Отже, домінантною метадраматичною формою другого акту слід визначити постановку в п'єсі.

У третьому акті Коваленко застосувала абсолютно новаторський прийом, який доречно визначити як п'єсу поза сценою. Дія переноситься в позатеатральний простір – на гору. Нетиповий вибір топосу завершальної частини твору цілком корелюється з концепцією «театр простору» Річарда Шехнера. Актуальність цієї теорії була зумовлена тим, що театр поступово завойовував усе нові культурні простори, а його кордони розмивалися новими оригінальними ідеями театральної комунікації. Театр простору, який зазвичай порушує широке коло соціальних проблем, відхо-

дить від фіксованих глядацьких місць, умовності роздвоєння театрального приміщення й узагалі тяжіє до виходу за його межі. До нових локусів, які опановував театр, Шехнер відносив і природу. Особливостями театру простору прийнято вважати розфокусованість глядацької уваги, рівноправну важливість різних елементів постановки, причому текст утрачає своє фундаментальне значення для вистави. Метатеатральні особливості такої постановки стосуються зміни акторської психотехніки, адже актор у такій виставі не так створює образ, як означає свою «присутність», що є результатом роботи над матеріалом, темою вистави [5].

Господаркою нового світу виступає Жінка, яка, очевидно, є втіленням нечітких емоційно-програмних промов Нової під час репетиції. У цьому просторі не передбачається ні режисера, ні сценарію, однак пластично використовуються ролі-кліше (принцеса, Казанова й ін.), які за власним вибором можуть на себе приміряти всі охочі взяти участь у постановці, що має назву «Ми будемо щасливі». Майстерність, із якою Жінка жонглює класичними акторськими амплуа перед новоявленою трупкою, свідчить про умовність проголошеної свободи та знову повертає нас до концепції шаблонної написаності всього, що відбувається з учасниками дійства.

Не витримавши маргіналізованості своєї колишньої ролі речника деміурга, Служник іде вмирати в гамаку. Натомість померлі Нова та Син тут оживають. Щоправда, невдовзі хлопчик, для якого Мати через маніпуляції Першого Вартового обрала роль Аполлона із сагайдаком, знову вбиває героїню. Цикл умирання-оживання повторюється, і, вочевидь, герої готові взяти на себе місію

відтворювати його без кінця: «*Жінка: Нічого. Нічого. Я – жінка. Я почну все спочатку. Героїне, вставай, ми почнемо все спочатку. Бо ми вирішили бути щасливими. (Героїня повільно встає)... І будемо. Ми почнемо п'єсу спочатку*» [4, с. 207].

Певний перегук тут можна побачити з другою частиною «Фауста» Гете (1832 р.), коли головний герой разом зі своєю коханою починає жити в раю Аркадії, що відзначається повною свободою. З іншого боку, небезпідставною є паралель із п'єсою Жана Жене Балкон (1956 р.), у якій учасники борделю (театру) також самостійно обирають собі ролі. Мистецтво творення ілюзії засобами театралізації для суспільства в п'єсі підкреслене напрацьованими театральними правилами. Однак торжество справедливості в третій дії справляє враження самоомани: свисток Режисера під час останньої репліки героїні розвіює ілюзії про вільний простір, що виявився лише перформансом, грою у свободу.

Висновки. Отже, п'єса «Героїня помирає в першому акті» має виразну метадраматичну структуру з яскравою новаторською поетикою. Ключові елементи метадрами в тексті – репетиція в п'єсі, постановка п'єси та п'єса поза сценою як літературна форма театру простору. Крім того, її чинниками є персонажі Автора, Режисера й публіки. На жаль, ім'я Людмили Коваленко залишилося на маргінесах історії літератури, однак слід підкреслити, що її текст репрезентує витокі подібних абсурдистських експериментів у європейській драматургії, а сама п'єса побачила світ фактично одночасно зі знаменитим «Чекаючи на Году» Семюела Бекета.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ватченко С. Автор в театральних текстах Г. Филдинга: от амплуа к характеру. *Від бароко до постмодернізму*. 2014. № 18. С. 16–24.
2. Залеська-Онишкевич Л. Літературна творчість Людмили Коваленко. *Сучасність*. 1970. № 1. С. 38–49.
3. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Нью-Йорк, Львів: Літопис, 2009. 472 с.
4. Коваленко Л. Героїня помирає в першому акті. *В часі і просторі*. Париж; Торонто; Нью-Йорк, 1956. С. 141–177.
5. Левшин К. Аксиомы «Театра пространств (среды)» Ричарда Шехнера. *Universum: филология и искусствознание*. № 8 2016. URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/3516> (дата звернення: 09.10.2018).
6. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. Черкаси: Брама-Україна, 2005. 384 с.
7. Скрипка Т. Доля: Людмила Івченко (Коваленко). URL: <http://www.t-skrypka.name/Persons/Livchenko.html> (дата звернення: 12.10.2018).
8. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. Харків: Фоліо, 1998. Т. 1. 607 с.
9. Baker-White R. The text in play: Representations of Rehearsal in Modern Drama. Lewisburg, 1999. 215 p.
10. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. Routledge, 2017. 359 с.

ТВОРЧИСТЬ О. ДОВЖЕНКА: ПАРАДИГМА РЕЦЕПЦІЙ

O. DOVZHENKO'S CREATIVITY: PARADIGM OF RECEPTIONS

Доній В.С.,

викладач кафедри культурології

ВП «Миколаївська філія

Київського національного університету культури і мистецтв»

У статті проаналізовано науково-критичну літературу, присвячену життю та творчості О. Довженка. Визначено особливості рецепції творчого доробку митця в радянський період і за часів незалежності України.

Ключові слова: література, влада, рецепція, переосмислення, концепти національного.

В статье проанализирована научно-критическая литература, посвященная жизни и творчеству А. Довженко. Определены особенности рецепции творческого наследия в советский период и во время независимости Украины.

Ключевые слова: литература, власть, рецепция, переосмысление, концепты национального.

The critical and scientific literature devoted to the life and works of O. Dovzhenko have been analyzed in the article. We have defined the specific features of perception of Dovzhenko's works in Soviet period and after independence of Ukraine.

Key words: literature, perception, power, concepts of national.

Постановка проблеми. Література завжди мала великий вплив на свідомість громадян, саме тому література й суспільство, а звідси – література й історико-політичні процеси знаходяться в постійному нерозривному зв'язку. Сучасна культурна дійсність вимагає нових літературознавчих поглядів у прочитанні та перепрочитанні текстів, акцентуючи увагу на проблемі збереження національних концептів.

Сучасні літературознавці осмислюють національні концепти крізь призму постколоніальної теорії, адже постімперська культурно-історична ситуація сучасної України закономірно детермінує зацікавлення власною та світовою традицією постколоніальної теорії та практики інтерпретації.

Трагічність радянської епохи нерозривно пов'язана з постаттю видатного українського письменника, кінодраматурга О. Довженка, який мистецьки відтворював образи з характерними ознаками української нації, не зважаючи на політичний контекст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Творчий доробок О. Довженка висвітлений у працях дослідників О. Бабишкіна, Ю. Барабаша, С. Коби, М. Куценка, О. Мар'ямова, С. Плачинди, І. Рачука, Р. Соболева тощо, опублікованих за часів радянського періоду зі специфічними особливостями тогочасної кон'юнктури.

Нове наукове прочитання характерне для праць сучасних літературознавців (Д. Бабиченка, О. Безручка, Р. Корогодського, І. Кошелівця, В. Марочко, Г. Магузи, Н. Медвідь, С. Тримбача,

Н. Троша тощо), зосереджене навколо проблем національної психології, трансформації ментальності українського народу, ідентифікації автора в кіноповістях і сценаріях О. Довженка.

Постановка завдання. Завдання нашої наукової розвідки полягає в дослідженні специфіки рецепції творчості О. Довженка в критиці радянського періоду та в сучасному вітчизняному літературознавстві.

Виклад основного матеріалу. Взаємодії літератури і влади в демократичному, неколоніальному суспільстві притаманні свобода й самостійність, натомість у тоталітарному/колонізаторському режимі література, як і всі суспільні сфери життя, підпорядкована й залежна від влади. Перманентно спостерігається прагнення правлячих режимів спрямувати її розвиток максимально вигідно для диктатури.

Держави з тоталітарним режимом здійснювали контроль над духовним життям країни. Письменники нерідко потрапляли до виру політичних подій і підкорялися панівним переконанням, або, проявляючи всю силу волі й талант, відстоювали правду. Керівництво тоталітарної держави підтримувало тих письменників, які допомагали возвеличувати ідеологію, оспівувати героїство правлячих кіл, морально готувати суспільство до труднощів і самопожертви.

Тексти соцреалістичної літератури стають своєрідним синтезом ідеологем влади, у яких особистість автора втрачає свою індивідуальність і набуває рис колективного. Отже, літературно-художній текст стає «машиною кодування пото-

ків бажання маси» [6, с. 115] і продукує цінності, утверджені владою.

Художньому твору притаманна боротьба не стільки характерів, скільки ідей, адже література як суспільне явище схильна до боротьби «за і проти», хоча не завжди відкрито, а й замасковано. Роль письменника в літературно-мистецькому процесі радянського часу також була неоднозначною та складною. Досліджуючи суб'єкт творчості в площині соцреалізму, О. Філатова доречно зауважує: «Митець став одним зі співтворців (радше, імітатором, що безпомилково орієнтувався в зміні ідеологічних векторів/політичній кон'юнктурі) проекту міфологічного моделювання світу, по-друге, – політико-естетичним медіумом у межах літературно-художньої комунікації» [9, с. 341]. Тоталітарна система адаптувала письменників до використання ідеологічних методів, проте авторам вдавалося зберегти власні естетичні ідеали. Так, одним із найяскравіших представників і виразників українського менталітету був О. Довженко, якому довелося створювати шедеври в жахливих умовах тоталітаризму.

Починаючи режисерську кар'єру з фільму «Сумка дипкур'єра» (1927 р.), за словами Д. Бузька, одного з відомих сценаристів, О. Довженко вперше в історії ВУФКУ показав свій великий режисерський хист [2, с. 132]. Схвальну критику отримав режисер-новатор у журналі «Кіно» (1927 р.) після інтерв'ю з кореспондентом М. Лядовим, де зазначалося, що Довженко виправдав покладені на нього надії [4, с. 6]. На сторінках радянської періодики «Комсомольская правда», «Вечерняя москва», «Радянське село», «Театр. – Клуб. – Кино» також опубліковано позитивні відгуки про картину; її вважали особливим явищем, яке не завжди піддається розшифруванню. Тогочасні знавці кіномистецтва, зокрема В. Пудовкін, С. Ейзенштейн, високо й повно оцінили Довженка-початківця. У статті «Червоний Гофман» С. Ейзенштейн назвав Довженка «справжньою людиною», «справжнім майстром кіно», С. Юткевич відзначав цілковите порушення кінематографічних канонів, що свідчили про народження «великого, незвичайного художника». Критичні зауваження висловлювалися щодо використання різноманітного сюжетного матеріалу і яскравих монтажних прийомів у картині, а особливо гостро відреагували на документальні кінозйомки, проте митцеві вдавалося достойно відстоювати власні переконання.

Популяризації творчості митця серед народу сприяли також відгуки українських письменників: О. Вишні «Нарис про Сашка», Ю. Смолича

«Перший день української кінематографії», М. Бажана «Нотатки. Звенигора», «Про Звенигору», Ю. Яновського «Режисер Олександр Довженко». Після виходу фільму «Арсенал» (1929 р.) зменшилася кількість відгуків українських письменників, проте зросла кількість критичних публікацій у всесоюзній пресі, де зазначалося, що фільм став перевіркою на правильність художніх методів і прийомів, соціалістичним за змістом та інтернаціональним за формою.

І все ж відгуки на творчість Довженка не були однозначно схвальними. Довженка радянська критика сприймала також і негативно, звинувачуючи його в «буржуазному націоналізмі» та в контрреволюційності. Такої критики дотримувався російський поет-більшовик Д. Бедний. Літературно-мистецька спільнота Києва оприлюднила своєрідний протест на критику Бедного в часописі «Кіно». Звісно, режисера підтримували його друзі-колеги М. Бажан (літературно-публіцистичний нарис «Земля» (1930 р.)), Ю. Яновський (нарис «Голівуд на березі Чорного моря» (1930 р.)). Жорстокою та прискіпливою була літературно-мистецька цензура 30-х років, було заявлено про «величезні ідейні зриви», «безкласове лице», «безкласову фізіономію», «безкласову позицію героя» тощо [5, с. 154].

Канонізація митця критиками відбулася після виходу на екран фільмів «Аероград» (1935 р.), «Щорс» (1939 р.), після достеменно вдалої спроби розкрити злободенну тему радянського патріотизму. Високо поціновується літературно-мистецька спадщина Г. Рошалем у статті «Победа советского искусства» (1939 р.).

Одним із перших до вивчення творчості О. Довженка звернувся Ю. Барабаш. Керуючись не історично-хронологічним принципом чи послідовним аналізом, а концентруючись на естетичних ідеалах, національному корінні, особливостях творчості О. Довженка, автор подає характеристику його творчого методу митця в працях «Чисте золото правди» (1962 р.), «Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики» (1968 р.). Дослідником здійснено спробу виокремити специфічні риси індивідуального стилю, художньої манери, охарактеризувати творчий доробок.

Прагнути осмислити тогочасний літературний процес, літературознавець насамперед вдається до характеристик «крилатого реалізму» як творчого методу радянської літератури та вказує на можливість його модифікації через індивідуальну письменницьку манеру. Зокрема, Ю. Барабаш переконаний, що без творчості О. Довженка, якому вдалося синтезувати реалістичне та роман-

тичне, поєднати конкретно-історичне зображення дійсності з романтичними прийомами художнього узагальнення, радянська література була б «буденною». Автор наголошує на особливому Довженківському вмінні вбачати факт із загостреною символічністю та величезним емоційним навантаженням, що тісно пов'язане зі світовідчуттям митця. На конкретних прикладах літературознавець відстежує прагнення митця «по-своєму» відповідати вимогам соцреалізму, виходити за межі дозволеного, бути «трансформатором» того важливого й суттєвого, що приховується за оболонкою буденності.

Ю. Барабаш погоджується з І. Андрониковим, який вбачає суть суперечок навколо «Землі» О. Довженка у відмінності між політично-агітаційним і політично-філософським зображенням теми класової боротьби. І. Андроников зауважував: «Від нього очікували, що покаже кулака як реальну силу, здатну до опору, як надломлену силу, але все ще небезпечну. А він показав кулака вже приреченим і зламанним, бо зобразив не момент, а, власне, сутність явища» [1, с. 41]. Таким чином, Довженко завжди залишався на крок попереду.

Звичайно, відповідно до вимог часу критик прагне визначити місце творчості О. Довженка в українській і в радянській літературі в цілому, показати зв'язок із тогочасною естетичною думкою. Узагальнення характерні для наукових досліджень Ю. Барабаша, проте очевидними є спроби вийти за рамки соцреалізму. Підкреслюючи національну специфіку творчості О. Довженка, він висунув і обґрунтував тезу про нерозривність у справжньому мистецтві національного змісту та національної форми.

Реалістом, романтиком і глибоко національним художником постає О. Довженко в літературознавчій праці В. Костенка «Довженківські обрії» (1964 р.). Звертаючись до праць Ю. Барабаша, науковець підтримує його погляди щодо високих прагнень митця і акцентує увагу на необ'єктивності критики Р. Третьякова у статті «Діалектика» (1963 р.). Так, В. Костенко не погоджується з Р. Третьяковим і зазначає, що істина – «в єдності і невіддільності, у прекрасній гармонії поета й мислителя в особі Довженка» [3, с. 22]. Геній мав активно діючу силу й глибоке творче спрямування, що впливало на сучасників (кінорежисерів, літераторів, живописців), і не лише вітчизняних, а й зарубіжних. За словами дослідника, «активність митця виявляється в тому, що він бачить об'єкт свого естетичного відношення, бачить різницю між фактом, ситуацією дійсності

й предметом мистецтва» [3, с. 61]. Автор наукового дослідження наголошує, що Довженкові твори ставали справжньою подією в мистецькому житті, незважаючи на жваві дискусії, заперечення тогочасних критиків.

В. Костенко аналізує роздуми митця над проблемами народності й національного характеру мистецтва соціалістичного реалізму, зауважуючи, що О. Довженко «не упивається» національною тематикою, а «розглядає національний епос як утілення історичної пам'яті народу» [3, с. 75], і пояснює обурення митця на невиправдану оцінку його творчості М. Лебедевим в «Очерке истории кино СССР» (1947 р.). Через критику М. Лебедева кінокартин Довженка «Арсенал», «Земля», «Щорс» документальні фільми воєнного часу були віднесені до рубрики «Национальная кинематография народов СССР».

Літературознавець висвітлює національну специфіку творчості О. Довженка в контексті соціалістичного змісту та наголошує на всебічному діалектичному співвідношенні змісту й форми, які пронизані національними особливостями. Дослідник доводить, що «видимі реалії» народного й національного знаходяться на поверхні твору, проте відображають певну соціальну подію, через колоритні характеристики героїв зображуються самотні риси нації.

Ідеологічним помічником партії називає О. Довженка російський кінознавець І. Рачук у дослідженні «Олександр Довженко» (1964 р.). Автор стверджує, що «у творчості Довженка приваблює й багатство глибокої думки, і сила художнього проникнення в ідеї комунізму», а розкрити суть творчості можна лише вловивши головне – «бачення людини в світлі життя всього суспільства, епохи» [7, с. 15]. На думку І. Рачука, довженківське звернення до минулого передбачає пошук у людині спорідненості з будівниками комуністичного суспільства, а його герої – це «галерея прекрасних душею людей, носіїв нової комуністичної моралі»; зображення людей, «які відзначаються передусім широтою суспільних інтересів і зв'язків» – головна риса творчості [7, с. 15]. Дослідник вважає, що у своїх творах «Довженко викриває зрадників українського народу – буржуазних націоналістів» [7, с. 95], а це дає підстави говорити про ідеологічну заангажованість критика.

Досліджуючи творчість митця, Світлана Коба відмічає витоки довженківської творчості, хоча в радянський період через цензуру й упередженість аспект щодо української нації та її історії залишався малодослідженим. Тож рушійною силою творчості митця, на думку літературознавиці, був

«революційний пафос оновлення світу», але джерела все ж залишалися на берегах Десни.

«Корінці» довженківської творчості продовжує досліджувати в 70-х роках також І. Корнієнко. Задум автора полягав у зображенні митця «ізсередини»; автор звернувся до дитинства, фольклорної творчої основи, проте в контексті соціалістичної революції та побудови нового світу. Хронологічність, повнотою викладу, наявністю архівних матеріалів вирізняється дослідження М. Куценка «Сторінки життя і творчості О.П. Довженка» (1975 р.).

Своєрідною ревізією життєвого й творчого шляху українського митця з огляду на документи епохи, автокоментарі, листи тощо, спробою переосмислення його постаті, простеження етапів становлення митця шляхом аналізу й самоаналізу його творчості є біографічні романи С. Плачинди «Сіятель» (1979 р.), «Олександр Довженко» (1980 р.). Послугуючись засобами публіцистики, власне авторським відчуттям часу, простору, життєтворчості мистецької постаті, дослідник не претендує на вичерпне і єдино можливе трактування біографії.

Образ Олександра Довженка у романах постає на засадах патріотизму, що й відображає його національну ідентичність, а його письменницький і кіномистецький доробок стає підґрунтям для розбудови культурного простору тогочасного суспільства. Дослідник указує на приналежність О. Довженка до української нації, адже Олександр Довженко, перебуваючи в Росії, лишився вірним своєму народові, своїй мові та бажанню працювати для задоволення відчуття зреалізованості себе як письменника. С. Плачиндою зроблено спробу дослідити заборонену, антирадянську кіноповість, у якій зображено масштаби народної трагедії внаслідок війни («Україна в огні»), що призвела до звинувачень автора в націоналізмі та контрреволюційності.

Прикметно, що недостатність правдивої інформації та певна заангажованість поглядів щодо постаті митця не дали дослідникам можливості ґрунтовно розкрити всі аспекти становлення його світоглядної позиції, життя і творчості. Для цих літературознавчих праць характерні хронологія подій і фактів із життя й діяльності видатного кінорежисера й письменника, з обґрунтуванням відповідним документальним, архівним чи дослідницьким джерелом.

На недооціненість творчості О. Довженка звертають увагу й західні дослідники: впливовий американський кінокритик Джонатан Розенбаум, так само, як і Кріс Фуджівара (стаття

з красномовною назвою «Знехтуваний геній» (2002 р.) у статті «Життя і смерть – ландшафти душі. Кіно Олександра Довженка» (“Life and Death-Landscapes of the Soul. The Cinema of Alexander Dovzhenko”) (2002 р.) наголошують на применшенні ролі Довженка світовою інтелектуальною спільнотою.

Публікація раніше не досліджених архівних матеріалів у часи незалежності України стала підставою для певного переосмислення життєпису О. Довженка. У 1994 р. І. Кошелівець чи не вперше виніс на широкий загал питання достовірності окремих фактів Довженкової біографії. Автор зазначав, що справжню біографію Довженка буде написано тоді, коли відкриються московські архіви, у яких знаходиться його спадщина.

Історичний контекст біографії О. Довженка став пріоритетним у дослідженні В. Марочко «Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка» (2006 р.). Видання викликало неоднозначну оцінку критиків, проте мало інноваційний підхід до висвітлення життєпису Довженка.

Принцип історизму в довженкознавстві, на думку В. Марочко, полягає не лише в об’єктивному тлумаченні джерел, а й у зосередженні на моменті істини, установленні фактів, явищ, подій відповідно до обставин і їх передумов. Щодо цього доречно висловлюється І. Дзюба, наголошуючи на тому, що повно й об’єктивно дослідити творчість можна лише за умови врахування історично-культурної ситуації початку та середини ХХ століття. Ідеться про відтворення минулого, його моралізацію, гіперболізацію, героїзацію засобами міфологізації, оскільки саме такий міф притаманний творчій спадщині О.П. Довженка.

Історики українського кіно й літературної творчості самого Довженка, аналізуючи конкретні тексти й архівні джерела, зосереджуються на антиутопічних, утопічних, інколи сюрреалістичних, морально-етичних і психологічних аспектах його художньо-мистецької діяльності. Сучасному довженкознавству притаманна плюралістична методологія, яка зумовлена різними методиками аналізу творчої спадщини митця. Наприклад, М. Шудря простежує «думне кіномислення» О. Довженка, його суспільно-політичну діяльність; О. Безручко послугується жанром документалістики для висвітлення мало відомих і суперечливих сторінок біографії кіномитця, залучаючи архівні документи радянських спецслужб і партійних органів у вагомому науковому дослідженні «Олександр Довженко: розсекречені документи спецслужб» (2008 р.). Чільне

місце в деміфологізації постаті митця займають документи справи-формуляра «Запорожець».

Тривалі дослідження творчості та життєвого шляху О. Довженка С. Тримбачем презентовано в книзі «Олександр Довженко: загибель богів» (2007 р.), де вдало поєднується фактологічний і концептуальний підходи для здійснення системного життєпису. Критик прагне з'ясувати національну ідентичність генія. Зауважимо, що Довженко «...як митець по-справжньому відбувався тоді, коли не просто усвідомлював свою ідентичність, своє самостояння, а й захищав їх як частину національного соціокультурного простору» [8, с. 13]. Отже, соціально-політичні погляди в умовах жорстокої тоталітарної системи влади стають центром наукового інтересу.

С. Тримбач послідовно вибудовує та відстежує суспільно-політичну парадигму митця, дотримуючись хронології, що стає своєрідним виходом українського мистецтвознавства на новий рівень, а саме документальну біографістику. Автор застосовує біографічний підхід до осмислення творчої діяльності О. Довженка у вітчизняному та світовому культурному контексті. Поставивши собі за мету ідентифікувати постать митця, С. Тримбач наголошує на схильності О. Довженка до міфологізації реальності, що не завжди відповідає дійсності. Звісно, критик не залишає поза увагою біографічний факт щодо переходу митця з «петлюрівців» до більшовиків і полемізує з іншими довженкознавцями.

Загалом можна стверджувати, що наукове дослідження «Олександр Довженко: загибель богів» ґрунтується на принципі об'єктивності з урахуванням історико-політичних і культурних обставин, що дає змогу достовірно окреслити взаємини О. Довженка та Й. Сталіна, розкрити складність колізій митця і влади.

«Філософські обрії Довженка» С. Машенко окреслює в однойменному виданні 2004 р. Особливого значення набуває висвітлення онтологічних питань, оскільки, ця сфера творчості О. Довженка залишалася маловивченою. Автор акцентує увагу на довженківській візії буття в речовому, духовному, людському, суспільному ракурсах. Осмислюючи дихотомічну категорію «індивідуальне» – «колективне», критик доводить, що в О. Довженка особистісне підпорядковується родовому, одиничне – цілому. Не сприймаючи конформістські тенденції «поглинання» людини суспільством, противлячись теорії гвинтика, на думку С. Машенка, геній кіно й літератури екзистенційно осягнув людину й природу та звернувся до кордоцентризму як риси мен-

тальності українського народу. Прикметно, що О. Довженко зображений у світлі вітчизняної та світової філософії мислителем, а не прихильником ленінсько-марксистських теорій, особистістю з новими ідейно-філософськими положеннями, що можуть бути осмислені лише зараз.

Значним внеском у розвиток Довженкіани стало одне із сучасних видань із красномовною назвою «Довженко без гриму» (2014 р.), упорядковане В. Агеєвою та С. Тримбачем. Принципова роль у ньому відводиться олюдненню образу кінорежисера, а також розумному й коректному тлумаченню його діяльності в період безумства радянської епохи. Складну особистість митця розглянуто в контексті історичної доби, звертається увага на праці критиків, істориків радянських/пострадянських часів, оскільки Довженко не був забороненим, проте був невігідним/некомфортним для влади, для частини суспільства.

Дослідження сучасних літературознавців Нелі Медвідь, Наталії Троша вирізняються новим методологічним підходом. Зокрема, концепт історії в літературній творчості О. Довженка студіює літературознавець Н. Троша «Українське козацтво в художньому осмисленні О. Довженка», «Дискурс української історії в щоденникових записках Олександра Довженка» тощо, акцентуючи увагу на вивченні історичної пам'яті, національної самосвідомості, трансформації національної ментальності українців тощо у творчості О. Довженка. Проблеми національної психології у творчості О. Довженка, що пов'язані з національною історією, різноманітними сферами духовного й матеріального буття українського народу, українським національним характером, стали ключовими в літературознавчих працях Н. Медвідь «Проблеми національної психології у творчості О. Довженка», «О. Довженко і світ».

Новітнім ревізіюванням відзначається наукова розвідка Марії Фока «Сугестія підтекстових смислів у кіноповісті «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка» (2016 р.). Аналізуючи літературні та кінематографічні засоби в кіноповісті, авторка умотивовує те, як шляхом сугестії підтекстів крізь соцреалістичну ідеологію проступають інші смисли, що виражають національне начало. М. Фока доходить висновку про те, що «саме підтекстовий план надав фільму тої особливої притягальної сили, у якій полягає код вічності твору» [9, с. 106].

Здійснюючи компаративний аналіз, новий підхід до перепрочитання творів застосовує А. Желновач у науковій статті «Ціннісний дискурс І. Багряного й О. Довженка (повість-вер-

теп «Розгром» і кіноповість «Україна в огні») (2016 р.). Дослідниця розглядає поняття «своєї» та «чужої культури» в контексті авторської світоглядної парадигми, указує на «інакшість» І. Багряного й «іншість» О. Довженка в радянській системі, репрезентує зовнішній (Багрянний-емігрант) і внутрішній погляд автора (Довженко).

Висновки. Отже, аналізуючи добірку критичних матеріалів щодо творчості О. Довженка, спостерігаємо тенденції описовості й узагальнення в наукових дослідженнях часів радянського періоду, хоча були зроблені спроби достовірно висвітлити постать митця. Для літературознавчих досліджень радянського періоду специфічним є кон'юнктурне намагання підлаштувати образ митця й оцінити його творчість згідно з панівною ідеологічною схемою, уникнення фактів або їх спотворення.

Прагнучи осмислити тогочасний літературний процес і постать О.П. Довженка, літературознавці та кінокритики насамперед послуговуються постулатами соціалістичного реалізму, хоча є спроби висвітлити й національну специфіку творчості митця в контексті соціалістичного змісту.

За часів незалежності стало можливо говорити, незважаючи на ідеологічне спрямування, відкрити так звані «білі плями» в життєтворчості О. Довженка, отримати доступ до раніше засекречених архівних документів. Принцип об'єктивності, урахування історико-політичних і культурних обставин, новий методологічний підхід з акцентами на концептах національного дають змогу розкрити складність колізій життєвого та творчого шляху митця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Барабаш Ю. Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики. М.: Художественная литература, 1968. 271 с.
2. Бузько Д. Шляхи розвитку кіносценарної справи на Україні (історико-мистецький нарис). *Життя й Революція*, 1928. Кн. VII. С. 132.
3. Костенко В. Довженківські обрії. Новаторські шукання і естетичні роздуми. К.: Мистецтво, 1964. 120 с.
4. Лядов М. Режисери оповідають. О. Довженко (Перша розмова). *Кіно*, 1927. № 5. С. 6.
5. Марочко В. Зачарований Десною: історичний портрет Олександра Довженка. К.: КМ акад., 2006. 285 с.
6. Надточий Э. Друк, товарищ и Барт: Несколько предварительных замечаний к вопрошению о месте социалистического реализма в искусстве XX века. *Даугава*, 1989. № 8. С. 114–126.
7. Рачук І. Олександр Довженко. К.: Мистецтво, 1964. 200 с.
8. Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів. Ідентифікація автора в національному часопросторі. Вінниця: Глобус-прес, 2007. 800 с.
9. Філатова О. Український роман 20–30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості: моногр. Миколаїв: Іліон, 2010. 485 с.
10. Фока М. Сугестія підтекстових смислів у кіноповісті «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка. *Вісник ЛНАМ. Серія: Культурологія*, 2016. Вип. 29. С. 98–107.

РОЛЬ МОВНО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У ОПИСАХ ПРИРОДИ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО Й ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ

THE ROLE OF EXPRESSIVE LINGUISTIC MEANS IN THE LANDSCAPE DESCRIPTIONS BY I. NECHUI-LEVYTSKY AND SOME FEATURES OF HIS WRITING STYLE

Карпінська Л.Л.,
викладач кафедри іноземних мов
Одеської національної академії харчових технологій

Статтю присвячено лінгвістичному аналізу літературного стилю І. Нечуя-Левицького. Розглянуто характерні риси описів природи з його окремих повістей. Визначено функції використовуваних стилістичних засобів і роль пейзажу в розкритті авторського задуму. Показано схожість описів природи І. Нечуя-Левицького з особливостями літературного фольклорного жанру. Виділено загальні риси його літературних пейзажів і картин художників-пейзажистів.

Ключові слова: пейзаж, контури, порівняння, епітет, повтор, фольклор.

Статья посвящена лингвистическому анализу литературного стиля И. Нечуя-Левицкого. Рассмотрены изобразительные средства в описаниях природы из его отдельных повестей. Определены функции используемых стилистических приемов и роль пейзажа в раскрытии авторского замысла. Показано сходство описаний природы И. Нечуя-Левицкого с особенностями литературного фольклорного жанра. Выделены общие черты его литературных пейзажей и картин художников-пейзажистов.

Ключевые слова: пейзаж, контуры, сравнение, эпитет, повтор, фольклор.

The article is devoted to linguistic analysis of literary style by I. Nechui-Levitsky. The characteristic features of some nature descriptions from his main stories are considered. The functions of stylistic means and their role in the landscape descriptions for disclosure of the author's intention are determined. Similarity of the nature descriptions by I. Nechui-Levitsky and the peculiarities of literary folklore is shown. The common features of his literary landscapes and works of landscape painters are emphasized.

Key words: landscape, contours, comparison, epithet, repetition, folklore.

Постановка проблеми. Іван Нечуй-Левицький є одним із найвідоміших українських авторів ХІХ – ХХ ст., видатним письменником-реалістом, чий твори були перекладені російською, білоруською, молдавською, польською, німецькою, чеською та угорською мовами. Кожен великий письменник має свій стиль, тобто теми, описувані проблеми, відповідні жанри, найчастіше вживані лексичні і стилістичні засоби. Можна сказати, що авторський стиль (ідіостиль) – це система художніх засобів і прийомів письменника, його творча манера в літературній течії або напрямі. Однією з основних і характерних рис художнього стилю І. Нечуя-Левицького є реалістичні описи української природи. Академік О. Білецький зазначав, що *«у нього майже немає творів, куди пейзаж не входив би як обов'язковий елемент»* [1, с. 323]. Пейзаж є невід'ємним компонентом усіх творів І. Нечуя-Левицького, але більш повному розумінню художнього тексту сприяє його стилістичний аналіз.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Темі лінгвістичного аналізу була присвячена стаття С. Бибик «Та ніч, як Божий рай» (лінгво-поетика пейзажотворення у творі Івана Нечуя-

Левицького «Ніч над Дніпром») у 79 випуску «Культури слова». У ній автор проаналізувала особливості лексичних засобів, що використовувалися письменником. Однак найбільшу популярність І. Нечую-Левицькому принесли повісті, написані ним у кінці 70-х – на початку 80-х рр., саме вони увійшли в число кращих творів української літератури. Філологи Т.П. Беценко і С.П. Сергієнко у статті «Мовна майстерність Нечуя-Левицького як пейзажиста» виділили лексико-семантичні групи слів, використані в описах природи, але не ставили перед собою завдання виконання стилістичного аналізу.

Постановка завдання. У зв'язку з цим метою нашої статті є визначення функції виражальних засобів, використаних для описів пейзажів у повістях «Кайдашева сім'я» (1879 р.), «Бурлачка» (1880 р.), «Старосвітські батюшки та матушки» (1884 р.). Ці твори належать до періоду розквіту творчості І. Нечуя Левицького, часу, коли його естетичні погляди й особливості ідіостилу вже сформувалися.

Серед головних завдань дослідження можна виділити такі:

– аналіз стилістичних засобів І. Нечуя-Левицького, використаних для створення словесних картин природи;

– виявлення зв'язку його літературного стилю з особливостями слов'янського фольклору;

– з'ясування впливу полотен художників-пейзажистів на формування його художнього стилю.

Виклад основного матеріалу. За часом творчість І. Нечуй-Левицького збіглася з появою в Російській імперії товариства передових художників-реалістів (передвижників), учасників популярних пересувних виставок. Серед членів товариства були українські художники, які набували високої професійної майстерності в петербурзькій Академії мистецтв. Малювальні школи (згодом училища) відкривалися також в Одесі, Харкові та Києві [6, с. 478]. Об'єднанню та зміцненню мистецьких сил України сприяли Товариство південноросійських художників у Одесі, Київське товариство художніх виставок. Любов до рідного краю, відчуття природи як важливого чинника в понятті «батьківщина» стало основою формування в живопису реалістичного пейзажного жанру [6, с. 479]. Слід зауважити, що живопис та інші види образотворчого мистецтва завжди цікавили І. Нечуй-Левицького, його улюбленою картиною було полотно Куїнджі «Українська ніч». Він захоплювався малюванням, і в музеї с. Стеблева на Черкащині зберігаються виконані ним кілька картин.

Письменник був особисто знайомий із художником-графіком М. Жуком, проректором Одеського художнього інституту. Здійснюючи поїздки в Київ, Харків та Одесу, І. Нечуй-Левицький міг безпосередньо знайомитися з художніми полотнами передвижників і їх зображеннями на листівках. Поштові художні листівки (поштові картки) з'явилися в Російській імперії в середині XIX ст. і, ставши популярними, швидко поширилися по країні. Особливістю таких карток було те, що на них не друкувалися репродукції картин. Художник, який брався за роботу над картою, створював на папері окремі повноцінні твори.

У XIX ст. пейзажисти часто зверталися до зображення широких степових і горбистих просторів. Свої картини вони будували за перспективно-панорамним принципом. Популярними ставали мотиви природних літніх ландшафтів України, берегів Дніпра, сільських білих мазанок. На полотнах художники майже завжди зображували географічно визначену місцевість.

Взаємозв'язок між живописом і літературою відзначали багато дослідників. Вже сама поява

реалізму стала чинником, що зблизив у другій половині XIX ст. ці два види мистецтва [9, с. 93]. Реалістичний напрям сприяв прагненню письменників і живописців конкретизувати образи природи, максимально детально і достовірно їх зафіксувати. І. Нечуй-Левицький, використовуючи систему мовних образотворчих засобів, також створював у своїх повістях наочно-образні і деталізовані картини українських ландшафтів.

У всіх творах І. Нечуя-Левицького описи природи починаються з точних вказівок географічних назв місцевості, що свідчить про реалістичність зображуваних ландшафтів. Автор показує широкі панорамні картини природи Надросся, видимі спостерігачем немов здалеку. Розглянемо, як приклад, словесні образи пейзажів із різних повістей письменника.

Недалеко от Богуслава, коло Росі, в довгому покрученому яру розкинулось село Семигори. Яр в'ється гадюкою між крутими горами, між зеленими терасами; <...> На дні довгого яру блищать рядками ставочки в очеретах, в осоці, зеленіють левади. Греблі обсажені столітніми вербами. В глибокому яру ніби в'ється оксамитовий зелений пояс, на котрому блищать ніби вправлені в зелену оправу прикраси з срібла. Два рядки білих хат попід горами біліють, неначе два рядки перлів на зеленому поясі. Коло хат зеленіють густі старі садки.

На високих гривах гір кругом яру зеленіє старий ліс, як зелене море, вкрите хвилями. Глянеш з високої гори на той ліс, і здається, ніби на гори впала оксамитова зелена тканка, гарно побгалась складками, позападала в вузькі долини тисячами оборок та жмутів. В гарячий ясний літній день ліс на горах сяє, а в долинах чорніє. Над долинами стоїть сизий легкий туман. Ті долини здалека ніби дишуть тобі в лице холодком, лісовою вогкістю, манять до себе в тїнь густого старого лісу.

Під однією горою, коло зеленої левади, в глибокій западині стояла чимала хата Омелька Кайдаша. Хата потонула в старому садку... [7, с. 153]

Ключові слова в цьому описі – це гори, ліс, долини, яр, тобто топографічні об'єкти, а також прикметник «зелений». Однорідні обставини з повтором прикметника *між крутими горами, між зеленими терасами* сприяють створенню ритму оповіді. Цей стилістичний прийом часто зустрічається в літературній поезії білин [5, с. 318]. Щоб створити зриму картину неосяжних гірських і горбистих просторів, порослих лісовими масивами, письменник вдається до розгорнутих метафор і прийому порівняння,

уподібнюючи гірську місцевість зеленому морю, покритому хвилями. Аналогічні гіперболічні порівняння також є одними з найбільш високо-частотних у слов'янських фольклорних жанрах: в історичних піснях, українських думах, чарівних казках і в билинах.

За допомогою епітетів *довгий, покручений* в описі зображені контури яру, а його образне порівняння з гадюкою передає довжину і звивистість ліній. Колір і обриси балки автор повторно акцентує порівнянням з *оксамитовим зеленим поясом, на котрому блищать ніби вправлені в зелену оправу прикраси з срібла*. Біля підніжжя гори видніються сільські будинки. Їх білизна виділена метафоричним порівнянням із перлинами і посилена тавтологічним повтором кореневої морфеми: *рядки білих хат по під горами біліють, неначе два рядки перлів*. Лаконічними антонімами зображений світлотіньовий контраст лісу на сонячних гірських схилах і в темних долинах: *ліс на горах сяє, а в долинах чорніє*. У тексті присутній лексичний ряд назв рослин: *верби, очерет, осока, черешні*, які деталізують картину. Для зображення мощі і товщини дерев вжиті епітети, які вказують на їх вік *старі, столітні*.

Садиба Кайдаша видно немов у наближенні. Велика кількість зелених рослин передається метафоричним дієсловом, яке створює яскравий і візуальний образ: *Хата потонула в старому садку*.

У цьому описі художник слова, І. Нечуй-Левицький, використовує яскраві контрастні фарби, чіткі лінії і світлові ефекти. Створена ним картина нагадує графічне кольорове зображення, одночасно вона реалістична і відчутно конкретна.

Картина українського села стала однією з головних тем письменника. Сільські пейзажі він часто показує видимими ніби здалеку, з великої відстані. Одним із таких яскравих прикладів є опис природи в повісті «Бурлачка».

Звенигородський повіт – пишній куточок України, край садків, Шевченкова батьківщина! Пишна Шевченкова пісня вилинула з розкішного краю, убраного в чудові старі садки.

Од самого берега Росі, на південь, де Канівський повіт межують з Звенигородським, починається такий рай, якого трудно знайти на Україні. Дрібні та круті гори од самої Росі йдуть ніби крутими хвилями. По крутих горах, по глибоких долинах подекуди зеленіють дубові та грабові старі ліси. Усі села суспіль ніби залиті старими садками, їдеш селами, неначе густими лісами: по обидва боки улиць скрізь стоять садки, наче зелені стіни. Здорові черешні та груші зовсім закривають білі хати. Село Керелівка, де жив і

бідував Тарас Шевченко, все потонуло в старих садках, неначе у здоровому лісі.

Одно село зовсім запало в глибоку долину і неначе потонуло в білому цвіту садків, як у молочному озері; друге стоїть на спадистій горі й красується в яблунях та черешнях проти сонця, неначе біле марево в прозорій імлі. Там дець на широкій долині розлився довгий став; кругом ставка над самим берегом біліє смуга з вишневих та черешневих садків. Ставок блищить на сонці, неначе дзеркало, вправлене в срібні рами, закутані дорогою білою, прозорою тканкою. А там далі, серед зеленого лісу на долині, стоїть присілок в садках, – і здається, ніби серед лісу схопились біле полум'я, а здорові груші та яблуні, подекуди розкидані між зеленими грабами, стоять у цвіту, наче срібні канделябри, розкидані по лісі.

Уся долина заросла садками, неначе повилася густим хмелем. Кругом села піднімаються спадисті гори на три боки. Гори вкриті садками, а там, вище, садки сходяться з старим дубовим лісом. Ліс обступає село, наче густа зелена хмара...

Ніде не видно ні хат, ні повіток. Тільки синій дим з виводів над зеленим морем показує на ті місця, де стоять хати. Густе гілля позвішувалося з тинів на улиці й зовсім позакривало хати. Тільки подекуди через листя блищать білі стіни хат, лиснять проти сонця вікна або де-не-де під гіллям сіріє клуня. Їдеш селом, і тобі здається, що їдеш лісом. Дерево в садках старе, товсте; черешні здорові, як дуби, груші – як липи, розложисті яблуні – густі, як руно [7, с. 6].

Фрагмент починається з номінативного окличного речення. У ньому автор вказує географічне положення місць, де розгортається дія повісті. Авторське емоційне ставлення до описуваного пейзажу виражено оціночними прикметниками *пишний, розкішний, чудові*.

Письменник знову акцентує в описі контурні лінії пейзажу, образно порівнюючи гори з хвилями, виділяючи їх обриси тавтологічним повтором епітета *круті*: *круті гори од самої росі йдуть ніби крутими хвилями*. Повтор прикметника і однорідних обставин *по крутих горах, по глибоких долинах* стилізують мову під ритмічну билину розповідь і підкреслюють контрасти рельєфу місцевості [5, с. 318; 2]. Для зображення ландшафту автор використовує біло-зелену колірну гаму. Образ весняної сільської картини створюється уподібненням квітучих садів білим молочним озерам, у яких *неначе потонуло село*. Обриси старих дерев виділено їх порівнянням із формою канделябрів. Окремі білі будинки далеко видно нечітко, так, немов зображені в повітряній пер-

спективі на полотні, викликаючи асоціації з *білим маревом в прозорій імлі*.

Вид сільської вулиці дається в наближеному вигляді. Попереду хати просвічуються крізь густу зелень, їх ошатні білі відтінки підкреслені метафоричним дієсловом *блищать*. Красу дерев передано епітетами *старе, товсте, здорові, розложисті, густі*. Паралельні конструкції фрази створюють ритм.

Для зображення лісу письменник знову використовує гіперболічне порівняння: *Ліс <...> наче густа зелена хмара*, однорідні означення *дубові та грабові* конкретизують картину. Етнографізми *клуня, повітка, тин, хата* і розмовні слова *супіль, вівід, усі, тканка* передають національний колорит українського сільського побуту.

Препозитивне положення присудків щодо предметів зумовлюють спокійний тон розповіді і створюють візуальну статичну картину [3, с. 261]. *Стоїть присілок в садках; піднімаються спадисті гори; <...> блищать білі стіни хат, лиснять проти сонця вікна або де-не-де під гіллям сіріє клуня.*

Ще більш статичним виглядає такий пейзаж:

Широко розкинулось село Вільшаниця, недалеко од Росі, по зелених горбах та долинах... На південь за пологими левадами та сіножатями, за купами вільхи та верболозу, проти синього неба ясно вирізувалась ламана смуга горяного берега Росі. По горах та западинах мріли ліси; поміж лісами ніби тонули в срібній імлі то там, то там села, блищали хрести на білих банях церков, мріли на пригорках білі хати. Високий берег, оповитий прозорим туманом, мрів в далечині, неначе поетичний міраж в прозорому синьому небі [7, с. 280].

У цьому тексті за допомогою складносурядних і простих речень письменник зображує окремі фрагменти єдиного широкого ландшафту. Опис виконує різні функції: позначає місце дії і створює певну емоційну атмосферу. Використання однорідних означень і обставин, повторів сполучників імітує фольклорний стиль. *<...> за пологими левадами та сіножатями, за купами вільхи та верболозу, проти синього неба*. Контурна лінія гірського берега відображена епітетом *ламана*. За допомогою ситуативних синонімів *імла, туман, міраж* автор показує розмиті обриси лісу, крутого берега, сільських будинків. Дієслово *мріли*, посилене повтором, підкреслює їх віддаленість від глядача. Можна сказати, що ця картина схожа на легкий акварельний пейзаж, написаний у півтонах і переливах кольору.

Пізніше в літературному стилі і творчій манері письменника намітилися окремі зміни. У кінці

XIX ст. європейська культура була охоплена новою течією – естетизмом. Цей стиль виник у декоративно-прикладному мистецтві і проявився головним чином в оздобленні інтер'єрів. Художники зверталися до витончених рослинних орнаментів, кольорових панно і стилізованих образів на картинах [10, с. 360]. Нова течія проявилася і в галузі літератури.

I. Нечуй-Левицький негативно поставився до нового стилю і до виниклих на його основі літературного символізму, модерну, декадансу. Письменник вважав, що найкращим напрямом у мистецтві є принципи реалізму, національності, народності і демократизму. Однак згодом у його пізніх творах поряд із реалістичними широкими краєвидами також з'явилися окремі зарисовки, які більш нагадують вишиті на шовку візерунки, наприклад: *Старі абрикоси були облиті білоружею цвітом од верху і до низу. Через рідкі гілки синіло чисте ясне весняне небо. Світ сонця лився через білий цвіт абрикосів, і по синьому небі, як по шовковій ткани, ніби були розкидані білі, обсипані цвітом гілки, білі букети, білі віночки [8, с. 220].*

Або *Усе небо обсипане зорями, наче перська темно-синя матерія, заткана золотими цятками [7, с. 548].*

Але літературний естетизм не став самоціллю письменника. Окремі його прояви можна пояснити постійним інтересом Нечуй-Левицького до культури інших країн. Вузький націоналізм був йому чужий. Письменника привертало іноземні мови, музика європейських композиторів, література зарубіжних країн [4, с. 124]. Однак він також захоплювався слов'янським фольклором і народознавством. Пейзажі Надросся в I. Нечуя-Левицького ставали не тільки фоном, на якому відбувалася дія його повістей, а й засобом психологічної характеристики персонажів і символом сучасної йому України.

Висновки. Характерними особливостями в описах ландшафтів у I. Нечуй-Левицького є споглядальне ставлення до природи, зображення її краси і мальовничості, створення статичних панорамних картин, наче видимих у просторовій перспективі. Наявність географічних і ботанічних назв у текстах вказують на місцевість, де відбувалася дія повісті, і сприяють деталізації пейзажів.

У літературному пейзажі будь-якого письменника колорит має не менше значення, ніж у живописному. Більш специфічним засобом живопису є власне лінія і світлотінь. Всі три складники також характерні для ідіостилу I. Нечуя-Левицького. У його описах зустрічається безліч прикметників, які позначають контурні лінії: *круті гори, спа-*

дисті гори, покручений яр, ламана смуга, пологі левади. Одним із характерних прийомів письменника стала акцентуація кольору і створення контрастних колористичних поєднань білих і зелених тонів, білих і синіх. Прикметники, що позначають колір і контури, автор підсилює тавтологічними повторами.

В описах Нечуй-Левицький за допомогою метафоричних епітетів відображає ефект світлоповітряної перспективи: *в срібній імлі, білим маревом*. Іншими словами, письменник зображує свої пейзажі мовою живопису.

Третя особливість його ідіостилю – це візуальність. Нечуй-Левицький за допомогою нестан-

дартних яскравих порівнянь і розгорнутих метафор створює живі зримі образи. Реалістичність і точність зображення природи у письменника поєднуються з її поетизацією. Письменник широко використовує стилістичні засоби, характерні для билин і українських дум. У системі його образотворчих засобів домінують розгорнуті метафори, гіперболи, стійкі порівняння зеленіючих горбистих просторів із зеленим хвилястим морем. Знайомство з полотнами художників-пейзажистів і поетикою слов'янського фольклору сприяли підкресленій мальовничості, зримості та фактурності його мови і вплинули на мовне оформлення його творів і вибір образотворчих засобів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Білецький О.І. Зібрання праць у 5 т. К.: Наукова думка, 1965. Т. 2. Українська література XIX – початку XX століття. С. 317–367.
2. Былина. *Энциклопедия Кругосвет*. URL: [http://www.krugosvet.ru/ enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/BILINA.html](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/BILINA.html).
3. Голуб И.Б. *Стилистика русского языка*. Москва: Айрис-Пресс, 2008. 448 с.
4. Історія української літератури XIX століття в 3 т.: навч. посіб. / за ред. М.Т. Яценка. К.: Либідь, 1997. Т. 3. 432 с.
5. Коваль А.П. *Практична стилістика сучасної української мови*. Київ: Вища школа, 1987. 351 с.
6. *Культурологія: українська та зарубіжна культура*: навч. посіб. / за ред. М.М. Заковича. Київ: Знання, 2009. 589 с.
7. Нечуй-Левицький І.С. *Твори* в 2 т. Київ: Наукова думка, 1986. Т. 2.
8. Нечуй-Левицький І.С. *Над Чорним морем*. Харків: Фоліо, 2008. 224 с.
9. Суворова Е.И. В.В. *Стасов и русская передовая общественная мысль*. Лениздат, 1956. 152 с.
10. Тарабра Д. *Стили в искусстве: от романтики до модерна*. Москва, 2009. 383 с.

ДИСКУРС СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНИХ ІДЕЙ І КОНЦЕПТІВ У ТЕКСТАХ УКРАЇНСЬКИХ БАРОКОВИХ ЛЯМЕНТІВ КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТ.

DISCOURSE OF SOCIAL AND HISTORICAL IDEAS AND CONCEPTS IN THE TEXTS OF UKRAINIAN BAROQUE LAMENTS AT THE END OF THE 16TH – THE BEGINNING OF THE 17TH CENTURY

Мартинюк Г.В.,

*здобувач кафедри української літератури
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*

Статтю присвячено дискурсу ідей і концептів, притаманних шляхетському та козацькому середовищу, що відображені в українських віршованих ляमेंтах, створених із приводу смерті видатних історичних осіб – Михайла Вишневецького, Олександра Острозького, Петра Конашевича-Сагайдачного. Йдеться про вияви в цих творах сарматсько-роксоланської ідеології, яка пропагує такі духовні цінності, як вольність, лицарство, любов до батьківщини, готовність до жертвовного їй служіння. Автор зауважує, що світські ляменти презентують також і суспільний уклад життя на українських землях у кінці XVI – на початку XVII ст.

Ключові слова: бароко, лямент, історико-героїчна поезія, Михайло Вишневецький, Олександр Острозький, Петро Конашевич-Сагайдачний.

Статья посвящена дискурсу идей и концептов, которые были свойственны шляхетскому и казацкому сословию и отразились в украинских стихотворных ляमेंтах, написанных по поводу смерти выдающихся исторических личностей – Михайла Вишневецкого, Александра Острожского, Петра Конашевича-Сагайдачного. Речь идет о проявлениях в этих произведениях сарматско-роксоланской идеологии, пропагандирующей такие духовные ценности, как свобода, рыцарство, любовь к родине и готовность к жертвенному служению ей. Автор отмечает, что светские ляменты изображают также и общественный уклад жизни на украинских землях в конце XVI – начале XVII вв.

Ключевые слова: барокко, лямент, историко-героическая поэзия, Михаил Вишневецкий, Александр Острожский, Петр Конашевич-Сагайдачный.

The article is devoted to the discourse of ideas and concepts characterizing the nobility and the Cossack community, which are reflected in the Ukrainian poetic laments created on the occasion of the death of outstanding historical figures – Mykhailo Vyshnevetskyi, Oleksandr Ostrozkyi and Petro Konashevych-Sahaidachnyi. In particular, this refers to the manifestations of the Sarmatian-Roxsolanian ideology in these works, which propagates such spiritual values as freedom, chivalry, love for the homeland, readiness to self-sacrificing service to it. The author mentions that secular laments also present the social way of life in the Ukrainian lands at the end of the 16th and the beginning of the 17th centuries.

Key words: baroque, lament, historical heroic poetry, Mykhailo Vyshnevetskyi, Oleksandr Ostrozkyi, Petro Konashevych-Sahaidachnyi.

Постановка проблеми. Історико-героїчна поезія доби козаччини – це величезний жанрово-тематичний поетичний комплекс, що не раз ставав предметом досліджень багатьох авторитетних науковців XIX – початку XXI ст. (М. Возняка, М. Грушевського, М. Драгоманова, І. Франка, Р. Радишевського, І. Помазана та ін.). Однак потребує більш пильної уваги така суттєва складова частина давньоукраїнської історичної поезії, як ранньобарокові ляменти, особливо з огляду на порушувани в них суспільні проблеми й ідеї. Деяких аспектів цієї теми торкалися у своїх розвідках, присвячених аналізу окремих текстів ляментів, І. Мельничук, П. Білоус, Л. Семенюк, М. Трофимук.

Постановка завдання. Мета цієї статті – дискурс ідей і концептів, притаманних шляхетському та козацькому середовищу, що відображені у творах, присвячених смерті видатних історичних осіб, – українських віршованих ляमेंтах.

Виклад основного матеріалу. Учені стверджують, що в барокову епоху українська культура розвивалася під потужним впливом ідеології сарматизму [1, с. 29]. Творці сарматського міфу, виводячи генезу шляхетського стану від войовничих, волелюбних сарматів, утверджували рицарські чесноти, ідею вибраності слов'янського народу й особливої місії Речі Посполитої в обороні християнства. З іншого боку, українські політичні реалії, зростання державотворчої ролі козацтва творять своєрідну модифікацію сарматизму на українському ґрунті – сарматсько-роксоланську (сарматсько-козацьку) ідеологію. У ній сарматський міф сполучається з козацьким, у якому козацтво постає як традиційна рицарська спільнота, рівна шляхетському станові [2, с. 84]. Ця об'єднувальна ідеологія суттєво позначилася на українській літературі епохи Бароко, особливо на творах історичної тематики, серед яких є чимало ляментів,

що писалися з приводу смерті видатних історичних осіб – політичних діячів (князів і гетьманів).

Об'єкт нашого дослідження складають ляменти на пошану померлих князів-шляхтичів, козацьких гетьманів і ватажків: польськомовна поема «Епіцедіон, себто вірш жалобний про благородного і вічної пам'яті гідного князя Михайла Вишневецького, каштеляна київського» (1585) Ждана Білицького, «Лямент дому княжат Острозьких» (1602) Дем'яна Наливайка та «Вірші на жалісний погреб... Петра Конашевича Сагайдачного» (1622) Касіяна Саковича.

Адресатами цих творів виступають вибрані особистості – герої, наділені ідеальними рисами, яких автори знаходять у шляхетському чи козацькому середовищі. Найчастіше поети вшановували представників князівських родів, які уславилися численними перемогами в битвах із татарами. Серед таких – благородний князь, київський каштелян Михайло Вишневецький («Епіцедіон» Ж. Білицького). Не меншої поваги удостоївся і представник славного роду князів Острозьких, син Костянтина-Василя Олександр Острозький як ревнитель православ'я («Лямент дому княжат Острозьких» Д. Наливайка). Захоплення ренесансно-барокових поетів викликала мужність, відвага й самопожертва козацького керманіча, гетьмана Війська Запорозького, полководця і мецената Петра Конашевича Сагайдачного («Вірші...» К. Саковича).

Названі твори, будучи зразками історико-героїчної поезії козацької епохи, не лише оплакують смерть видатних діячів, а й віддзеркалюють комплекс ідей, характерних для цієї доби. Творцями таких текстів були особи, належні до шляхетсько-козацької верстви, яких варто вважати носіями сарматсько-роколанської ідеології, що виявилася на рівні ідей і концептів. Це стосується творів, написаних не лише давньоукраїнською мовою, а й польською. Так, аналіз польськомовного «Епіцедіону» дав підстави М. Трофимуку вважати цей твір «породженням і чи не першим виявом специфічного комплексу ідей, які домінували в культурній атмосфері «русько-української» спільноти» [3, с. 228]. Зазвичай такі твори мають виразно публіцистичний, навіть агітаційний характер; автори прагнуть вплинути на суспільну свідомість, переслідують не лише художні, а й ідеологічні цілі.

Насамперед ляменти на честь світських осіб ілюструють високий рівень самоусвідомлення українських поетів межі XVI – XVII ст. – співців шляхетського та козацького станів і пов'язаних із ними чеснот («цнот»). У дусі сарматизму вони утверджують давність і значимість роду,

висловлюють гордість за своїх героїчних предків і здатність сучасників наслідувати їхні подвиги. Приклади такої мужності автори черпали з двох джерел – з вітчизняної історії та з історії стародавнього світу, передусім Греції та Риму. Так, Касіян Сакович Запорозьке Військо називає «насінням Іафета», тобто нащадками зразкових старозавітних біблійних персонажів: «Племя то ест з насіння Іафета, / Который з Симом покрив отчы секрета». Характеризуючи козаків, автор оперує і відомостями з киевських часів: «За Олега, Росського монархи, пливали / В човнах по морюі на Царград штурмовали» [4, с. 221]. Для поета відданість гетьмана Сагайдачного своїй справі суголосна із вчинком афінського царя Корда, котрий свідомо віддав своє життя за майбутню перемогу свого війська, а Хотинська битва рівносильна битві спартанського царя Леоніда з персами [4, с. 223]. Ж. Білицький, автор «Епіцедіону», велич покійного князя Вишневецького порівнює із заслугами Гектора, героя Троянської війни [5, с. 190].

Очевидно, що сарматська ідея старожитності шляхетських родів диктувала авторам цих творів розмішувати в них описи генеалогічного коріння їх героїв. Такий генеалогічний виклад про рід князя Вишневецького містить, зокрема, «Епіцедіон» Ж. Білицького. Зроблено це, як стверджує М. Трофимук услід за Н. Яковенко, «з урахуванням тих понять і переконань, що панували у родині українського магната» [3, с. 225–226; 7, с. 153]. Йдеться про доведення давності роду Вишневецьких, його домінуючої ролі серед провідних князівських кланів нарівні з родом Острозьких.

Другий постулат сарматсько-роколанської ідеології – піклування про оборону рідного краю, під яким, безумовно, розуміли об'єднану державу поляків і русинів – Річ Посполиту. Авторі ляментів не заперечують, навіть підкреслюють, що Річ Посполита – це та держава, яку захищають і за яку воюють князі та гетьмани з козаками, але, окрім того, у віршах фігурують й інші поняття: «отча сторона», «рідний край», «отчизна», «Русь», «україна» (до речі, ця назва в українській поезії вперше вжита автором «Епіцедіону», 1585 р.; він пише її з малої літери і згадує більше десятка разів [3, с. 226]). Отже, захищаючи кордони Речі Посполитої, князі та гетьмани зі своїм військом ставали і в оборону України (як рідного краю, отчої сторони).

У тому ж «Епіцедіоні» часто фігурують назви етнічних українських земель і міст: Наддніпрянщина, Трипіль, Поділля, Волинь, Сіверщина; Корсунь, Черкаси, Чигирин. У такий спосіб автор підкреслює роль усіх меш-

канців України як захисників Речі Посполитої від татарських загарбників: «Певно Карків, Познань теж часто б потерпали, / Коли б хижих над Дніпром наші не спиняли» [5, с. 188].

Описам діяльності померлих героїв автори ляментів присвячують чимало сторінок своїх творів. Життя цих історичних діячів означене безперервними війнами і складними обставинами воєнної дійсності. На першому плані в усіх творах цієї тематики виступають саме ті риси характеру й поведінки героїв, що є запорукою успішної військової діяльності. Автори славлять князів, воєначальників, козацьких ватажків як справжніх героїв, захисників нації. Як слушно стверджує Р. Радишевський, «підставою для звеличення слугували не походження та вроджене шляхетство, а лицарські чесноти, заслуги войовника перед Батьківщиною. Тому нарівні опинилися і великі, прославлені князі, і козацькі ватажки, які здобули славу своєю звитягою» [1, с. 35–36]. Так, життя Михайла Вишневецького в «Епіцедіоні» Ж. Білицького – це, за висловом М. Трофимука, «безперервний шерех заходів, спрямованих на захист і зміцнення українських земель» [3, с. 226]. Князь очолює боротьбу з ворогами (турками й татарами) в українських степах, на Наддніпрянщині, коло Черкас, Чигирин, Корсуня та на Сіверщині. Його життя підпорядковане безперервним походам і воєнним сутичкам. Завдяки цьому, як зауважує М. Трофимук, «поминальний зміст твору, запропонований жанром епіцедіону, в майстерному авторському виконанні переростає у широке епічне полотно, що служить основній меті: ствердженню діяльності володаря в особі князя Михайла Вишневецького...» [3, с. 227].

Ж. Білицький підкреслює, що питомою ознакою його героя є не тільки здібності полководця й уміння здобувати військові перемоги, а й здатність забезпечити мир своїм підданим. Про опіку підданими йдеться і в «Ляменті дому княжат Острозьких» Дем'яна Наливайка. Померлий князь закликає синів дбати про оборону вітчизни, опікунами якої бачить своїх дітей: «Залишаю вам вітчизну вашу неподільну / Для котрої оборонцями і дідичами станьте надійно» [6, с. 527].

Рицарські риси Петра Сагайдачного звеличує К. Сакович, називаючи його «рицером славетним», «гетьманом праведним, шляхетним», який «умів мудре тим сильним військом керувати» [4, с. 223].

Прикметно, що автори ляментів, подаючи ретельну характеристику чеснот і заслуг покійних рицарів, зовсім не вдаються до опису їхньої зовнішності. Так, в «Епіцедіоні» рисам князя

Вишневецького відведено всього два рядки наприкінці твору: «Зросту був помірною, вигляд мав поважний... / Повновидий був з лица, вигляд мав ласкавий» [5, с. 192]. За цими рисами, як зауважує автор, «кожен міг пізнати, що то князь наш славетний».

Не меншими чеснотами наділені й самі козаки як захисники України. Чи не вперше вони прославляються в «Епіцедіоні» на честь Михайла Вишневецького: «Дякувати долі: є на Дніпрі потужні / України оборонці, сміливі і мужні, / Котрі гострих шишаків зовсім не бояться, / Котрі силі хижій, злій здатні опираться» [5, с. 188].

Касіян Сакович наголошує, що запорізьке військо репрезентує всю націю: «Бивали межі войском тим князі і пани, / З котрих виходили добрії гетьмани» [4, с. 221].

У «Віршах...» К. Саковича козаки показані як такі, що готові мужньо «отчизні служити», «за волність її свой живот положити» [4, с. 221]. Більше того, автор проголошує думку про єдність провідника і народу (козацтва) в боротьбі за національні й соціальні права та вольності: «Куди ж гетьман не сам през ся, леч войськом єст славетний, / А войсько тиж гетьманом, довод то єст явний, / Гетьман без войська що ж єст, войсько тиж без нього? / Згола нічого не єст єдин без другого» [5, с. 222].

Дослідники небезпідставно вважають «Вірші на жалісний погреб Петра Конашевича Сагайдачного» К. Саковича «вершиною козацького панегіризму першої чверті XVII ст.». За словами В. Шевчука, «вірш особливий тим, що на козаків автор дивиться як на державоносну еліту і підносить, оспівує, декларує козацького вождя як правителя нації – досі так козацьких проводирів не трактували» [8, с. 277].

З-поміж шляхетських і козацьких чеснот, таких як самовідданість справі, героїзм, волелюбність, поети насамперед цінують свободу («вольність»), бо, як писав К. Сакович, «Найбольшую реч межі всіми сужу волність» [4, с. 322]. До вольності, каже поет, «її рицери в войнах доступують. / Не грошми, але кров'ю ся її докупують» [4, с. 323], отже, говориться про збройний шлях визволення. Саме так здобуває «вольність» запорізьке військо.

Важливий постулат сарматсько-козацької свідомості – захист України від ординців. Так, для автора «Епіцедіону» головне покликання української шляхти полягає в обороні краю від турків і татар. Це не лише подвиг, а запланована Божим провидінням місія, обов'язок кожного шляхтича. Таким захисником землі від ординців постає князь Михайло Вишневецький. Його пере-

конання Ж. Білицький вкладає у «промови перед боєм» – своєрідні авторські звертання. Не раз на цьому наголошено в тексті й від імені самого автора: «Він надійним був щитом цілій Україні, / Пам'ятає силу ту бусурман донині...» [5, с. 171]; «Мужнім рицарям завжди Україна рада, / Бо щороку від татар – підступи і зрада, / Не допустить добрий син землю плондрувати, / Буде власними грудьми матір заступати» [5, с. 178–179]. Як стверджує М. Трофимук, «Тут висловлено ті месіанські переконання, що пізніше стали основою світогляду козацтва і повною мірою реалізувалися у пізніших творах барокової доби» [3, с. 231].

Захисником України, її «твердою обороною» від турків і татар змальовано запорізьке військо у «Віршах» К. Саковича, бо «где запорозцов ніт, татарин впадаєт» [4, с. 323].

Творцям ляментів чужі мілітарні настрої: «вони не тішаться війною задля війни, подвигами задля подвигів, вони бачать глибше» [8, с. 98]. Так, на думку К. Саковича, «Кгда ж война для тих толко причин маєт бити, / Себе от кривд і иних так же боронити» [4, с. 325]. Війна розглядається як необхідна справа, коли йдеться про потребу захисту рідної землі: «Кто бовім за ойчизну не хочет вмирати, / Тот потом за ойчизною мусить погибати» [5, с. 325]. Водночас поет рішуче виступає проти міжусобиць («домових війн»).

Дещо відмінний погляд на цю проблему знаходимо в «Епіцедіоні» Ж. Білицького. Михайло Вишневецький постає тут ініціатором колонізації півдня України, продовжуючи осадничу діяльність князів старшої доби. Автор вважає таку рису свого героя традиційною для князя-володаря. У цьому тексті яскраво описано військову атрибутику воїнів, причому як козаків, так і їхніх супротивників – татар. Перед початком бою козаки мають звичай молитися [5, с. 176], а в бою найчастіше користуються шаблею та рушницею, тоді як татари – «луком із гострою стрілою» [5, с. 174]. Татарське військо зображене як експресивне, в ньому часто лунають бойові вигуки «гала», «гяур», завдання яких – викликати релігійні та патріотичні почуття. Про наступ татари повідомляють «зурною», а українські воїни на ідентичному музичному інструменті, сурмі, під час бою виконують, як пише автор, «жалісливі думи». З тексту цього твору нам стають відомі й найцінніші для татарина породи верхових бойових коней – бахмат, аргамак (румак).

Зображаючи баталії, Ж. Білицький вдається й до деталей ведення бою. Зокрема, йдеться про бойовий прийом татарської кінноти, що полягав у несподіваному наскоку, випусканні стріл із луків

і такому самому несподіваному поверненні назад, який автор називає «звичним танцем»: «Звичним танцем татарва з криком найжджає...» [5, с. 184]. Автор акцентує на військових навчаннях не лише як запоруці успіху козацького війська, а й формуванні ідеї українського рицарства: «Як з прудкого румака на ходу стріляти, / як у герці бусурман шаблею рубати, / як супроти кінних лав пішими ставати / та нападника здаля списом уражати. / У навчаннях нелегких бойовому ділу / На Вкраїні піднялось рицарство уміле» [5, с. 175].

Одна зі сторін сарматсько-козацької свідомості – ставлення до сусідніх держав – Москви і Туреччини. Ставлення до Москви та московитів бачимо вже в анонімній поемі «Епіцедіон» на честь князя Михайла Вишневецького: «Як і ми, й Москва від них часто потерпає, / Так-бо сталося, що їх за сусідів маєм. / Не виборюють у нас волю, незалежність, / Мають око заздрісне на чужу маєтність. / Тої волі, що у нас, злодії не знають, / Тільки задля користі шаблю підіймають...» [5, с. 187]. В. Шевчук так коментує ці рядки: «Тут маємо не тільки гостру характеристику сусіднього народу, але своєрідне заперечення, що вони нам близький народ, і ствердження, що допомоги від них чекати годі...» [8, с. 172]. І все ж, попри негативне ставлення до московитів, автор пропагує ідею християнської згоди як запоруки в боротьбі з невірними: «А коли б між християн та була ще згода, / Не терпіли б, як тепер, їхні землі шкоди» [5, с. 187].

Воєнну політику гетьмана Сагайдачного К. Сакович теж характеризує у християнському дусі: «Пильне он того стерег, би война з християни / Християном не била, леч только з погани, / Которих он водою і сухом воевав / І плінних християн з моці їх видавав» [4, с. 223]. Як зазначає автор, за такі земні, тобто суспільні здобутки гетьмана чекають небесні заслуги.

Для носіїв сарматсько-козацької ідеології невід'ємними рисами справжнього шляхтичкнязя (чи козацького ватажка) вважалися благочестивість, відданість вірі, дотримання традицій роду, сім'ї. Чи не найбільше на цьому наголошено в «Ляменті дому княжат Острозьких», адже твір присвячено князю Олександру Острозькому як одному з поборників православ'я в Україні. У слові померлого князя до синів саме віра постає підвалиною могутності дому Острозьких. Завдяки їй Острозькі набули слави і маєтності. Тому збереження величі княжого дому (роду) ставиться автором у пряму залежність від сталості віри. Зрадити віру означає втратити всі надбання предків, а відтак – занедбати повагу, статки і здоров'я:

«Тою були славні, тою маєтності набули, / і котру, бережи того, Боже, аби ніколи не збули, / Бо запам'ятайте моє слово, що з вірою сполучно / утратите шану, маєтність і здоров'я благополучність» [6, с. 527].

Княжичі (діти померлого) постають як продовжувачі благородних справ князя, його посмертне втілення. Автор наголошує на таких чеснотах, як віра, діловитість, набожність. Батько настановляє княжичів вести скромний спосіб життя, оминати спокуси світу, поводитися обачно – і тим самим бути достойними дому Острозьких.

Як стверджує І. Мельничук, основні настанови юним Острозьким співвідносяться з кодексом європейського лицарства, складовими частинами якого є служіння вірі, державі (Речі Посполитій) і покровительство підданам [9, с. 207–208]. Тобто, ідеологічні основи ляментів можна розглядати і в ширшому, загальноєвропейському контексті.

Автори світських ляментів, розкриваючи широку перспективу діяльності та життєвих заслуг оплакуваних героїв, подають і штрихи до українського суспільного життя. Концепт «суспільство» розкривається через безліч профанних тем та образів. Зокрема, автор «Епіцедіону» у вступній частині «До читача» торкається теми книгодрукування і літератури загалом, наголошуючи на важливості спільної праці: «щоб дійшло це до людей, спілкою подбали: що один все написав, інші друкували» [5, с. 169]. Попри добре помітну для читача латинізацію тексту, автор декларує свій твір як оригінальний і самостійний: «ні додати, ні вкоротити – діло завершилось, хай своїм життям живе те, що народилось» [5, с. 169]. Автор запевняє дружину покійного в тому, що «Епіцедіон» писаний ним особисто, не «Гомеровим чи Вергілієвим віршем, а з простої гадки своєї» [5, с. 174].

Світські ляменти трансформують і тогочасні суспільні настрої чи тенденції. Так, на початку «Епіцедіону» зазначено місце та дату написання: «писано в Нижній Білці, дня першого січня року 1585» [5 с. 170]. Тепер це село Мала Білка Лановецького району Тернопільської області. За три роки до смерті князя, у 1582 р., в Речі Посполитій відбулося запровадження григоріанського календаря, яке посилює напругу між польською католицькою й українською православною церквами та в суспільстві загалом. Зазначення у творі конкретних дат – смерті князя та написання пам'ятки, як зауважує В. Яременко, дає підстави

стверджувати, що автор був прихильником календарної реформи [5, с. 276].

У «Віршах на жалосний погреб...», зокрема у вірші чотирнадцятому, відображено розвиток тогочасного українського церковного життя. Йдеться про відновлення православної церковної ієрархії в 1620 р., яке відбулося під опікою українського козацтва під проводом гетьмана Сагайдачного: «Патріарха наш гетьман з військом привітавши / В Києві, поклон йому доземний поклавши, / З православними почав раду учиняти, / Щоби пастирів могли православних мати / В своїй церкві назамість тих владик-унітів / Котрих має наш народ всіх за єзуїтів. / Бо із ними уніат заразом мудрує, / Як під папу підвести нас усіх, міркує» [4, с. 231]. Ця історична подія перешкодила масовому покатоличенню і спольщенню українства та надихнула його на подальшу боротьбу із загарбниками. Як бачимо, К. Сакович, який згодом хоч і перейде на латинський обряд віросповідання, у «Віршах на жалосний погреб...» висловлює симпатії такому ходу подій, високо оцінюючи роль козаків: «Послугу тоді таку гідно учинивши / І благословення так війську заслуживши» [4, с. 231].

З ляментів дізнаємося про становище українців у часі воєн: «Був безпечний би тепер батько з діточками / Не ховався б по лісах та поза кущами. / Подивіться, як в сльозах орачі блукають, / Вигнано їх із садіб, шеляга не мають. / Бачимо, як бранців тьму тягнуть на арканах. / А той сам подався геть, на місця незнані» («Епіцедіон») [5, с. 187].

У цілому аналіз барокових ляментів світської тематики підтверджує появу державотворчих тенденцій в українській літературі кінця XVI – початку XVII ст. Ці тексти ілюструють високий рівень етнічної свідомості як авторів, так і адресатів. Окрім ідеологічного наповнення, ляменти відображають суспільні настрої та проблеми. Герої творів – князі та гетьмани – постають як державники, що усвідомлюють свій обов'язок перед народом і вірою, свідомо обираючи шлях заступництва підданих, оборони їх перед турками і татарами, відстоювання релігійних прав православних. Головними духовними цінностями, оспіваними в ляментах, стали вольності, лицарство, любов до батьківщини, готовність до жертвовного їй служіння і, звичайно, старожитність, що накладало на сучасників певні обов'язки щодо продовження справи предків і померлих видатних особистостей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Радишевський Р. Сарматсько-роксоланський дискурс української поезії XVI століття. *Слов'янський світ*. 2010. Вип. 8. С. 29–49.
2. Ісіченко Ігор, Архієпископ. Історія української літератури: епоха Бароко (XVII – XVIII ст.): навч. посіб. Львів – Київ – Харків: Святогорець, 2011. 568 с.
3. Трофимук М. Українська польськомовна поема з кінця XVI ст. *Українсько-польські контексти доби Бароко. Київські полоністичні студії*. Т. IV. Київ. 2004. С. 223–235.
4. Українська література XVII ст.: синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / упоряд., приміт., і вступ. стаття В.І. Кречетня; ред. тому О.В. Мишанич. Київ: Наук. думка, 1987. 608 с.
5. Українська поезія XVI століття / упоряд., вступ ст. та приміт. В.В. Яременка. Київ: Радянський письменник, 1987. 287 с.
6. Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу (друга половина XV – XVI століття) та в епоху Бароко (кінець XVI – XVIII століття) / упоряд.: В. Шевчук, В. Яременко: У 4 кн. Київ: Аконті, 2006. Кн. 1. 800 с.
7. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI – XVII ст. Київ: Критика, 2002. 415 с.
8. Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI – XVIII століть: У 2 кн. Кн. 1.: Ренесанс. Ранне бароко. Київ: Либідь, 2004. 400 с.
9. Мельничук І. «Лямент дому княжат Острозьких» в контексті танатологічного дискурсу української барокової поезії. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. Вип. 54. С. 205–208.

УДК 821.161.2:82-6Вороний

КОМПОЗИЦІЙНІ, СТИЛЕТВІРНІ Й ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНІ ЕЛЕМЕНТИ
ЛІРИКИ МИКОЛИ ВОРОНОГОCOMPOSITIONAL, STYLE-MAKING AND IDEA-THEMATIC ELEMENTS
OF LYRICS OF MYKOLY VORONYI

Осяк С.В.,

*аспірант кафедри української літератури та компаративістики
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка*

У статті на матеріалах аналізу окремих поезій Миколи Вороного проаналізовано композиційні, стилетвірні й ідейно-тематичні елементи. З'ясовано, що письменник збагатив українську культуру новаторським підходом до творення високої і модерної, і традиційної лірики. Його модерній поезії притаманна емоційно-інтуїтивна заглибленість у культуру слова, сповнення вірша настроєвим нюансуванням, звернення до символічної образності, медитативності, окремі поетичні твори співзвучні своєю композиційною й образотвірною версифікацією західноєвропейській культурі початку XX ст.

Ключові слова: ліричний герой, краса, композиційні елементи, тематика, лірика, символізм.

В статье на материалах анализа отдельных стихотворений Николая Вороного проанализированы композиционные, стилетворческие и идейно-тематические элементы. Выяснено, что писатель обогатил украинскую культуру новаторским подходом к созданию высокой и современной, и традиционной лирики. Его модернистской поэзии присуща эмоционально-интуитивная погруженность в культуру слова, наполнение стихотворения нюансом настроения, обращение к символической образности, медитативности, отдельные поэтические произведения созвучны своей композиционной и образотворной версификацией западноевропейской культуре начала XX в.

Ключевые слова: лирический герой, красота, композиционные элементы, тематика, лирика, символизм.

In the article on materials of the analysis of individual poems of Mykola Voronyi, compositional, style-making and idea-thematic elements are analyzed. It has been found out that the writer enriched Ukrainian culture with an innovative approach to the creation of high and modern, and traditional lyrics. His modern poetry is characterized by emotional and intuitive engagement in the culture of the word, completeness of the poem with a moody nuance, appeal to symbolic imagery, meditativity, and certain poetic works consistent with their compositional and figurative versioning of the Western European culture of the early twentieth century.

Key words: lyrical hero, beauty, compositional elements, themes, lyrics, symbolism.

Постановка проблеми. В українському літературознавстві з часу проголошення суверенної України триває інтенсивне вивчення творчої спадщини М. Вороного. Однак науковці переважно характеризують мистецтво слова поета в ракурсі його звернення до філософської змістоформи, компаративних елементів порівняно з художньою творчістю російських і європейських письменників. А ось композиційні, стилетвірні та ідейно-тематичні елементи лірики М. Вороного простудійовані не комплексно, спорадично, тому означена проблема досі залишається до кінця не з'ясованою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Микола Вороний приваблює увагу дослідників неординарністю поетичної естетики, багатогранністю й глибиною порушених проблем, чіткістю та сміливістю літературних декларацій у добу непростих дискусій, напружених суперечок між представниками опозиційних шкіл народницької та модерністської критики щодо подальших шляхів розвитку українського письменства. Творчість письменника стала предметом окремих наукових студій і розвідок (Г. Вервес, О. Камінчук, В. Кузьменко, М. Хорошков, В. Колкутіна, В. Кшевецький та ін.). М. Хорошков спостеріг, що в історії вітчизняного мистецтва слова літературні дискусії відігравали виняткову роль своєрідних «рушіїв» мистецького розвитку, вказували на шляхи подальшого поступу. Означені дискусії початку ХХ ст. виявили кризу народницької ідеї літературної творчості й пошук нових шляхів, нових ідей.

Постановка завдання. Мета статті – проаналізувати і виявити на конкретних прикладах художньої практики Миколи Вороного композиційні, стилетвірні та ідейно-тематичні елементи лірики поета, засновника українського модернізму початку ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Інтенсивне вивчення творчої спадщини М. Вороного переконує в тому, що дослідники переважно характеризують мистецтво слова поета в ракурсі його звернення до філософської змістоформи, ствердження нової свідомості під впливом західноєвропейської культури. Письменник серед своїх сучасників одним із перших усвідомив центральний закон оновлення поетичної форми вірша, його архітектоніки. Освоївши техніку віршування, захопився практично реалізовувати моделювання лірики за законами краси, за вимогами напряму у мистецтві і літературі – модернізму. Про таке і сам поет свідчить у листі (31 липня 1901 р.) до М. Старицького, запрошуючи його до авторства в альманасі «З-над

хмар і з долин», намагаючись переконати в тому, аби «альманах наш був хоч трохи оригінальніший за наші звичайні альманахи, бо різні «тихомовні співи та старі мотиви» всім уже досить настряли в зуби, та треба, зрештою, показати, що українська література не цурається і нових течій західноєвропейських, і дати собі щось «модерне», свіже, новітнє» [1, с. 78].

У 1895 р. Вороний познайомився з І. Франком, який своєю ерудицією, широким діапазоном знань із техніки віршування, глибоких знань не лише про розвиток української, а й західноєвропейської літератури справив велике враження на молодого поета. У спогадах згадував, коли, прибувши до Львова і «Завітавши до Франка того ж дня ненадовго увечері, я виніс од нього враження незвичайно простої, сердечної людини, що мене зразу ж і привернуло до нього» [2, с. 377]. Та й сам Вороний про свої симпатії до «до любого та дорогого кума» засвідчив у таких рядках листа (26 вересня 1901 р.): «Здибались мені в життю і інші чесні, ідейні, хороші люди, але такого цілого чоловіка, як Ви, я не бачив. Ніхто з живих людей так сильно не імпував мені своїм духовним виглядом, як Ви! <...> мені найбільше од усіх хотілося б мати щось Ваше. Я певен, що воно в кожному разі буде перлиною збірника. Поезії, справжньої чистої поезії прагне моя душа!» [1, с. 54–55]. Останнє емотивно-окличне речення вказує на внутрішній світ адресанта, який з молодечою енергією, заповзято взявся своєю художньою практикою оновлювати українську літературу, наближаючи її до кращих зразків західноєвропейської культури.

Версифікаційна майстерність Вороного оприявлена в естетичних компонентах ліричного тексту, факторах художнього вираження, у найменших елементах – метафорах, розмірах, римах. Однак, варто відзначити, що за тематичним наповненням його лірика не охоплює широке коло, у ній переважно відбито особисті настрої поетового буття, які спроектовано на думки і переживання ліричного героя, подеколи звучать філософські роздуми про людину і світ, національні та патріотичні мотиви. Його поезія увиразнює поліметричну композицію («Мрії-сни», «Пляеди», «1925», «Тіні», «Спомини», «Сонце заходить», «Привид», «Скрипонька», «Fiat»), у якій спостерігаємо експериментуючу складову частину з різним комбінуванням-творенням двоскладової та трискладової метричної системи. Останні сприяють авторові створити вірші з умотивованою архітектонікою, надати йому стрункішої емоційності, виразності.

У чисто символічному вірші «Сонце заходить» ідейно-тематичний зріз наче спроектовується на природу, довкілля, але він прихований за смисловими лакунами, які під силу розкодувати інтелектуально оснащеному читачеві-адресату. Поезія написана 1904 р., напередодні Першої російської революції, отже, автор висловлює песимістичні настрої ліричного героя, який переймається тим, що долі немає в Україні, немає просвітку для пересічних громадян. У цьому вірші прочитується глибокий психологічний паралелізм: стану душі героя і природи, стан жалю. Такий паралелізм створено у вірші, що поєднаний різними стопами в одній строфі, ритмічним акцентом в одному творі, де: ААВААВ. Перший і другий, четвертий і п'ятий рядки (чотиристоповий дактиль) вказують, що автор вдався до застосування райошного (парного) римування, третій і шостий – двотоспні, вони є акордними, підсилюють логічне завершення висловленого автором у двох попередніх дактилічних рядках: «В рідному краї нам долі нема: / Бурі нас нищать, пригноблює тьма, / Студять морози... / Цвіт наш, красу нашу – гублять усе! / З півночі вітер з собою несе / Люті погрози» [3, с. 41].

Застосувавши різні стопи, зуев ритмомелодики, автор у такий спосіб наче передає неспокій ліричного героя, його настроїв, непевність у завтрашньому дні, психологічний дискомфорт через те, що «З півночі вітер з собою несе / Люті погрози». Північ асоціюється із Петербургом, столицею царської Росії, яка погрожує придушити народний гнів.

У символічному ключі автор-адресант представив на суд реципієнтові-адресатові вірш «Тіні». Дослідниця В. Калкутіна, аналізуючи вірш М. Вороного, висловлює думку про те, що «Тіні» створено уявою поета під впливом асоціацій [4, с. 17], але не розшифровує суб'єктивний образ об'єктивного зв'язку між предметами, явищами навіювання настрою. Внесемо уточнення: твір написано 1918 р. під гнітючим емоційним враженням догляду за смертельно хворим батьком, який лічив останні дні у Ростові-на-Дону. Біля нього кілька місяців перебував М. Вороний. Символ тіні антитетичний світлу, пов'язаний із негативним почуттям як друге «Я». Мистецтво зчаста використовує світлотіні як засіб розподілу світлих і тьмових штрихів, плям задля передачі у живописній картині об'ємності зображуваного. Однак природне освітлення у вірші Миколи Вороного трансформувалося в зображення темних тонів відповідно до творчого задуму, який увиразнено монологом-маревом під впливом

настрою із завершальним мінорним акордом. Тобто, у житті людини були і світлі, й темні сторони, але, як каже поет «Все йде – минає... Як сумно-сумно...» [3, с. 35].

Образ тіні тут розкошує, вона наче створена для чіткішого сприйняття протиставлення позатекстового світлого простору. Тінь художньо зображена у прозорості мислі, заглиблена й обрамлена в інтенційній предметності художніми засобами і є корелятивом-співвідношенням конститутивної (визначальної) діяльності свідомості ліричного героя, який, аби зменшити напругу меланхолійності, подумки звертається до французького і польського мистецтва, зокрема прагне пізнати таїну символізму Поля Верлена: «В тумані плинуть уривки милі: / Голівка Греза, ескіз Родена, / Меланхолійний ноктюрен Шопена, / Фрагменти вірша Сюллі Прюдома, / Псалми Верлена... / Яка утома!.. » [3, с. 35].

У наведеній ілюстрації вловлюється асоціативний ряд мистецької атрибутики, яка ледь помітна за спектром сфокусованого імпресіоністично-настроевого принципу акцентації вражень, що об'єднані спільною емоційно вираженою фоновою концентрацією. У цьому вірші Вороний звертається до чистого райошного римування. До такого творення поезії зверталися поети в епоху Середньовіччя у балаганних (театральних) виставах і народних драмах. Засобами паралелізму в поезії розкрито стислу хронологію швидкоплинного буття людини на землі. Образ природного циклічного колокругу зображено фольклорними мотивами у складному безсполучниковому реченні «Все йде – минає...».

Під враженням живописної картини італійського художника флорентійської школи Сандро Ботічеллі (Алесандроді Маріаноді Ванні Філіппі; 1445–1510) Вороний 1911 р. написав сонет «В студії». У творі поет інтимізує почуття, розпрозорює любовну тематику: «Відтоді очі ті зі мною, де не рушу, / Блакитним сяєвом вони мені зорять, / Собою вносячи в мою бентежну душу / Давно жаданий рай і тиху благодать./ Не знаю, хто вона, та невідома панна, / Але душа моя співає їй «Осанна!» [3, с. 73].

Означений вид лірики набуває поширення наприкінці XIX ст. Сонет Вороного, як і належить, складається з чотирнадцяти рядків шестистопного ямба, строфа містить англійську формуваріант творення сонета: три катрени і дистих, що було тоді новиною для української літератури. Традиційно сонет містить два катрени і два терцети, але поет залишив право вибору сприйняття й осмислення твору за адресантом, залежно від

його індивідуальних естетичних смаків, інтенційної свідомості, переживань, сформованої культури, екзистенційних суджень.

Прикметно, що Вороний-символіст увіходив в українську літературу тоді, коли Леся Українка у своїй творчій роботі ілюструвала художнє мислення в руслі неоромантичної течії, тобто її романтизм набуває нового змісту, розвитку художньої якості. Її новоромантизм впливав в одну течію разом із європейською літературою. Таку тенденцію помітив Д. Наливайко, називаючи розвиток українського романтизму пізньою течією, бо вона «в середині XIX ст. переважала в поезії більшості національних літератур, і з часом в багатьох її явищах відбуваються трансформації, що приводять до переростання романтизму в неоромантизм і символізм» [5, с. 5].

Символічний дискурс Вороного сягає корінням в історіософію романтичну, відтворюючи аксіологічні параметри патріотичного чину, розгортаючи тему пам'яті історичної у поемі «Свшан-зілля», а також у віршовому циклі «Мандрівні елегії». Феномен оромантизування зродився у континуумі поетичних коливань задуму написання твору, а згодом тематично вписався у зміст. Мовний характер неоромантичної поеми прочитується на смисловому й ідейному рівні, він дешифрується свободою екзистенційних суджень наратора ліро-епічного тексту: «Жив у Києві в неволі / Ханський син, малий хлопчина, / Половецького б то хана / Найулюблена дитина. / Мономах, князь Володимир, / Взяв його під час походу / З ясирем в полон і потім / При собі лишив за вроду. / Оточив його почотом / І розкошами догідно – / І жилось тому хлоп'яті / І безпечно, і вигідно. / Час минав, і став помалу / Рідний степ він забувати, / Край чужий, чужі звичаї / Як за рідні уважати» [3, с. 142].

Як і в поемі, так і в «Мандрівних елегіях» виринає образ дороги. За авторською версією, у творі «Свшан-зілля» мандрівець-співець (у поемі – гудець. – С. О.) вирушає до Києва, щоб повернути ханові сина. Ідея твору, який був написаний 1899 р., високо патріотична, автор закликає вірно любити свою батьківщину, свій рід і народ, свою землю, аби не стати манкуртом, перекотиполем. І нині мільйони наших співвітчизників працюють на зростання економіки інших держав, очевидно і в XXI ст. треба шукати чародійного зілля-привороту, «щоб на певний шлях направить, – шляху край свій повороту?!».

Прикметно, що глибоко патріотична поема радянськими ідеологами не сприймалася і перебувала десятки років у спецсховищах, недоступна

для масового читача. І лише з проголошенням Української державності твори поета повернуто до шкільних програм. Тому слушною є думка Т. Адорно, який резюмує: «Із неохотою, однак доводиться визнати, що найвідоміші твори найвідоміших майстрів, які стали фетишами (визначеними, перед ними поклонялися – С. О.) в суспільстві товарного виробництва, все ж часто, якщо не завжди, за своєю якістю перевершують ті твори, якими це суспільство нехтує. Як вирок історії, влада із її панівним поглядом присікається за ходом розвитку істинних творів» [6, с. 284].

Так, поема «Свшан-зілля», хоч і є невеликим за розміром ліро-епічним твором (всього 42 строфи), ємна за своїм ідейно-тематичним наповненням і сьогодні доповнює шкільний дидактичний матеріал щодо виховання молоді в дусі патріотизму, любові до своєї рідної землі, рідного краю. Отже, Вороний і його твори перевершили, пережили нехтування радянських ідеологів із їхньою марксистсько-ленінським підходом до розвитку радянської партійної літератури, і таки здобулися на тривале життя, прочитання і пошанування уже в новій Українській державі.

Триптих циклу «Мандрівні елегії» створено восьмивіршами-октавами, причому кожен цикл поділено на п'ять однаково силабічних строф. У віршах оприявлено романтичні візії тревелогів, своєрідного мисленнєвого пошуку ліричного героя кращої долі із зазіранням у далекі краї з думкою полишити батьківщину, яка для нього стала незатишною, завдає жалю і не може вилікувати зболену душу, про що, зокрема, йдеться у третьому циклі: «Ні! Не тобі, знеможеній землі, / Подати ліки на моє знесилля, / Сама ти вбога. На твоїй ріллі / Лишилося саме сухе бадилля! / Де ж візьмеш ти на болі та жалі / Цілющого та чарівного зілля? / Гіркий полин, болиголов, бур'ян / Не втишать болю, не загоять ран» [3, с. 44–45].

Тому автор прагне віднайти себе у мандрах, воліє піти «в світі порадоньки шукати». Останні два рядки виділяються паралельним римуванням як своєрідний підсумок висловленої ідеї художнього твору. До чисто райошного римування поет вдається не зчаста, його застосовує у віршах «Що зі мною таке...», «Погляд», «Молдавська», «На батьковій могилі», «Вечірні акорди».

У поемі «Свшан-зілля» виразно проступають елементи екзистенції поруху душі: настроями самотності, туги, печалю, смутку, пригніченості, «нудьга, нудьга без краю і кінця» [3, с. 44]. Такий стан співзвучний філософії екзистенціалізму, адже цей напрям розглядає людину як духовну істоту, що шукає свого вибору у світі. Вибір лірич-

ного героя Вороного має своє призначення – це пошук свободи життя і творчості, ось те евшанзілля, що виликує зболену душу. Мандрівні елегії поета є умовними, він лише мріє про той час, коли вирушить у мандри і востаннє скаже «прощай», бо «повернутися знову не бажаю». Свого часу У. Самчук писав: «Мандрівознавча література нашою мовою не пишається багатством, але потреба на неї, особливо для молоді, велика...» [7, с. 2]. Під лексемою «багатство» письменник, очевидно, мав на оці твори нефікційної прози, що належать до жанру мемуаристики. М. Вороний кілька разів покидав Україну, шкода, що про свої подорожі, зустрічі і прощання не залишив спогадів. Поет 1926 р. таки назавжди повернувся в Україну, щоб розділити долю мільйонів українців, які безжалюбно були понижені більшовицьким тоталітарним режимом.

Мандрівні елегії вражають образним світом, багатством зображально-виражальних засобів, ідіоматичної лексики, що увиразнена стійким неподільним зворотом мови і передає єдине поняття («піду в світі порадоньки шукати», «голодні, голі, мов циганські діти», «мов торба за плечима», «чи є хто в лузі – озовися!», «нудити світом»). Означена лексика підсилюється символічними образами: «Снуються дивні витвори нудьги, / До мене линуть, простягають руки... / Я бачу їх, я чую спів і гуки» [3, с. 43]. Привертає до себе увагу епітетна метафора із художнім прийомом інверсії слів, що демонструють помежову емоційну напругу тону висловлювання ліричного героя: «скажений душу роздирає крик» [3, с. 44]. Останнє словосполучення підсилюється екзистенційним кодом, неначе крик стає ворогом, який створює психологічний внутрішній дискомфорт настільки, що «стає на той час звіром чоловік».

У художній практиці М. Вороний заертається до поетичного пейзажного малюнка, ескіза, натюрморту, замальовки, медитативного рисунку з елементами афоризації: «Горами, горами / Над ярами й борами / На весь край / Горенько, горенько / Розляглось, як моренько, / Через край... / Доля кується / У боротьбі. / Дужий не гнеться, / Гнутья слабі» [3, с.150]. Вірш увиразнює медитативні роздуми ліричного героя над буттям знедоленого народу, але вселяє надію на перспективу, завершується оптимістичним афоризмом: не гнутися перед труднощами, а йти сміливо і перемагати їх. Естетичність почуття досягається завдяки згущеній метафоризації мови, формуванні переносних значень, іменників пестливого значення, підсилені дієслівною формою, порівнянням (горенько розляглось, як моренько; доля

кується; епітетна метафора дужий не гнеться, гнутья слабі).

Стисий пейзажний малюнок написано графічними лініями, наче художник створює мазком картину. Автор словесно передає настрій природи, співзвучний внутрішньому світові людини: «Ущухла буря. Розійшлись хмарки, / І скрізь панує тиша урочиста... / Душа всміхнулась, знов прозора, чиста / І отрясає перли-слізозьки / В разок намиста» [3, с. 133]. Як і в попередньому вірші, засобами тропеїзації автор надає своєму творові емоційної напруги, що впливає на настрій і викликає певні почуття в реципієнта.

Символістські доміанти прочитуються у поезії «Мавзолей» крізь спектр естетикоцентричної інтенсивності художнього мислення: «Дума моя – мов з кришталю / Мавзолей. / В нім весь мій скарб / Мрій, звуків, фарб, / Ідей. / Богині дар, / Горить там жар, / Не згаса... / А йменя їй / Богині тій / Краса» [3, с. 67]. Прикметно, що під час творення поезії автор орієнтувався на західноєвропейську літературу, про що засвідчує німецькомовна цитата із «Фауста» Гете: «До вищого буття постійно пориватись» й позатекстово Вороний мав на думці вислів П. Верлена «Музика передовсім!». Про таку творчу настанову автор поезії сам свідчить: «Написавши «Мавзолей», я пізніше випадково помітив, що ця форма прибудила до мого вуха з Верленового вірша «Chanson d'automne» (музика передусім. – С. О.); «Я, взявши несвідомо чужу форму, переінакшив так же несвідомо відповідно вимозі свого настрою» [3, с. 605–606].

Вороний репрезентує аксіологічні параметри, що в його душі-мавзолеї розкошує ціла гама мрій, звуків, фарб, ідей, із якими він спішить поділитися із адресатом-читачем, бо в них сяє краса. Вона є чарівною, постає з інтенційних глибин поетового світобачення, світовідчуття, і ця краса розпрозрюється, вигранує у слові, переливається діамантовими узорами у художньому творі. Ідеалізована краса є коштовністю, цінністю для майстра красного слова, ядром душі. Вона сакралізована культурною символікою (Богині дар; А йменя їй Богині тій – Краса; І лине спів з божниць; мій храм). І світ вогні, сакралізованої як найвища цінність душі митця, культурною атрибутикою (богиня на ім'я Краса, храм, вогні з божниць, з кришталю мавзолей). Краса навіть являється в оніричному просторі, позасвідомому бутті творчої особистості, як психологічна символіка: «Чарівна, / Свій вид мені / Являє в сні / Вона». Карл Юнг означений термін іменує «архетипом», співвідносячи його із колективними універсальними моделями

поведінки, мотивами, які виникають на підставі колективного несвідомого і є основою релігій, міфологій, казок і легенд. Швейцарський психолог вважав, що «сновидіння можуть містити важливі повідомлення, філософські ідеї, ілюзії, дикі фантазії, спогади, плани, ірраціональні переживання і навіть телепатичні прозріння» [8, с. 147]. У Вороного сновидіння, надреальне осмислюється як символічний ключ до досягнення духовно-естетичної краси крізь сферу мистецтва.

Подібну тему краси в структурно-семантичній концепції М. Вороний зображує у вірші «В сьайві мрій», як кришталеві душі, як «чуття святого». Означене чуття є антитетичним ворожим силам «життя земного» – притаманну символістській моделі контрастності абсолютного ідеалу і незатишного світу реального буття на землі, де панує, за авторською версією, безличність і продажність. Тому поет-Вороний звертається до астральної сфери як до живої істоти, наділяє зорі низкою епітетів: вони високі і кришталеві, вони пречисті і прекрасні. У вірші оприявлено опис емоцій і їх вираження у поетичній мові, почуттях наратора (ліричного героя). У такий спосіб, звернувшись до емотивності як категорії художнього, поет зображує природу людських переживань через предметність, що спроектована на світ, через суб'єктивність, позаяк вона належна особистості: «До вас пречисті, / До вас прекрасні, / Далекі зорі, лину я. / Шлю вам сріблесті, / Прозорясні / Свої думки і почуття!» [3, с. 61]. Означений емоційно-піднесений настрій підсилено знаком оклику. Лірико-філософський світогляд поета, його настрої передається внутрішньою потребою висловитися емотивною мовою захопленням зірками, як символами незвіданої, неосяжної краси: «Яка величність / І неосяжність – / Ця безліч зоряних світів!».

У поезії «В сьайві мрій» концептуальне творення текстової емотивності репрезентують референційний, інтенційний і рецептивний аспекти. Референційний текст постулює душевний настрій автора, його оцінне ставлення до предмета, а також – сугестивності, через яку адресант-поет передає ймовірне емоційне сприйняття текстової дійсності адресатом-читачем. За типом референтності аналізована нами поезія належить до ірреальної і частково – до реальної (Ворожі сили / Життя земного / Не загасили сьайва мрій; А тут – безличність / А тут – продажність / Людей, двоногих плазунів...). Ірреальність розпрозорюється вигадкою, описом онтологічних імперативів, естетично змодельованих із авторським домислом. Аналіз поезії «В сьайві мрій» переконує, що

справжнє мистецтво поетом передається в атмосфері істинній, з якого черпає наснагу, з яким живе і дружить, водночас мистецтво ліричного героя детереміновано властивістю алгоритму протиставного реальному світові.

Аналізуючи у компаративному ключі творчість Тичини і Вороного, літературознавець Ю. Ковалів дає високу оцінку Вороному у його майстерності творення віршів символістської течії у стилі модернізму, хоча «на терені символізму обидва автори керувалися відмінними естетичними настановами. Коли М. Вороний посувався в межах цього стилю вільно, то П. Тичина – затисно, як і в будь-якому іншому стилі, тому він прагнув синтезування їх» [9, с. 140].

У віршах «Мавзолей», «В сьайві мрій», «В студії» Вороний завдяки творчій фантазії, сформованої внутрішньої культури подає читачам сигнал, дидактичний ригоризм-припис естетичної платформи культури слова, що базується на любові до мистецтва. Підтвердженням наведеної тези є його вірш «В студії». Звертаючись до живопису, до портретиста, автор прагне вловити сокровенний момент композиційної завершеності твору мистецтва Сандро Боттічеллі. Такий момент поет віднайшов в очах Незнайомки, йому у відповідь «Розкрились очі яносапфірові, / Такі замислені і лагідно-чудові, / Що їх я затаїв в сердечній глибині» [3, с. 73]. Авторська мовотворча фантазія, завдяки сформованому світоглядові, засвоєним знанням західноєвропейської культури, відтворилась у поетиці художнього слова, синтезові мистецтв, що різнобарвно вигранюють «інтимний світ душі кольорами пастелі». Мажорний настрій ліричного героя спроектовується передовсім на читача через звернення до його критичного судження, сугестії.

У поезіях «Звір», «Намисто» із циклу «Співи старого міста», продемонстровано контрастні словесні переливи на тему урбаністичного середовища, образу міста початку ХХ ст. Своєрідна композиція поезії «Звір» побудована на контрастних регістрах, антитезі «жахливого і чудового». Образ міста – «Сто тисячоголовий! / Його життя – кип'ячий вир, / Жахливий і чудовий» [3, с. 33]. Акцентована маркованість міста увиразнюється засобами метафоризації. Дієслівна метафора виступає осердям образу міста (життя грає в іскристих переливах, звір: реве, гарчить, двигить, лунає голосами, їсти хоче, хоче жить). Прикметним є той факт, що в образному обрамленні, у дієслівній метафоризації твору чітко вловлюється перебільшення, як і, втім, маркована емоційність, динамізм заримованої оповіді.

У вірші «Намисто» автор використав композиційний прийом емоційного контрасту та мотивний вектор паралелізму: «Вранці-рано на світанку / Я співав тобі веснянку, / Я тебе, немов коханку, в ясних мріях уявляв; / Що ж дало мені ти? Муки? / Муки ті, що до розпуки / Жерли серце, наче круки...» [3, с. 34]. Автор вдається до анти-тезних рефлексій, протиставних парних епітетів «кохане місто» і «прокляте місто» для підсилення образної оболонки, порівняння, смислової напруги внутрішнього світу ліричного героя в аспекті філософських категорій любові і ненависті. Вороний у своїй художній практиці особливу увагу звертає на фонічну, звукову структуру побудови вірша, зауважує, що починав писати не так від образу, як від звука і тоді «мело, спершу примітивний, далі технічно все більше ускладнений, був джерелом моєї пісні-вірша» [3, с. 605]. Справді, ми бачимо, що письменник звертається до творення канонічних форм, побудованих на ритмокомпозиційному динамізмі, прикладом є вірші зі строфічною організацією рондо «Лілеї», «Плеяди», витончену форму ритмомелодики має вірш «За Україну!».

Висновки. Отже, проаналізувавши композиційні, стилетвірні та ідейно-тематичні елементи лірики М. Вороного, констатуємо, що на початку ХХ ст. в українській літературі він був своєрідним царем Аркадії – аристократом, збагативши вітчизняну культуру новаторським підходом до творення високої і модерної, і традиційної лірики, не відмовившись від раціонального зображення людини і світу. Його модерній поезії притаманна емоційно-інтуїтивна заглибленість у культуру слова, сповнення настроєвим нюансуванням,

звернення до символічної образності, медитативності, окремі вірші співзвучні композиційною й образотвірною версифікацією західноєвропейської культури початку ХХ ст.

Новаторство лірики Вороного виявляється у збагаченні тексту асоціаціями, контрастністю, свіжими образами (завдяки широкому застосуванню метафоризації), ритмомелодикою, уявним і візійним творенням краси та її емоційно-психологічної оцінки («Мавзолей», «В сьайві мрій», «В студії»). Водночас помітним є той факт, що автор не завжди дотримувався евфонічності (милозвучності) задля уникнення складного для вимови нагромадження приголосних звуків, про що свідчать назви циклів, заголовки віршів («З галицького зшитку», «З хвиль боротьби»; «В сьайві мрій», «В студії», «В киреї темній тихо суне ніч»), у віршах здебільшого використовує прийменник «в», зрідка – прийменник «у», під впливом, очевидно, російської мови. Такий поодинокий технічний недогляд не применшує значення творчості Миколи Вороного у його прагненні оновити літературний процес в Україні на початку минулого століття. Тому повторимося, що Вороний і його твори перевершили, пережили нехтування радянських ідеологів із їхнім марксистсько-ленінським підходом до розвитку радянської партійної літератури, і таки здобулися на тривале життя, прочитання і пошанування уже в новій Українській державі. Усвідомлюємо, що в нашій статті лише стисло простудійовано проблеми, тому, сподіваємося, вона стане поштовхом для інших дослідників, які значно розширять композиційні, ідейно-тематичні парадигми лірики М. Вороного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Лицар честі і краси. Микола Вороний у спогадах, листах і матеріалах / упоряд., передм. та прим. І.М. Лисенка. Київ: Рада, 2011. 208 с.
2. Микола Вороний. Перші зустрічі з Іваном Франком. *Спогади про Івана Франка* / упоряд., вступ. сл., прим. М.І. Гнатюка. Львів: Каменярь, 2011. С. 376–379.
3. Вороний М.К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / упоряд. і приміт. Т.І. Гундорової, вступ. ст. і ред. Г.Д. Вервеса. Київ: Наукова думка, 1996. 704 с.
4. Колкутіна В.В. Літературно-естетичні погляди Миколи Вороного (за поетичними циклами майстра): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 Південноукраїнський педагогічний ун-т ім. К.Д. Ушинського. Одеса, 1998. 177 с.
5. Наливайко Д. Зарубіжна поезія другої половини ХІХ – початку ХХ сторіччя. *Антологія зарубіжної поезії другої половини ХІХ – ХХ ст.* Київ: Навчальна книга, 2003. С. 3–37.
6. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Дранова. Москва: Республика, 2001. 527 с.
7. Самчук У. Інки, авки і бандити у Сант Аґустино. *Свобода*. 1976. 24 листопада. С. 2.
8. Jung, Carl. The Practice of Psychotherapy. The Practical Use of Dream-analysis. *Grundsatzlitches zur praktischen Psychotherapie. Zentralblatt fur Psychotherapie*. Auflage XVIII. Zurich, 1935. S. 130–151.
9. Ковалів Ю. «Кларнетизм» – один із кодів української душі. *Київ*. 1996. № 11–12. С. 139–141.
10. Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften. Band 7: Ästhetische Theorie*. 6 Auflage. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996. 574 s.

**ПРОВІДНА РОЛЬ МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
(НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ ПОЕЗІЙ «ДУМИ І МРІЇ»)**

**THE LEADING ROLE OF ART IN THE WORKS OF LESYA UKRAINKA
(ON THE MATERIAL OF THE COLLECTION OF POEMS “THOUGHTS AND DREAMS”)**

Поздрань Ю.В.,
*кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри мовознавства
Вінницького національного технічного університету*

Дубова І.О.,
*кандидат філологічних наук,
викладач кафедри іноземних мов з курсом латинської мови
та медичної термінології
Вінницького національного медичного університету
імені М.І. Пирогова*

У статті простежено еволюцію поглядів Лесі Українки на роль та призначення мистецтва у суспільстві на матеріалі збірки поезій «Думи і мрії». Доведено, що суспільну роль мистецтва та призначення митця поетеса розглядала крізь призму власного громадянського самовизначення й обов'язку. Леся Українка описує постать українського інтелегента, який, не шкодуючи власних сил, має очолити народну боротьбу за визволення, взятися за зброю пліч-о-пліч з народом і перемогти або полягти в битві. З'ясовано, що основне завдання поетичного слова полягає в служінні своєму народові в часи його нестримних соціальних і національних катаклізмів, у підтримуванні духу борців за рівність і волю. Встановлено, що саме митець несе відповідальність за збереження духовних скарбів свого народу й має творити в ім'я вищих ідеалів краси та справедливості.

Ключові слова: суспільна роль митця, призначення мистецтва, слово-зброя, поет-борець, муза.

В статье прослеживается эволюция взглядов Лесы Украинки на роль и назначение искусства в обществе на материале сборника стихов «Думы и мечты». Доказано, что общественную роль искусства и призвание художника поэтесса рассматривала сквозь призму собственного гражданского самоопределения и обязанностей. Леся Украинка описывает фигуру украинского интеллигента, который, не жалея собственных сил, должен возглавить народную борьбу за освобождение, взяться за оружие бок о бок с народом и победить или пасть в бою. Выяснено, что основная задача поэтического слова заключается в служении своему народу во времена его безудержных социальных и национальных катаклизмов, в поддержании духа борцов за равенство и свободу.

Ключевые слова: общественная роль поэта, назначение искусства, слово-оружие, поэт-борец, муза.

The article examines the evolution of Lesya Ukrainka's views on the role and purpose of art in society, which based on the collection of poems "Thoughts and Dreams". Proved that the social role of art and the appointment of the artist the poet viewed through the prism of her own self-determination and duty. Lesya Ukrainka describes the figure of a Ukrainian intellectual who, without regretting his own forces, should lead the people's struggle for liberation, take arms side by side with the people and win or die in the battle. It was found out that the main task of the poetic word is to serve its people during its unbridled social and national cataclysms, in support of the spirit of the fighters for equality and freedom. It is established that the artist is the guardian of the mental values of his people and must create in the name of the highest ideals of beauty and justice.

Key words: public role of the artist, art appointment, word-weapon, poet-wrestler, muse.

Постановка проблеми. У життєдіяльності кожного народу мистецтво завжди поставало ефективним чинником формування національного духу, і саме митці здатні були у яскравих образах втілити дух народу, його прагнення до волі та справедливості. Таким митцем в українській літературі була Леся Українка. У її поетичній творчості проблему митця і мистецтва переосмислено, адже не лише митець має служити народу своєю творчістю, а й народ має підтримувати й ушановувати своїх геніїв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему митця та мистецтва у поетичній і дра-

матичній творчості Лесі Українки досліджували В.П. Агеєва, З.П. Гузар, Л. Залеська-Онишкевич, О.П. Онуфрієнко, О.О. Рисак, П.П. Филипович, І.Я. Франко, Н.М. Яценко та ін. Зокрема В.П. Агеєва доводить, що Леся Українка трактує поета як опікуна духовних скарбів, інструмент, що звучить в унісон з ритмами всесвіту. Вона стверджує, що особиста і громадянська свобода, незалежність від суспільних потреб і вимог, ідейний конформізм виявляється спустошливим для митця, виснажує талант [1]. П.П. Филипович зазначає, що трагедія митця у творах Лесі Українки, зокрема у драма-

тичні поеми «У пуші», полягає в тому, що в його творчості зникає певна безпосередність і невимушеність, а замість цього з'являється надуманість і розумове напруження [2]. О.П. Онуфрієнко акцентує увагу на тому, що мотив служіння поета народу зазнає в ліриці Лесі Українки своєрідної трансформації: на місце мрійливо-печальних оспівувань долі народу приходять заклики до боротьби проти поневолення й гніту [3]. В одному з наших попередніх досліджень проаналізовано проблему всеохоплюючої, самодостатньої сили і значення мистецтва в циклі поезій Лесі Українки «Ритми» [4]. Однак поза увагою дослідників залишилася проблема переосмислення ролі митця та значення його поетичного слова на шляху до соціального й національного визволення, що порушена в поетичній збірці «Думи і мрії».

Постановка завдання. Метою статті є з'ясування специфіки художнього втілення проблеми призначення митця й мистецтва в розвитку суспільства; розкриття неоднозначності суспільної місії митця у процесі визвольної боротьби на матеріалі збірки поезій Лесі Українки «Думи і мрії».

Виклад основного матеріалу. Леся Українка була прихильницею романтичної концепції світу, у якому провідну роль відігравало мистецтво. Саме тому тема художника, митця, їхньої ролі і значення в життєдіяльності суспільства, тема творчого натхнення завжди залишалася провідною у її творчості. У центрі уваги поетеси постійно перебували сутність творчого процесу, неосяжні можливості й завдання митця проникнути в душу читача за допомогою поетичного слова і зробити її кращою, вплинути таким чином на суспільне життя.

В одинадцятитомному «Словнику української мови» подано таке тлумачення *мистецтва*: «1. Творче відображення дійсності в художніх образах, творча художня діяльність <...> // Галузь творчої художньої діяльності <...> 2. Досконале вміння в якійсь справі, галузі, майстерність» [5, с. 719]. Однак для Лесі Українки мистецтво було історичною діяльністю, способом світосприйняття і світовідображення. В одному з листів до Івана Франка вона писала: «Наші слова стають нашими ділами і судять нас люди по ділах наших» [цит. за 6, с. 41].

Суспільну роль мистецтва та призначення митця поетеса розглядала крізь призму власного громадянського самовизначення й обов'язку. Упродовж багатьох років вона не раз поверталася до цієї проблеми, вносила певні корективи й уточнення. Уся її творчість є ланцюгом послідовних відповідей на питання про предмет і завдання

мистецтва, його специфіку. Тому, починаючи зі збірки поезій «Думи і мрії», уже майже не чути скарг і нарікань поетеси на долю, плач стихає й виникає чітке усвідомлення свого основного призначення: «*Годі тепера! Ні скарг, ані плачу, / Ні нарікання на долю, – кінець! / <...> / Згинули мрії, і темрява слід їх закрила*» [7, с. 125–126]. Поетеса ставить перед собою нове завдання: «*Треба шукати дороги тим людям, що ходять в ярмі*» [7, с. 126]. Вона створює образ нової людини – борця за волю і права народу. Таким борцем, на її думку, має стати поет.

У збірці «Думи і мрії» Леся Українка описує постать українського інтелігента, який, не шкодуючи власних сил, має очолити народну боротьбу за визволення, взятися за зброю пліч-о-пліч із народом і перемогти або полягти в битві. Це буде жертвний шлях для кожного поета, однак він є єдиним можливим задля досягнення поставленої мети. Саме тому Леся Українка перестає проливати сльози над народним безталанням і закликає до активних дій: «*Що сльози там, де навіть крові мало!*» [7, с. 125]. Цим риторичним питанням авторка поклала початок новому розумінню призначення мистецтва у процесі суспільного самовизначення українського народу.

Особливе місце у збірці «Думи і мрії» займає поезія «Слово, чому ти не твердая криця» [7, с. 143–144], сповнена алегорій, порівнянь та епітетів. Свою творчість Леся Українка порівнює то з «*твердою крицею*», то з «*гострим мечем*», який поки що «*в піхві*», чи то з клинком, який може так «*брязнути об залізо кайданів*», що аж «*підє луна по твердинях тиранів*» і пролунає «*гук нових, не тюремних речей*». А в цілому художнє слово поетеси, ота «*щира, гартована мова*» – це могутня зброя, яку вона віддає «*месникам дужим*» для бою за волю. Поетеса вірить, що борці за народні ідеї приймуть її зброю і «*кинуться з нею одважно до бою*». Леся Українка переконана, що в руках народних месників поетичне слово стане ще гострішим і бойовітшим, перетвориться у справжню зброю, здатну подолати ворога. Так, надлюдське прагнення авторки перелити мову в гартовану зброю вилилося у вогненні слова, разючіші за крицю. Цей вірш став вираженням поетичного кредо Лесі Українки.

Яскравим прикладом громадянської лірики поетеси є вірш «Товарищі на спомин», у якому послання до приятельки переростає в послання до широких кіл громадськості, якій мало б бути соромно через те, що «*Наука наша – скарб, законаний в могилу, / Наш хист – актор-кріпак в театрі у панів*» [8, с. 102]. Рядки поезії є гострим,

дошкульним, саркастичним словом до українців, гнівним оскарженням нашого народу в рабстві, самоянничарстві [9, с. 286]. На думку Лесі Українки, попри те, що ми *«орлині крила чуєм за спиною»*, все ж *«ми раби, немає гірших в світі»*, бо *«самі ж кайданами прикуті до землі»*, бо знехтували своїм громадянським обов'язком, втратили гідність і плазуємо перед ворогом. Ми навіть *«власної не маєм хати»*, тобто держави. Кожне слово цієї поезії є вистражданим, наболілим, пропущеним крізь власну душу. Пекучий біль викликає в авторки своєрідне самогубство українців: *«Народ наш, мов дитя сліпее зроду, / Ніколи світа-сонця не видав, / За ворогів іде в огонь і в воду, / Катам своїх поводарів оддав»* [8, с. 103].

В останньому рядку поезії Леся Українка згадує вождя повсталих рабів Риму – Спартака, висловлюючи таким чином глибокий сум, що в українського народу немає такого вождя. На думку поетеси, таким Спартаком має стати український інтелігент, митець, поет. Тому вірш закінчується патріотичним закликком: *«О, сором мовчки гинути й страждати, / Як маєм у руках хоч заржавілий меч. / Ні, краще ворогу на одсіч дати, / Та так, щоб голова злетіла з плеч!»* [8, с. 103]. На думку Н.О. Вишневської, ця строфа несе найвищу ідейну напругу, у ній сконцентровано основну ідею твору – впевненість у революційності народу, неминучості революційної боротьби: хоч ми раби за соціальним становищем, але не раби духом [10, с. 112].

Так природно громадянські мотиви, зумовлені неволею, переходять у мотиви заклику до боротьби проти неї. І тут незаперечна роль належить мужньому слову поета-борця. Тому з вірша *«Поет під час облоги»* постає образ відважного співця: *«Поет не боїться від ворога смерті, / Бо вільная пісня не може умерти!»* [7, с. 128].

У цій поезії Леся Українка висловлює думку про те, що пісня – це невмируще джерело життя народу, що саме в пісні відображено всі його радощі і тривоги: *«Усе одбивається в пісні, як в морі: / Рожевая зоря, й червоня кров, / І темна ненависть, і ясна любов, / І племінь пожару, і місяць та зорі. / Та пісня, як море, і стоне, й рида, / І барвами грає, / І скелі зриває, / Як чиста прозора вода»* [7, с. 128].

Леся Українку завжди тривожила нелегка доля українських письменників, адже то була і її власна доля. З історії всесвітньої літератури вона добре знала, що фортуна ніколи не була прихильною до видатних співців, устеляла їхній творчий шлях тереном, а не квітами [11, с. 190]. Леся Українку це не дивувало, адже поети величного

духу були безстрашними бійцями. Вони завжди відстоювали інтереси народу, були противниками панівного ладу з його офіційною ідеологією. За це вони часто змушені були розплачуватися власним життям або свободою.

Особливо важким і тернистим був шлях українських письменників у дожовтневий період, коли література боролася за незалежність свого народу, перебуваючи сама в колоніальному ярмі, мабуть, найжорстокішого й найбрутальнішого деспота – російського самодержавства [11, с. 190]. Ця боротьба була тривалою й жорстокою, адже зіткнулися дві нерівноцінні сили. Невеличка група однодумців, озброєна лише поетичним словом, що вмщувало в собі відданість Україні, безмежну любов до власного народу й водночас ненависть до російського царату, змуснена була протистояти численній армії вояків, жандармів і поліції з вишколеними шпигунами і провокаторами. Це зіткнення вимагало героїзму, самовідданості й жертвовності, адже за участь у ньому народні співці зазнавали ідеологічних переслідувань, тюремних ув'язнень, нескінченних каторжних доріг та поневірянь у засланнях. Саме таку гірку долю українських письменників оспівано в поезії *«На столітній ювілей української літератури»*.

Поетеса з сумом пише про долю краю, який утратив своїх співців: *«Були й за гетьманів співці; / З них деякі вічні співи зложили, / А як їх наймення? І де їх могили, / Щоб скласти хоч пізні вінці!»* [7, с. 174]. В інших країнах співцям давали нагороди царі й королі, а українські письменники на йшли до вельмож на поклон: *«Ніхто їх не брав під свою оборону, / Ніхто не спускався з найвищого трону, / Щоб їм уділяти хвали. / Чоло не вінчали лавровії віти, / Тернів не скрашали ні злото, ні квіти, / Страждали співці в самоті; / На них не сіяли жупани-лудани. / Коли ж на руках їх дзвеніли кайдани, / То вже не були золоті»* [7, с. 175]. Леся Українка була переконана, що попри все поет має залишатися вірним своїм ідеям та принципам, саможертвовно й віддано боротися за світле майбутнє свого народу.

Важливо зауважити, що з проблемою мистецтва тісно пов'язані звернення поетеси до своєї музи. Леся Українка звертається до своєї музи як до порадиці, чарівниці, завданням якої є полегшення долі митця. Таке звернення можна простежити в поезії *«Зимова ніч на чужині»*: *«Розваж мене, Музо, моя ти порадо! / Так важко в сей вечір на серці мені!»* [7, с. 162]. Муза приходиться до того, хто її кличе, надихає його на творчість у найрізноманітніших життєвих ситуаціях.

Та не в усіх поезіях муза виступає доброю порадицею, нерідко вона стає безжалісною неблаганною силою, що примушує сліпо собі служити. Жертовність служіння безжалісній музі Леся Українка ствердила в поезії «Ave Regina». Муза постає безжальною богинею, яка закувала свою обраницю в кайдани, відібрала все, давши натомість оманливу обіцянку щастя й пишних дарунків. Але замість віддяки за самозречене служіння – сльози, смуток і жаль. Та попри все це, бранка славить царицю, йдучи в її тріумфальному ході, може, й на смерть [1, с. 15].

Вірш «Зоря поезії» засвідчив утвердження романтичної концепції мистецтва і, очевидно, відмову від утилітаристських формул слова-зброї, меча, плуга: «*Інші будуть співці по мені, / Інші будуть лунати пісні, / Вільні, гучні, одважні та горді, / Посоднаються в яснім акорді / І полинуть у ті небеса, / Де сяє одвічна краса*» [7, с. 176].

У своїй творчості Леся Українка чи не найпоширеніше утвердила ідею служіння красі як най-

головніший і священний обов'язок митця, ідею мистецтва для вічності. Поетеса повірила в силу слова, і ця віра її окрилює, надає сили до життя. Вона свято вірить у світле майбутнє української літератури і втілює цю віру у своїх поезіях.

Висновок. Тема суспільної ролі митця та його слова є центральною у творчості Лесі Українки. Збірка «Думи і мрії» демонструє еволюцію поглядів поетеси на призначення митця: від оспівування страждань народу поет переходить до закликликів повстати проти цих страждань. Ніжні й делікатні нагадування про громадянську совість зникають, натомість лунають прокляття на адресу тих, хто намагається пристосуватися, прислужитися владарям. Слово в поезії Лесі Українки стає «зброєю», покликаною захищати інтереси народу. Образ сильного вогнистого слова, здатного порвати кайдани, є центральним у збірці «Думи і мрії». Однак проблему призначення митця й мистецтва порушено не лише в поетичній творчості Лесі Українки, що потребує подальших наукових досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Агеєва В. Митець і пуца. *Слово і час*. 1999. № 8. С. 11–18.
2. Филипович П.П. Генеза драматичної поеми Лесі Українки «У пуці». *Леся Українка. Зібрання творів у 12 т.* Т. 9. К.: Книгоспілка, 1975. С. 7–27.
3. Онуфрієнко О.П. Головні світоглядно-філософські засади лірики Лесі Українки. *Українська література в загальноосвітній школі*. 1999. № 6. С. 31–36.
4. Франчук Н.Л., Поздрань Ю.В. Філософія мистецтва у циклі поезій Лесі Українки «Ритми». *Materials of the XII International scientific and practical conference «Fundamental and applied science – 2016»*, October 30 – November 7, 2016. Sheffield: Science and education ltd, 2016. Vol. 5: Philological sciences. P. 90–94.
5. Словник української мови: в 11 т. Т. 4. К.: Наукова думка, 1973. 840 с.
6. Гаєвська Л.О. Леся Українка про специфіку мистецтва. *Радянське літературознавство*. 1982. № 4. С. 41–47.
7. Леся Українка. Зібрання творів: у 12 т. Т. 1. К.: Наукова думка, 1975. 448 с.
8. Леся Українка. Твори. К.: ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1970. 646 с.
9. Степанишин Б.І. Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка в школі: метод. посіб. К.: «Проза», 1998. 384 с.
10. Вишневська Н.О. Лірика Лесі Українки. Текстологічні дослідження. К.: Наукова думка, 1976. 295 с.
11. Костенко А. Леся Українка. К.: А. С. К., 2006. 512 с.

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТВОРІВ МАНДРІВНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

GENRE CHARACTERISTICS OF TRAVEL LITERATURE

Розінкевич Н.В.,

*викладач Університетського коледжу
Київського університету імені Бориса Грінченка,
аспірант Інституту філології
Київського університету імені Бориса Грінченка*

У статті актуалізовано онтологію наукової проблеми, яка загалом в українському новітньому літературознавстві початку XXI ст. досліджена досить фрагментарно і пов'язана з вивченням жанрової / метажанрової специфіки творів, у яких рушійним елементом сюжету є подорож як процес переміщення.

Ключові слова: мандрівна література, мандрівна проза, тревелог, подорож, метажанр.

В статье актуализировано онтологию научной проблемы, которая в целом в украинском новейшем литературоведении начала XXI в. исследована довольно фрагментарно и связана с изучением жанровой / метажанровой специфики и произведений, в которых движущим элементом сюжета является путешествие, как процесс перемещения.

Ключевые слова: путевая литература, путевая проза, тревелог, путешествие, метажанр.

The article actualizes the ontology of the scientific problem which is not thoroughly examined in the latest Ukrainian study of literature of the early XXI century and deals with studying genre / meta-genre characteristics of works in which a travel as a transmission is one of the elements of the plot development.

Key words: travel literature, travel prose, travelogue, travel, metagenre.

Постановка проблеми. Сьогодні в українському літературознавстві не розроблено єдиної чіткої термінологічної бази, натомість існують дискусійні питання щодо однозначного вживання понять: мандрівна література, мандрівнича література, література мандрів, література подорожі, твори про мандри, подорожня література, література подорожей, подорожнє письменство, подорожні твори, туристична література, описи подорожей, подорожні історії, подорожничі описи, подорожня / мандрівна проза, проза мандрів, література подорожі / мандрів, тревелог / тревелог, подорож, ходіння, дорожні / подорожні / мандрівні записки, записки подорожнього, дорожні / подорожні / мандрівні нариси, нариси в дорозі, подорожні замальовки, дорожні щоденники, мандри та т. ін. Досить важко зорієнтуватися у такій ситуації, коли в словниках і енциклопедіях майже немає визначень означених понять. Це можна пояснити тим, що сьогодні в глобалізованому, інтертехнологічному, трансформерному, консьюмеризмованому, мультикультуралізованому, мультимедійному суспільстві відбуваються світоглядні зміни, які не обходять і процес художнього моделювання картини світу, тому в теорії літератури це призводить до швидкої еволюції жанрів, тож сучасна наука просто не встигає швидко, оперативно заповнювати лагуни, реагувати та виробляти критерії трактування даних явищ. Хоча дослідники неодноразово зверта-

ються до цих питань, але цілісної картини ще не створено, тому уникнути термінологічного хаосу вкрай важко. Пояснити це можна також тим, що розмежування сучасних літературознавчих термінів не є одновимірним.

Постановка завдання. У статті проаналізуємо, як вживаються вищезазначені літературні терміни у працях сучасних науковців.

Реалізація поставленої мети потребує вирішення таких завдань: схарактеризувати особливості побутування терміна «подорож» в українському літературознавстві; дослідити та диференціювати поняття: мандрівна література, література мандрів, подорожня література, література подорожей, мандрівна проза, проза мандрів, література подорожі, подорожні твори, тревелог.

Виклад основного матеріалу. Насамперед, для розв'язання цих завдань, з'ясуємо значення понять подорож і мандрівка. У «Літературознавчій енциклопедії» Ю. Коваліва з усіх вищеперелічених термінів зустрічається тільки визначення подорожі. «Подорож (нім. Reise, англ. travel, voyage, франц. voyage, польс. podróż, рос. путешествие) – метажанр, поширений у формі ходіння, нотаток, щоденників, мемуарів, нарисів тощо, ґрунтується на хронотопі шляху, на переміщенні персонажа у просторі й часі, генетично постає зі спогадів. <...> Вживається й особливий його літературний різновид – оповідь про вигадані мандри. <...> Подорож використовується як

літературний прийом в епосі та романних жанрах. <...> Мотив Подорожі набуває транзитного значення, характеристики нелітературних структур, зокрема у постсучасній поезії <...>, в якій наявна, за словами Т. Гундорової, «постмодерна бездомність» [13, с. 229–231]. Отже, термін «подорож» в енциклопедії трактується в різних значеннях: метажанр, літературний різновид, літературний прийом, мотив.

В одинадцятитомному словнику «Української мови» подано таку дефініцію цього поняття: 1. Поїздка або пересування пішки по місцях, віддалених від постійного місця проживання <...>. 2. Жанр художньої або наукової літератури, що містить географічні відомості, опис вражень автора від поїздки, прогулянки і т. ін.; твір цього жанру; // Опис якої-небудь поїздки, прогулянки і т. ін. <...> [16, Т. 6, с. 754]. Чітко помітно, що іменник «подорож» має такі значеннєві відтінки у трактуванні: процес, тобто поїздка або пересування пішки, жанр, твір жанру подорожі, опис поїздки. «Подорож» одночасно є метажанром і твором цього метажанру, тобто жанром. Отже, систематизуємо визначення дефініцій з двох словників і робимо висновок: «подорож» на означення не процесу, а літературознавчого терміна може бути метажанром, жанром (різновидом жанру), прийомом та мотивом.

У «Сучасному словнику літератури і журналістики» М. Гетьманця й І. Михайлина знаходимо таке визначення: «подорож – різновид епічного твору, в якому розповідається про дійсні чи фантастичні подорожі. Твори на цю тему не мають єдиних жанрових ознак і належить до різних жанрів: дорожніх нарисів, заміток, щоденників, листів, мемуарів, повістей, романів тощо» [8, с. 90–91]. На позначення масиву творів автори вживають поняття «література подорожей» та водночас доводять, що подорож може бути й мотивом.

Неоднозначне трактування актуального питання жанрової характеристики мандрівної літератури та її наративних форм виникає тому, що у визначеннях, які зустрічаються у працях різних авторів, лежать різні категорії членування, які існують у сучасному літературному аналізі, й тому дослідники при потрактуванні літературних явищ користуються різними методиками. Є. Пономарьов зазначає, що «з одного боку, дослідники, в цілому, згодні, що мандрівна література – це особлива літературна форма (часто при цьому все ж вживається слово «жанр»), яка існує здавна, що трансформується в часі, але зберігає цілісність. З іншого боку, неодноразово вказувалося, що мандрівна література різнобідна,

об'єднана швидше тематично, ніж структурно, і тому не відповідає традиційним уявленням про літературний жанр» [15, с. 10].

В основу текстів такої літератури покладено хронотоп дороги, шляху, тобто переміщення персонажа (реальної (історичної/ видатної / звичайної) або вигаданої особи) у просторі (в дійсному, візуальному, зовнішньому (географічному) або вигаданому (віртуальному (кіберпросторі глобальних мереж), уявному, міфічному, емотивному), закритому / відкритому, доброзичливому / ворожому) й часі (реальному / віртуальному, соціально-історичному, релігійному, міфологічному й т. д). Оповідач сучасної української літератури відтворює все побачене у слові, при цьому найчастіше зосереджується не на деталізації опису зображуваного, а на власних враженнях від подорожі різними країнами, регіонами чи місцевостями. Різні науковці визначають «подорож» як жанр і як метажанр. Однак метажанр є ширшим поняттям за жанр, тому що це позародове явище: «Метажанр – це таке синтетичне міжродове й суміжне утворення, що має ознаки всіх трьох літературних родів, а також дотичних до них жанрів науки чи мистецтва, об'єднаних за певною ознакою» [7, с. 112].

У праці Т. Бовсунівської вказано, що метажанр не належить до роду, та охоплює і зумовлює жанрові форми, він піднімається понад «усіма жанрами як певний субстрат тривких ідей» [2, с. 8], а жанр, на думку дослідниці, слід розуміти як різновид художніх творів і як тип художнього твору [3, с. 9]. Пояснити це можна тим, що слово «жанр» перекладається з французької як манера, різновид, рід, вид, хоча іноді це приводить до того, що досі науковці по-різному тлумачать категорії виду й жанру. Іноді жанром називають видові та родові поняття. Слід зазначити, що літературознавчий термін «жанр» як усталений тип художньої творчості, як головна категорія поетики, як елемент систематизації літературних творів, ще й досі не має однозначного теоретико-методологічного тлумачення в науці: «досі немає чіткого й до кінця аргументованого тлумачення про те, до якої категорії належить жанр: змісту чи форми твору» [17, с. 95].

«Жанр (лат. *genus* – вид) – форма мистецького осмислення світу та художньої організації тексту, яка виражається єдністю теми, композиції, образотворчих засобів і наративного стилю» [1, с. 320]. Метажанр, на відміну від жанру, є синтетичним утворенням, тому виходить за межі мистецтва літератури та існує в інших видах мистецтва: культурі, журналістиці, природничих і суспільних науках, кіно, Інтернет-просторі та ін. Наприклад,

В. Капцев наводить такий зразок побутування метажанру як «іденті» (книга й одночасно фільм) [11, с. 377].

О. Юферева звернула увагу на те, що «сьогодні ключова тенденція жанрології – переосмислення трансісторичної сутності жанру» [22, с. 44]. Дослідниця в монографії наводить приклади декількох класифікацій жанрових теорій, але уточнює, що, на її погляд, у закордонному виданні (Bawarshi A. Reiff M. Genre: An Introduction to History, Theory, Research and Pedagogy. West Lafayette : ParlorPress, 2010. 277 p.) найповніше представлено класифікацію теорій жанрів, яка опирається на «принцип співвіднесення тексту і жанру» [22, с. 45]. В ній визначено основні траєкторії дослідження жанру: неокласичний, структуралістський, романтичний і постромантичний, прагматичний, «культурологічний» [22, с. 45]. До проблеми впорядкування генологічних категорій і жанрово-видово-родових логічних схем зверталися також О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв, Н. Копистянська, А. Ткаченко, Н. Лейдерман та ін. Питання трансформації жанрової парадигми висвітлено також у працях Р. Колі, А. Фаулера та ін.

Попри різноманітні концепції потрактування жанру літературного твору «<...> в жанрології на перший план висувуються проблеми інтерференції, трансформації, синтезу і взаємодії нового і традиційного як основних шляхів здійснення розвитку» [22, с. 53] та здійснюється розгляд сучасної картини жанрів, зумовленої істотними змінами. З іншого боку, на переконання Ж.-М. Шеффера, безнадійні будь-які спроби побудови жанрових класифікацій [20, с. 73–74]. Ґрунтовною спробою осмислення подібної ситуації є монографія О. Бровко, де дослідниця твердить, що: «руйнування чітких меж між жанрами – стала традиція художнього розвитку, що набуває різних модифікацій» [4, с. 337]. На її думку, «відбувається руйнування жанрових меж, а сам жанр набуває здатності бути розімкненою системою без суворої регламентації» [4, с. 195]. Т. Бовсунівська пояснює цей процес так: «Останнім часом жанр / метажанр / архіжанр, жанр / вид / рід, жанр / модифікація / трансформація стають дедалі актуалізованішими категоріями сучасного літературного аналізу. На зміну бінарним опозиціям приходять тріадичні мікросистемні членування, що засвідчує світоглядні зміни, а отже й зміни методологічного плану в літературознавстві та жанрології» [3, с. 479].

В Україні на сьогодні найповніше зображено логічний ланцюг цієї вертикалі, заснованої «на

принципі масштабування» [3, с. 14], на наш погляд, у праці Т. Бовсунівської, хоча автор уточнює, що не всі елементи «цієї схеми можуть бути заповненими <...>: рід → вид → жанр → піджанр → його модифікація → асиміляція жанру» [3, с. 14]. Розширимо схему Т. Бовсунівської альтернативними семантико-синонімічними категоріями сучасної жанрології, які зустрічаються в працях різних науковців: архіжанр → метажанр → мегажанр → рід (епос, лірика, драма, ліро-епос) → вид (роман, повість, новела, тревелогі т. д.) → жанр (різновид) → піджанр (підвид жанру, різновид жанру, жанровий різновид, форма наративу, жанрова форма, жанр в жанрі, жанроутворення) → жанрова модифікація (варіант жанру, тип жанру, жанровий синтез, жанр-«акумулятор») → асиміляція жанру.

Т. Черкашина зазначає, що термін метажанр «може використовуватися в кількох смислових значеннях <...>: 1) сукупність різновидових, різножанрових творів, об'єднаних за типологічним і тематичним принципами <...>; 2) синтезований багатожанровий твір» [19, с. 211]. Отже, терміни мандрівна література, література подорожі(ей), мандрівна проза, за типологією Т. Черкашиної, є метажанром-новоутвором у першому значенні, який об'єднує корпус певних специфічних текстів різних видів літературної творчості з різними моделями висловлювання за певними змістовими, формальними, типологічними та тематичними принципами. Такі твори мають свою традицію розвитку. Це визначення є досить широким, однак дозволяє охопити варіанти побутування мандрівної літератури у трьох родах літератури (епосі, ліриці та драмі). Подібну думку висловлює М. Шульгун. За її твердженням, стосовно терміна «мандрівна література» застосовують поняття метажанр у значенні «збірної форми», що має широкі кордони й принципи, що синтезують різні установки цього явища [21, с. 154].

У другому випадку метажанром є подорож як одиничний синкретичний твір, котрий у сучасному літературознавстві замінюють на термін тревелог.

Часто в науковому дискурсі зустрічається паралельне використання декількох термінів, тобто відбувається взаємозаміна один одним, що вкрай ускладнює роботу науковцям і приводить до непорозуміння та розбалансування методологічних засад аналізу творів. Наприклад, в українському літературознавстві існує варіативний запис написання терміна: тревелог / тревелог, у російському – тревелог / трэвелог. Ю. Полежаєв звернув на це увагу й пояснив це явище так: «Оскільки

Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English подає *travelogue* (British English), що читається як *тревелог*, і *travelog* (American English) – *travelog* (ue) – <...> читається як *тревелог* або *тревелаг*¹, тому вважаємо за доцільне <...> вживати термін «тревелог» [14, с. 107]. На нашу думку, це поняття теж доречно означити тревелогом, тому що англійський термін *travelogue* в українському мовленні має фонетичну транскрипцію ['trævələʊg] і відповідне звучання – [тревелог], й графічно варто записувати це поняття як тревелог. Також можна погодитися з позицією М. Васьківа: «Не відкидаємо назви «дорожній» чи «подорожній» нарис, але найбільш адекватним і прийнятним для себе вважаємо термін «мандрівний нарис» [6, с. 144].

Твори про мандри мають безмежні кордони для творчої реалізації, попри те, що в їх основі відображується сама подорож (зазвичай, не туристична поїздка), тобто процес переміщення мандрівником якоюсь певною територією з конкретною метою (наприклад, загальноосвітньою, пізнавальною, спортивною, розважальною, професійною, пригодницькою, паломницькою) чи для реалізації поставлених завдань (філософських, соціальних, психологічних, виховних та ін.). Однак, реальна подорож може бути й вимушеною і не мати мети та завдань.

«Слово «подорож» однаково застосовується і до поїздок, які здійснювали письменники, і до текстів, які вони створювали за матеріалами своїх поїздок» [15, с. 7], тому Є. Пономарьов розділив ці два поняття, чітко провів між ними кордон, вказуючи на те, що на означення подорожі як тексту мандрівної літератури доречно вживати англійський термін *тревелог*. Хоча «у деяких випадках зручно розглядати обидві подорожі – в житті й в літературі – як тексти, які паралельно розгортаються. Або, сприймати поїздку і твір про неї в цілісності та єдності, як метатекст» [15, с. 7].

Слід додати, що у російсько-українському словнику, впорядкованому М. Уманцем і А. Спілкою, «путешествие» перекладено українською як мандрівка, мандрування, подорож, проща. Прикметник «путевой» перекладено як дорожній, подорожній [18, с. 841]. Російськомовний вираз «путевая словесность» має аналог в українській мові – подорожня література, подорожні твори. У підручнику українських теоретиків з порівняльного літературознавства В. Будного та М. Ільницького є стаття під заголовком «Розширення Ойкумени: подорожня

література», де поданодефініцію: «Подорожні твори (*travel literature*) – це різножанрові тексти, в яких враження мандрівника викладено у формі записок, щоденника, спогадів, листа, автобіографії, нарису, репортажу тощо» [5, с. 361]. Робимо висновок, подорожні твори – це масив творів, для яких літературознавці використовують ще й поняття подорожня література, яке є синонімічним до дефініцій мандрівна література, література подорожей, література подорожі.

В Україні крім іменника подорож існують ще й іменники мандрівка, мандри, і значення цих слів не тотожне. Іменник «мандрівка» в Словнику української мови має визначення: «Переміщення за допомогою транспорту або пішки, звичайно далеко за межі постійного місцеперебування; подорож <...> // Постійна зміна місцеперебування; блукання (у 1 знач.) <...> [16, т. 4, с. 618]. У словнику зазначено, що іменник «мандри» – те саме, що мандрівка [16, т. 4, с. 617]. Це слово у першому значенні є синонімом до іменника «подорож». У «Практичному словнику синонімів української мови» за редакцією С. Караванського подано такий синонімічний ряд до слів мандри, мандрівка: блукання, блуканина, циганське життя [12, с. 211]. Отже, жанром літератури мандрівка на відміну від подорожі не є, тому що цей іменник має конотацію сталості та є синонімом лише до першого значення іменника подорож.

Прикметник «подорожній» у Словнику української мови має такі значення: 1. Прикм. доподорож 1. [Поїздка або пересування пішки по місцях, віддалених від постійного місця проживання]; // Пов'язаний з подорожжю, з дорогою; викликаний подорожжю, дорогою. // Який відбувається, трапляється, зустрічається під час подорожі, в дорозі. 2. Який перебуває в дорозі, який подорожує. // Який пересувається в одному напрямку з ким-, чим-небудь; попутний. 3. у знач. ім. подорожній, нього, чол.; подорожня, ньої, жін. Особа, що подорожує. // Людина, яка подорожує разом з ким-небудь; попутник. 4. у знач. ім. подорожня, ньої, жін, іст. Документ на право користування поштовими кінями; проїзне посвідчення [16, т. 6, с. 754]. Прикметник «мандрівний» у цьому ж словнику – наступні: 1. Який мандрує. // Який постійно мандрує; бродячий. // Кочовий. 2. Заповнений мандрами [16, т. 4, с. 618]. Отже, прикметник «подорожній» утворений від іменника «подорож» й є багатозначним словом, а прикметник «мандрівний» утворений від іменника «мандри» й має вужчу конотацію.

У «Практичному словнику синонімів української мови» подано такий синонімічний ряд

¹ Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford University Press, 2000. P. 1385.

до прикметника «подорожній»: (одяг) дорожній; (дяк) мандрівний, мандрова-; (*товариш*) попутний; як *i*. подорожанин, подорожувач, *p.* проїжджачий, (*піший*) перехожий [12, с. 332]. Прикметник «мандрівний» має такі синоніми: обходисвітній, мандрований, мандруючий; (*театр*) пересувний, бродячий; (*вогонь*) блудний, блукаючий; (*-життя*) кочовий, неосілий, бездомний; (пішки) перехожий; мандрівничий [12, с. 211]. Отже, терміни мандрівна література та література мандрів – це тотожні поняття. Література подорожей, література подорожі, подорожня література, подорожне письменство, подорожні твори та мандрівна література, література мандрів – це синонімічні поняття, що утворюють особливу галузь словесної творчості, яка є багатою і багатовекторною та складає сукупність документальних (non-fiction), художньо-документальних (belles non-fiction), художньо науково-популярних (belles non-fiction), науково-популярних (non-fiction), науково-документальних (non-fiction) і науково-фантастичних творів (sciencefiction).

В українському літературознавстві замість термінів епос, лірика, драма іноді використовують терміни проза, поезія, драматургія, беручи за основу поділу зовнішні ознаки літературних творів. Тому припускаємо, що мандрівна проза і проза мандрів є синонімічними поняттями. Зазначимо також, що мандрівна література і література мандрів є ширшими поняттями від понять мандрівна проза і проза мандрів, тому що поняття «література» ширше від поняття «проза» і вказує на загальний масив творів про мандри, а індикатор «проза» вказує на основний предмет чи форму авторської оповіді.

О. Деремедведь в межах мандрівної літератури виділяє три самостійних ареали, в яких розподіляє цілий масив творів зорієнтованих на переміщення в просторі й часі, а саме: «перший – власне художній – поєднує твори про вигадані мандрівки (роман-подорож, повість про подорож тощо). На протилежному полюсі концентруються описи реальних поїздок, здій-

снених із суто пізнавальними цілями (дорожні звіти й нотатки науково-популярного характеру, а також путівники, складені на їх основі). Роботи такого характеру вводяться до сфери літературної, а не суто наукової творчості, оскільки в них відбувається відбір, систематизація, компонування й белетристична обробка зібраного матеріалу. Межує з кожним із цих ареалів значний масив творів документально-художнього типу, звернених до невігданих подорожей» [9, с. 8]. Літературознавець використовує семантичний паралелізм до термінів мандрівна література і подорож (як узагальнені поняття – метажанри), трактуючи їх як рівнозначні, але відзначає, що досить часто й «тревелог поміщають в один синонімічний ряд із «мандрівною літературою», нерідко ставлячи між ними знак рівності, хоча ці поняття безумовно розділені демаркаційною лінією» [10, с. 37], тому що термін-жанр подорож (як конкретне поняття) ідентичне до поняття тревелог (як одиничний твір); «тревелог, безсумнівно, належить мандрівній літературі, проте в межах її він формує власний жанровий різновид, якому властива особлива організація форми і змісту» [10, с. 38].

Висновки. Сьогодні науковцю дуже важко оперувати поняттєвим апаратом, коли існує безліч термінологічних розбіжностей на означення одних і тих же понять при літературному аналізі твору. Тому, проаналізувавши наукову літературу, яка стосується проблеми розмежування дефініцій творів про мандри, спробували знайти пояснення цьому феномену, а саме: на означення літературознавчого терміна-метажанру «подорож» у новітній українській гуманітаристиці науковці все частіше вживають термін «мандрівна література». Щоб вказати на епічну частину цього корпусу літератури, доречно вживати поняття-метажанр «мандрівна проза». І зрозуміло, що інспірація поняття «тревелог» як терміна на означення одного твору – це виправдано. Вважаємо, що подальша розробка даної теми з жанрової типології є актуальною і необхідною темою для дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Білоус П. Вступ до літературознавства: навч. посіб. Київ: Академія, 2011. 334 с.
2. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману: монографія. Харків: Діса плюс, 2015. 368 с.
3. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: підручник. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2009. 519 с.
4. Бровко О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції: монографія. Луганськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2011. 400 с.
5. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.

6. Waśkiw M. Мандрівний нарис як спосіб пізнання іншого й самого себе. *Ukraińska humanistyka i słowiańskie paralele*. Ser.: Problemy współczesnej humanistyki. Gdańsk – Kijów, 2014. T. I. S. 135–155.
7. Галич О. Вступ до літературознавства: підручник. Луганськ: ДЗ ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2010. 288 с.
8. Гетьманець М., Михайлин І. Сучасний словник літератури і журналістики. Харків: Прапор, 2009. 384 с.
9. Деремедведь О. Жанрові особливості англійської жіночої літератури мандрів кінця XVIII – першої половини XIX століття (на матеріалі творів про Крим): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Сімферополь, 2008. 24 с.
10. Деремедведь О. Жанрові особливості англійської жіночої літератури мандрів кінця XVIII – першої половини XIX століття (на матеріалі творів про Крим): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Сімферополь, 2008. 220 с.
11. Капцев В. Трансформации жанра «путевой прозы» в современную эпоху. *Журналістыка-2013: стан, праблеми і перспектывы*. Мінск, 2013. Вып. 14. С. 373–377.
12. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови. Львів: БаК, 2014. 530 с.
13. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укл. Ю. Ковалів. Київ: Академія, 2007. Т. 2. 624 с.
14. Полежаєв Ю. Розвиток просвітницької тревел-журналістики в Україні (середина XIX – початок XX століття). *Держава та регіони. Сер.: Гуманітарні науки*. 2012. № 4. С. 106–110.
15. Пономарев Е. Типология советского путешествия: «Путешествие на Запад» в русской литературе 1920–1930-х гг.: дисс. ... док. філол. наук: 10.01.01. СПб., 2014. 577 с.
16. Словник української мови: в 11 т. / за ред. І.К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970–1980.
17. Овдійчук Л. Пенталогія Марини Павленко: жанрово-стильові особливості. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2014. № 227. Т. 239. С. 94–99.
18. Уманець М., Спілка А. (М. Комарь). Словарь російсько-український. Берлін: Українське Слово. 1924. 1149 с.
19. Черкашина Т. Мемуарна, автобіографічна, мемуарно-автобіографічна проза: термінологічний аспект. *Вісник Житомирського державного університету*. 2014. Вип. 1(73). С. 210–214.
20. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? М.: Едиториал УРСС, 2010. 192 с.
21. Шульгун М. Проблема жанровой и метажанровой специфики путешествий. *Русская литература. Исследования*: сб. науч. трудов. 2012. Вип. XVI. С. 141–159.
22. Юферева Е. Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины XIX века: монография. Киев: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2014. 408 с.

**МІСТИФІКАЦІЯ ЯК РІЗНОВИД ЛІТЕРАТУРНОЇ ГРИ
В «ЛИСТАХ З ХУТОРА» П. КУЛІША**

**MYSTIFICATION AS A TYPE OF LITERARY GAME
IN P. KULISH'S «LETTERS FROM A HAMLET»**

Свириденко О.М.,
*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української і
зарубіжної літератури та методики навчання
ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний
педагогічний університет імені Григорія Сковороди»*

У статті йдеться про містифікацію як різновид літературної гри в українській романтичній традиції. Зазначається, що саме гра створювала умови для дистанціювання від недосконалого світу, а ігрова поведінка давала можливість зберегти себе в умовах жорсткої цензури й постійних політичних репресивних заходів. У контексті теорії літературної гри аналізуються «Листи з хутора» П. Куліша.

Ключові слова: українська романтична традиція, літературна гра, «Листи з хутора».

В статье говорится о мистификации как разновидности литературной игры в украинской романтической традиции. Отмечается, что именно игра создавала условия для дистанцирования от несовершенного мира, а игровое поведение давало возможность сохранить себя в условиях жесткой цензуры и постоянных политических репрессивных мер. В контексте теории литературной игры анализируются «Письма из хутора» П. Кулиша.

Ключевые слова: украинская романтическая традиция, литературная игра, «Письма из хутора».

In the article, it is referred to mystification as a type of literary game in Ukrainian romantic tradition. The author points out that it was the game that opened the way to the distancing from the imperfect world. The game behavior made it possible to save yourself in the conditions of strict censorship and continuous political punitive measures. P. Kulish's «Letters from a hamlet» are analysed in the scope of the literary game theory.

Key words: Ukrainian romantic tradition, literary game, «Letters from a hamlet».

Постановка проблеми. Доба українського романтизму позначена появою цілої низки письменницьких містифікацій, псевдонімів, масок та шифрів. Ігрова поведінка митців-романтиків спричинила також специфічне ставлення до листа, який досить часто використовувався не за призначенням, а отже, будучи непримітною, «маргіальною», на перший погляд, формою, досить часто уміщував далеко не маргіальні ідеї. Ігровий погляд на світ, притаманний добі романтизму, позначився й на романтичній епістолярній практиці, що знайшло свій вияв у появі самобутніх листів-містифікацій, автори яких поставали перед широкою аудиторією, прикриваючись маскою й проголошуючи нерідко гострі чи навіть крамольні думки. Слід зауважити при цьому, що лист-містифікація не був винаходом власне романтиків, а існував із часів Давньої Греції. Античні письменники задля заохочення мистецтва стилізації розповсюджували епістоли-містифікації семи грецьких мудреців: Фалеса, Солона, Піфагора, Платона, Фемістокла, Демосфена, Гіппократа, а також дискредитаційні листи Епікура, автором яких був Діотім [2, с. 50].

При цьому, як стверджує Г. Грабович, існування такого явища, як літературна містифікація в жанровій системі літератури, свідчить про високий рівень розвитку цієї літератури [1, с. 12]. Тож існування листів-містифікацій в українській романтичній епістолярній традиції дає підстави говорити про високий рівень її розвитку. Втім, аналізоване явище залишилося фактично поза увагою дослідників, що й зумовило вибір теми пропонованого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Починаючи з 90-х років минулого століття, з'являється низка ґрунтовних дисертаційних досліджень, в яких здійснено спробу багатоаспектного аналізу письменницького епістолярію. Частина цих досліджень (маємо на увазі праці І. Григоренко, Т. Заболотної, М. Пангелової, І. Котяш та ін.) присвячена епістолярним доробкам окремих митців (йдеться про П. Мирного, І. Франка, С. Черкасенка, В. Винниченка, У. Самчука тощо) чи окремим явищам (наприклад, вивчення епістолярної літературної критики, яке здійснила Л. Вашків) у національній епістолярній традиції. У цьому контексті вирізняються наукові студії, в яких здійснено спробу цілісного розгляду епістолярного жанру

в українській літературі. Йдеться про дисертації М. Назарука, В. Кузьменка, Г. Мазохи, А. Ільків. Тобто маємо ґрунтовні дослідження, які у своїй сукупності цілісно прописують історію та специфіку письменницького листування в Україні. При цьому дослідники фактично обходять увагою і романтичну епістолярну традицію, і наявність містифікацій у ній.

Постановка завдання. Мета статті – дослідити «Листи з хутора» П. Куліша в контексті теорії літературної гри, а водночас на тлі романтичної епістолярної традиції в її власне українському варіанті.

Виклад основного матеріалу. Романтикам, як згодом і модерністам, був притаманний ігровий погляд на світ. Загальновідомо, що теорія гри вперше отримує розвиток ще в античні часи. Йдеться насамперед про діалог Платона «Закони», в якому автор закликав жити граючи, та діалог «Політик», де термін «гра» використовувався на позначення різних видів мистецтва. Згодом свій розвиток теорія гри знаходить у західноєвропейській естетиці кінця XVIII століття. Зокрема, на взаємозв'язку гри і художньої діяльності наголошував І. Кант. У «Критиці здатності суджень», міркуючи про мистецтво, автор говорить про і вільну гру пізнавальних можливостей [5, с. 327], і про вільну гру уяви [5, с. 338], і про гру ідеями [5, с. 339]. Щоб осмислити суть феномену мистецтва, І. Кант порівнює мистецтво з ремеслом, послуговуючись при цьому поняттям «гра». «Мистецтво, – писав І. Кант, – відрізняється і від *ремесла*; перше називається *вільним*, а друге можна назвати *мистецтвом для заробітку*. На перше дивляться так, як ніби воно могло б виявитися (вдатися) доречним лише як гра, тобто як на заняття, яке приємне саме по собі» (курсив наш – О.С.) [5, с. 319]. Кантівська теорія гри знайшла свій самобутній розвиток у Ф. Шіллера, який у «Листах про естетичне виховання» розглядав гру як вільну діяльність цілісної особистості. «Людина грає лише тоді, коли вона є людиною в повному розумінні цього слова, і вона буває сповна людиною лише тоді, коли грає» [17, с. 302], – писав Ф. Шіллер, проголошуючи при цьому естетичну гру найвищою формою гри взагалі.

Ідеї І. Канта були підхоплені теоретиками й практиками романтичного типу творчості. У І. Канта, як зазначає Б. Шалагінов, романтики взяли той елемент його вчення, що інтелектуальна діяльність «не обов'язково зводиться до раціонального пізнання й у грі вона зовсім не втрачає свого високого статусу» [15, с. 39]. Тож періоди преромантизму й романтизму створили умови для

появи найрізноманітніших підробок та містифікацій. Серед найвідоміших підробок цього часу – «Пісні Оссіана», автором яких був Дж. Макферсон, Краледворський та Зеленогорський рукописи, автором яких виявився В. Ганка, «Історія русів», дійсним автором якої був О. Кониський. Талановитими містифікаторами були В. Скот, який упродовж десяти років «ховався» від читача, О. Пушкін, який до своєї трагедії «Скупий лицар» додав підзаголовок «Сцени із Ченстонової трагікомедії», а також приховував той факт, що є автором поезії «Будиночок у Коломні». До містифікацій, якими захоплювалися романтики, належить поетична збірка Ш.О. де Сент-Бева «Життя, вірші і думки Жозефа Делорма», автором якої нібито був померлий у молодому віці поет, а також збірка П. Меріме «Гусла».

Як свідчить епістолярій, містифікатором був і Т. Шевченко, який створив кобзаря Тараса Дармограя, що був «автором» повістей «Княгиня» та «Прогулка с удовольствием и не без морали». Кореспонденції Т. Шевченка налаштовують на думку, що К. Дармограй – це не стільки псевдонім письменника, скільки його невеличка містифікація, на що вказує Т. Шкарлута [18, с. 35–36]. Так, в одному з листів до М. Осипова Т. Шевченко писав про Дармограя як про свого близького приятеля, свого бідного *protégé*, захищаючи його від нападок критиків: «Кстати о Дармограе: вы сделали замечание на его «Княгиню», совершенно согласное с моим замечанием: недостаток отделки в подробностях, и то большей недостаток. Но этот рассказ – один из первых его ученических этюдов. Попишет еще годок-другой, даст Бог, этот недостаток уничтожится. Ведь и столпы всемирной литературы, я думаю, так же начинали, как и мой бедный *protégé*, а это действительно так. Кроме меня, у него совершенно никого нет, к кому бы он мог обратиться. Он, что называется, круглый сирота. Прислал он мне еще один рассказ под названием «Варнак». Этот уже, кажется, немного круглее, но все-таки замечен тот же недостаток. Он, кажется, вовсе не читает великого шотландца. Да и где его взять в этом Богом забытом краю? Выписать? Он беднее меня, а выпросить не у кого» [16, с. 106]. До викриття своєї містифікації Т. Шевченко вдавався в листах до М. Лазаревського та С. Гулака-Артемовського (лист від 5–30 листопада 1856 року), де ідентифікував себе з Дармограєм [16, с. 113]. Окрім конспіративної функції (повість «Княгиня» була створена в період, коли Т. Шевченку заборонено було писати; до того ж це були його перші прозові твори, тому митець, остерегаючись критичних

відгуків, не бажав підписувати їх власним ім'ям та прізвищем), ця містифікація, на думку науковців, мала ще й інші функції. Йшлося, як стверджує О. Забужко, про елемент ігрової змагальності: «Ця прибрана Шевченком і водночас відчужена ним од себе «маска», призначена головно на те, аби на свій лад «вторувати», «переспівувати» в російську мовно-культурну традицію Кобзаря автентичного – ліричного героя української поезії. Є тут явний елемент ігрової змагальності, з якої, як довів Й. Гейзінга, в духовному онтогенезі людства й починалась поезія в широкому сенсі», – констатує дослідниця [4, с. 51].

Утім, ігровий елемент і гра заради гри (коли йдеться про містифікацію в літературі українського романтизму) – це радше виняток, аніж тенденція. Ведучи мову про містифікацію як різновид літературної гри в українській традиції, варто брати до уваги той факт, що українська людина першої половини XIX століття перебувала в екзистенційній ситуації неможливості примирення з існуючою дійсністю. При цьому саме гра створювала умови для дистанціонування від недосконалого світу, а ігрова поведінка давала можливість зберегти себе в умовах жорсткої цензури й постійних політичних репресивних заходів.

Говорячи про ігрове начало в українській епістолярній практиці, слід зважати на той факт, що в епоху романтизму, як зазначає Я. Поліщук у студії «Авторство і гра», українськими митцями було утверджене народницьке поняття автора «як Божого медіума, національного пророка, проповідника вищих істин. Так, у свідомості творців української літератури першої половини XIX ст. (І. Котляревського, П. Гулака-Артемівського, Є. Гребінки, М. Костомарова, Т. Шевченка та ін.) панувало уявлення про вираження автором духу й характеру цілого народу» [13, с. 2]. Власне цією обставиною була зумовлена і функція можливих містифікацій, наявних у літературі українського романтизму, і функція українських авторських псевдонімів. Автор першої половини XIX століття – «маєстатичний» (Я. Поліщук), тож він театралізував свою особу, маскував свою ідентичність не заради самодостатньої гри з читачем, а з метою приховування авторства перед безпосередньою політично-цензурною загрозою, а можлива містифікація завжди відігравала так звану конспіративну функцію. Тобто це була гра не заради гри, не містифікація заради містифікації, а гра та містифікація заради самозбереження і втаємниченого прописування програми подальшого поступу нації.

Питання літературної містифікації залишається на сьогодні одним із найменш досліджених

у вітчизняній науці. М. Наєнко в студії «Інтим письменницької праці» пише: «Містифікатора можна вважати загалом щедрим чи благородним автором, адже він під написаним твором ставить не своє, а чиєсь, часом – вигадане, прізвище. Відтак ним керують нібито не егоїстичні, а альтруїстичні, безкорисливі прагнення, однак за всім цим стоїть далеко не безкорислива мета. Містифікації в усіх випадках несуть у собі певний політичний чи суто літературний заряд, завдання якого – скомпрометувати, знищити якогось супротивника. Рідше містифікатор вдається до легкої іронії, щоб просто когось розіграти, вказати комусь із колег-письменників на вразливість його стилю, проблематики творів тощо. Основне знаряддя в містифікатора – стилізація, за допомогою якої він творить образ того автора, який «стилізується». Ширший аспект цієї проблеми – стилізація епохи чи певного періоду в історичній епосі. Містифікатору в цьому випадку доводиться наслідувати стильову традицію цілого комплексу джерел, документів, авторів...» [11, с. 237]. Ю. Ковалів стверджує, що найважливішою для містифікатора є постать вигаданого автора: «Літературна містифікація – зумисне введення в оману, приховування справжніх намірів; літературний твір, автор якого прихований або асоціюється з певним реальним, іноді вигаданим письменником <...>. До містифікацій належать імітовані пам'ятки літератури, приписування текстів певним авторам, введення постаті вигаданого автора» [2, с. 50]. На думку О. Романенко, «літературна містифікація – це семантична і стилістична гра, правила якої, як і систему кодів, за допомогою яких її можна розкрити, встановлює не тільки автор, а й епоха, в межах якої було створено текст» [14, с. 52].

У цілому містифікація, за спостереженнями Т. Шкаралуги, може виконувати такі функції, як міфотворча, конспіративна, заміщення, терапевтична, трансформації текстуального простору, випробування нових художніх орієнтирів засобами пародії і гри, а також провокативну функцію [18, с. 55–56]. При цьому слід зазначити, що в українській романтичній епістолярній традиції містифікація, з огляду на національні реалії та «маєстатичність» автора, виконувала насамперед функцію конспіративну.

До містифікацій, що мали конспіративну функцію і несли «політичний заряд» (М. Наєнко), належить уже згадуваний вище тревелог П. Куліша «Знайдений на дорозі лист», який було надруковано під псевдонімом П. Необачний (інші псевдоніми П. Куліша: Панько Казюка, Данило Юс, Хуторянин, Козак Белебень та ін.).

Цей «не-Кулішевий», а «написаний» паном Необачним лист дозволяв адресантові, що одягав маску приховування, в обхід цензури, уникаючи можливих подальших переслідувань, представити світові Україну як самодостатній край зі своїми споконвічними етнічними традиціями, розмаїтим географічним простором, яскравим і давнім історичним буттям, що в цілому різко суперечило офіційній версії тлумачення українського питання в діяхронії та синхронії.

До містифікації, що мала конспіративну функцію і той таки «політичний заряд», вдавався П. Куліш і як автор епістолярного циклу «Листи з хутора», що були підписані псевдонімами «Хуторянин» (листи 1–4) та «Козак Белебень» (лист п'ятий) й опубліковані на сторінках «Основи» (№ 1–4 1861 р., № 11 1861 р.). Ігрові інтереси Куліша-містифікатора в «Листах з хутора» втілював вигаданий образ Хуторянина та стилізація під селянську оповідь. «Прикриваючись» маскою Хуторянина, романтик вдавався до імітації простакуватого монологу на теми хутірського/міського життя, за яким приховувався авторський погляд на сучасні національні реалії та суть україно-російських взаємин. Із-поміж рядків оповіді Хуторянина проступали добре замасковані, глибокі думки П. Куліша з приводу українського національного питання, що мали виразне антиросійське звучання. Фактично своєю містифікацією Куліш-Хуторянин компрометував політику Росії щодо України.

Перші два листи, об'єднані умовною назвою «Про городи і села», були наповнені як антиурбаністичними мотивами, так і проблематикою, що мала виразне національне спрямування. Слід погодитися з Є. Нахліком у тому, що «романтизм у синкретичній світоглядній системі Куліша виявився, зокрема, в українізації руссоїзму (хутір як осередок національної самобутності, «простих звичаїв», живої народної мови автор «Листів з хутора» протиставляв русифікованим «городам і їх порядкам», де «затуманюють» «святую науку істини» Христової) і в національно акцентованому переосмисленні позитивістських уявлень» [12, с. 28]. Водночас має рацію В. Даренська, яка вбачає у П. Кулішеві не стільки руссоїста, скільки фундатора українського екзистенціалізму, а також І. Юдкін-Ріпун, який тлумачить «хуторянство» романтика як український екзистенціалізм [3; 19]. Досягнення стану «екзистенційної повноти», на думку В. Даренської, є основою доктрини хутірської філософії П. Куліша, втіленої, зокрема, в «Листах з хутора» [3, с. 105].

Погоджуючись у цілому з Є. Нахліком, І. Юдкіним-Ріпуном та В. Даренською, зазна-

чимо, що «хутір» як у художньому, так і в епістолярному просторі П. Куліша, а також інших українських романтиків є втіленням одвічних уявлень і прагнень українця, сподівань на рівнях матеріальному і духовному. Проте хутір в уяві Куліша-Хуторянина – це насамперед вмістилище дідици (українських звичаїв, мови, культури, моралі), культ якої панував в українському романтизмі. Власне тому адресант «Листів з хутора» з гордістю протиставляє український хутір московським Сокольникам і петербурзькому Крестовому острову, де панують чужі, аморальні (з погляду українця-Хуторянина) звичаї. Характерно, що Хуторянину-українцю чужий не просто світ міста, а світ міста російського. Москва здається Хуторянину «кам'яною», Петербург – «безоднім». У російському місті людина «золотом сяє», в «кареті їде», але харчується гнилячиною. Натомість на хуторі доля «неголодна». У російських містах панують «гуркотня», «галас», «свист». Усе це контрастує зі «співучим» українським хутором. Тут навіть повітря інше. Тут відсутня мораль (мати-мужичка в панській шляпці на Крестовому острові з нужди та ледарства продає свою доньку). Тож російська цивілізація здається Хуторянину «мізерною» [6, с. 311], на протигагу українській хутірській повновартісній цивілізації, яку ідеалізує адресант-містифікатор.

Лист перший «Листів з хутора» містив промовистий, патріотичний за своїм звучанням натяк на давність і тяглість української історії, сповненої непростих сторінок, що було сміливим кроком містифікатора, який писав про українців як про людей, які «навчились на варязькій чи на литовській, або польській панщині за плугом добре ходити й недолудків годувати» [6, с. 311]. «Ми, слава Богу, тисячу років, як себе знаємо і, почавши од Олегів, которі до нас на все готове прийшли, надивились доволі на всяких ошуканців» [6, с. 315]. Тут таки адресант-Хуторянин вміщував натяки на сучасний стан речей в Україні, яка змушена була годувати нових завойовників: «Досі самих себе й білоруких городян хлібом годуємо» [6, с. 311]. Автор листа проголошує хутір, що був основною формою поселення заможної козацької верхівки на Лівобережжі та Слобожанщині у XVII–XVIII століттях, фактично останнім оплотом українства. Тому можливе й бажане знищення («коли б мали волю сі добродії, то вже б давно наші хутори посписували» [6, с. 310]) українського хутора, який постає не лише як духовний абсолют людини, але й українства взагалі, П. Куліш розцінює як нищення останнього нагадування про минулу національну волю та державність.

За словами Є. Нахліка, лист другий «Листів з хутора» засвідчив, що, відкидаючи крайнощі і російських слов'янофілів, і російських «західників», «Куліш у своїй історіософській концепції прагнув доповнити обстоювання самобутнього історичного шляху рідного народу, збереження його духової неповторності ідеєю засвоєння ним чужоземного історичного та культурного досвіду» [12, с. 81]. Зокрема, у другому листі Хуторянин пояснював: «Коли до вподоби кому чужоземна книжка, читай її і знай, як що на світі діється. Коли чоловік чужоземний в хаті трапиться, розмовляй з ним і про всячину розпитуй. Коли й самому лучиться заїхати в далекі сторони – обома ушима слухай і очима дивись, що воно й як там діється; а ледащиці-моди в хутори не привозь, волю шануй і в городянську нужду через розкіш не вскакуй. Хоч же б і всі ви поробились письменними і, як там кажуть, просвіщенними; хоч би книжки німецькі так, як справжні німці, почитували, а проте своєї мови рідної і свого рідного звичаю вірним серцем держітеся. Тоді з вас будуть люде як слід, – тоді з вас буде громада шановна, і вже на таку громаду ніхто своєї лапи не наложить» [7, с. 231–232].

До листів першого і другого ідейно примикає лист четвертий «Листів з хутора» («Про злодія у селі Гаківниці»), що його Є. Нахлік характеризує як оповідання-притчу [12, с. 125]. У цьому листі Хуторянин переповідає читачам історію перевищення сільського злодія, котрого було спіймано під час спроби обікрасти церкву. «Старі громадські люде», незважаючи на наказ священика відвезти злодія до станового, вирішують перевищити його за допомогою «братської покути»: впродовж усього життя цього чоловіка мають називати лише злодієм, до того ж він має три роки паламарювати в церкві й приймати в себе будь-якого подорожнього. «Вихопивши з життєвого потоку оригінальний сюжет, Куліш дав йому своє повчальне тлумачення: громадське самоврядування хуторян, їхня прадідівська мудрість (своєрідний природний стан, українізований і християнізований) вищі від чужинецької правової свідомості й організації суспільства в містах», – зазначає Є. Нахлік [12, с. 125].

Лист третій «Листів з хутора» («Чого стоїть Шевченко яко поет народний») мав не стільки політичний, скільки «літературний заряд» й містив Кулішеву оцінку не лише значення Т. Шевченка як народного поета, але й огляд дошевченківського періоду в розвитку української літератури. Зокрема, П. Куліш демонстрував своє різко негативне ставлення до І. Котляревського як автора «Енеїди». Самого І. Котляревського Хуторянин

характеризував як «троянського цигана», який своєю мовою підняв українців на сміх, глузував з України та української простоти [8, с. 26]. Своєю «Енеїдою» І. Котляревський, як стверджував Хуторянин, зробив з українського життя і українських звичаїв «мовби якийсь смітник за панським задвірком» [8, с. 28]. Натомість високі оцінки адресант давав творчому доробку Г. Квітки-Основ'яненка, якого оголошував безпосереднім предтечею Т. Шевченка, а також митцем, який перший довів читачів до сліз за посередництвом використання української мови. Наголошуючи насамперед на націотворчому чинникові поезії Т. Шевченка, П. Куліш констатував, що поет підняв з домовин «німу нашу пам'ять, назвав на суд нашу мовчазну старосвітщину і поставив перед нею українця, який він єсть тепер, яким він через свою історію стався» [8, с. 27].

Лист п'ятий («Хто такий «Хуторянин») відкривав перед читачем «справжнє» обличчя Хуторянина – колишнього козака Павла Белебня. Тобто П. Куліш використовував у «Листах з хутора» подвійну містифікацію. Прагнучи до викриття містифікації, він вводив читача в оману ще раз. Елементом його гри з читачем на цей раз стала містифікована біографія Павла Белебня, яка до того ж вибудовувалася так, щоб скеровувати реципієнта на осмислення непростих уроків української історії. Подаючи містифіковану біографію Хуторянина, П. Куліш зазначав, що предки Белебня були представниками козацької верхівки. Переповідаючи історію свого роду, Белебень фактично переповідав історію України останніх століть й акцентував на тих суспільно-політичних проблемах, що постали перед українською нацією в протистоянні з Російською імперією. Цей лист, у порівнянні з попередніми, містив куди більше натяків-спогадів про українське минуле, а власне про добу волі й української державності. У листі йшлося, зокрема, про славних лицарів Семена Палія та Івана Сірка, які «одвідали Сибіру». Говорячи про сучасне, адресант констатував, що «вже минулись ті розкоші Низові Запорозькі, <...> і вже тут не те, що було в Січі; тільки й слави, що чумацтво та скотарство» [10, с. 126–127]. Таким чином, буття Белебневого роду, а власне Україну як центральний мотив «Листів з хутора» П. Куліш зображував контрастно, вдаючись до використання образу ідеального часу як прецеденту, як зразка для наслідування (йшлося про «старосвітщину»), часу, якому протиставлено сучасну кризову ситуацію, коли «всі німують і серцем, і словом» [10, с. 124].

Висновки. Ведучи мову про містифікацію як різновид літературної гри в українській традиції, варто брати до уваги той факт, що українська людина першої половини XIX століття перебувала в екзистенційній ситуації неможливості примирення з існуючою дійсністю. При цьому саме гра створювала умови для дистанціювання від недосконалого світу, а ігрова поведінка давала можливість зберегти себе в умовах жорсткої цензури й постійних політичних репресивних заходів. Невипадково доба українського романтизму позначена появою цілої низки письменницьких містифікацій, псевдонімів, масок та шифрів. Ігрові

інтереси Куліша-містифікатора в «Листах з хутора» втілював вигаданий образ Хуторянина та стилізація під селянську оповідь. «Прикриваючись» маскою Хуторянина, романтик вдався до імітації простакуватого монологу на теми хутірського/міського життя, за яким приховувався авторський погляд на сучасні національні реалії та суть україно-російських взаємин. Із-поміж рядків оповіді Хуторянина проступали добре замасковані, глибокі думки П. Куліша з приводу українського національного питання, що мали виразне антиросійське звучання. Фактично своєю містифікацією Куліш-Хуторянин компрометував політику Росії щодо України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Грабович Г. У пошуках великої літератури. Київ: Інститут археографії АН України, 1993. 55 с.
2. Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І. Літературознавчий словник-довідник. Київ: Академія, 1997. 752 с.
3. Даренська В. Куліш як фундатор українського екзистенціалізму. *Філософська думка*. 2010. № 4. С. 103–114.
4. Забужко О. Шевченків міф України. Київ: Факт, 2006. 144 с.
5. Кант И. Собрание сочинений в шести томах. Москва: Мысль, 1966. 564 с.
6. Куліш П. Листи з хутора. Лист I. *Основа*. 1861. Січень. С. 310–318.
7. Куліш П. Листи з хутора. Лист II. *Основа*. 1861. Лютий. С. 227–232.
8. Куліш П. Листи з хутора. Лист III. *Основа*. 1861. Березень. С. 25–32.
9. Куліш П. Листи з хутора. Лист IV. *Основа*. 1861. Квітень. С. 143–156.
10. Куліш П. Листи з хутора. Лист V. *Основа*. 1861. Листопад. С. 122–128.
11. Наєнко М.К. Інтим письменницької праці. Київ: Просвіта, 2013. 735 с.
12. Нахлік Є.К. Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель: Наукова монографія: у 2-х томах. Київ: Український письменник, 2007. Том 1. 462 с.
13. Поліщук. Авторство і гра. Синопис: текст, контекст, медіа. 2013. № 2. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2013_2_5
14. Романенко О.В. Художня інтерпретація пінкертонівських мотивів у літературних містифікаціях Майка Йогансена. *Соціосфера*. 2014. № 1. С. 51–56.
15. Шалагінов Б. Романтичний словник: до історії понять і термінів раннього німецького романтизму. Київ: Видавництво НАУКМА, 2010. 136 с.
16. Шевченко Т.Г. Зібрання творів: у 6 т. К.: Наукова думка, 2003. Т. 6. 632 с.
17. Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 томах. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Том 6. 793 с.
18. Шкарлута Т.М. Містифікація «Порфирий Горотак» в еміграційному літературному процесі 1940-х років: дис. ... на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Київ, 2016. 204 с.
19. Юдкін-Ріпун І. «Хуторянство» Пантелеймона Куліша як український екзистенціалізм. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 1. С. 18–29.

СТИЛЬОВА ПРИРОДА ТВОРЧОСТІ КЛИМЕНТІЯ ЗИНОВІЄВА

THE NATURE OF CREATIVITY OF KLYMENTII ZINOVIIV

Семенюк Л.С.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки

У статті проаналізована творчість Климента Зиновієва в контексті стильової парадигми періоду Бароко. Доведено, що творчості поета притаманні такі риси стилю бароко, як універсальність зображення, звернення до традиційних барокових тем і мотивів, динамізм, антитетичність художнього мислення. У віршах соціального звучання Климента Зиновієва вдається до трансформації законів барокової естетики. Як мораліст, схильний до критики негативних явищ суспільної дійсності, він тяжіє до реалістичної творчості з елементами просвітництва.

Ключові слова: Климента Зиновієва, стиль бароко, універсальність, контрастність, реалізм, просвітництво.

В статье проанализировано творчество Климента Зиновиёва в контексте стилиевой парадигмы периода Барокко. Доказано, что творчеству поэта присущи такие черты стиля барокко, как универсальность изображения, обращение к традиционным барочным темам и мотивам, динамизм, антитетичность художественного мышления. В стихах социального звучания Климента Зиновиёв прибегает к трансформации законов барочной эстетики. Как моралист, склонный к критике негативных явлений общественной действительности, он тяготеет к реалистическому творчеству с элементами просвещения.

Ключевые слова: Климента Зиновиёв, стиль барокко, универсальность, контрастность, реализм, просвещение.

The article deals with the works of Klymentii Zynoviiv in the context of the Baroque style paradigm. It is proved that such features of the Baroque style as the universality of the image, the appeal to the traditional baroque themes and motives, dynamism, antithetic character of artistic thinking are inherent in the creative work of the poet. In the poems about social issues, Klymentii Zynoviiv resorts to the transformation of the aesthetics of the Baroque period. As a moralist, inclined to criticize the negative phenomena of social reality, he tends to realistic creativity with the elements of enlightenment.

Key words: Klymentii Zynoviiv, style Baroque, universality, contrast, Realism, enlightenment.

Постановка проблеми. Климента Зиновієва – один з яскравих та самобутніх поетів другої половини XVII – початку XVIII ст. Вихованець Києво-Могилянській колегії, мандрівний ієродиякон, автор великого рукописного збірника віршів, один із перших збирачів «приповістей посполитих». Життєвий шлях цієї неординарної особистості випав на непрості часи в історії України, коли щойно відновлена державність поступово втрачалася через внутрішні конфлікти, втручання сусідніх держав, руйнації періоду Руїни. Попри те, що Климента Зиновієва не брав діяльної участі в суспільно-політичному житті України, він став знаковим явищем у культурі цієї епохи, оскільки, за словами В. Шевчука, створив поетичну «книгу буття українського народу» [1], яка чи не найповніше змальовує життя різних верств тогочасного суспільства в непростий період історії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Літературна творчість Климента Зиновієва цікавила багатьох учених-медієвістів, зокрема П. Куліша, С. Єфремова, І. Франка, В. Перетца, М. Возняка; у новітні часи до неї зверталися Д. Чижевський, З. Геник-Березовська, В. Колосова, В. Кречотень, П. Білоус, архіє-

пископ Ігор Ісиченко, М. Сулима, В. Шевчук, В. Циганенко. Попри тривале вивчення, стильова природа творчості Климента Зиновієва досі ґрунтовно не досліджувалася. Д. Чижевський вважав творчість поета типовим зразком української літератури епохи Бароко. Він наголошував на вмінні Климента «грати віршем» та зверненні його до улюбленої в бароко теми смерті [2, с. 382, 388]. Для чеської україністки З. Геник-Березовської творчість поета видається «типовою і своєрідною трансформацією барокових елементів на українському літературному терені» [3, с. 26–27]. На думку В. Колосової, цінність творів цього автора зумовлена «жвавістю образного мислення поета і органічним засвоєнням ним скарбів народної мови» [4, с. 201]. Як явище барокової культури характеризували творчість Климента Зиновієва В. Кречотень, П. Білоус, архієпископ Ігор Ісиченко, В. Шевчук, В. Циганенко. Зокрема, В. Кречотень зараховував книгу автора до «видатних явищ низового бароко» [5, с. 18]. В. Шевчук звернув увагу на універсальність як домінанту художнього мислення поета [6]. На окремі барокові тенденції у творчості Зиновієва вказував П. Білоус [7, с. 256].

Постановка завдання. Як бачимо, жоден із дослідників не виводив творчу спадщину Климентія Зиновієва за межі барокового стилю, не брав до уваги інші стильові тенденції, що спорадично проявлялися в художній практиці українських барокових письменників XVII–XVIII ст. Тому в запропонованій статті ми ставимо за мету з'ясувати стильову специфіку творчості давньоукраїнського поета Климентія Зиновієва в контексті стильової парадигми періоду Бароко.

Виклад основного матеріалу. Специфіка літературної творчості в часи зрілого бароко, коли жив і творив Климентій Зиновієв, полягала в тому, що на цьому етапі літературного розвитку найпотужніше проявилися барокові стильові тенденції. На цьому наголошує більшість дослідників української літератури XVII–XVIII ст., починаючи від Д. Чижевського і завершуючи сучасними медієвістами. Однак бароко як мистецьке явище ніколи не існувало ізольовано й завжди було невід'ємною частиною складного й неоднорідного культурного процесу. Про стильову неоднорідність у межах епохи Бароко писали І. Лімборський, М. Наєнко, Л. Семенюк, Т. Рязанцева, В. Шевчук. Учені доводять, що вже в кінці XVII – на початку XVIII ст. в літературі дедалі помітнішими стають впливи та ознаки інших художньо-стильових систем – класицизму, просвітництва, бурлескного реалізму, сентименталізму. Тим більше, що в умовах втрати державності, в яких опинилася Україна, відбувається трансформація основного вектору стильової орієнтації літературного слова – з високого мистецтва на мистецтво, що відповідало запитам більш низького соціального середовища (переважно козацького, міщанського, селянського). Це проявилось у феномені козацького бароко, активізації низового стильового рівня барокової літератури, в поєднанні різних стильових тенденцій. Такі явища не могли не позначитися на творчості одного з найпомітніших поетів цього часу.

Про життя й особу Климентія Зиновієва збереглися дуже скупі відомості. Як непримітний чернець-священик та мандрівний поет він заявив про себе лише власною книгою. За спостереженням архієпископа Ігоря Ісіченка, художній світ барокового поета часто «постає вербалізацією життєвого шляху особистості» [8, с. 30]. Такі давньоукраїнські барокові автори, як Мелетій Смотрицький, Григорій Сковорода, Василь Григорович-Барський, Ілля Турчиновський, Петро Попович-Гученський «залишають свою біографію як вершину й підсумок власної творчості, найдосконаліший твір, який може кодифікуватися у відповідних текстових формах...» [8, с. 30]. Це

стосується і Климентія Зиновієва, біографія якого в науковому середовищі творилася переважно на основі його текстів, а пізніша міфологізація життєвих фактів у народній культурі невіддільна від художнього світу творів поета. Тобто маємо типовий приклад того, як творець барокового тексту «втягується до художнього світу свого твору» [8, с. 30], а його біографія твориться через посередництво тексту. З цього погляду Климентій Зиновієв постає як типовий митець свого часу – людина вчена, ерудована, «з великим хистом до спостережень» (В. Перетц), не позбавлена суперечностей і протиріч.

Уже перші дослідники Климентія Зиновієва помітили, що його творчість характеризується вдалим синтезом книжних і фольклорних елементів. Завдяки цьому відбувається інтегрування різноманітних за походженням елементів: з одного боку, тих, що були засвоєні через посередництво освіти, здобутої автором у тогочасних школах, а з іншого – народних, традиційних, що служили запорукою національної ідентичності. Поєднання цих тенденцій довгий час розглядалося як основний вияв оригінальності творчого доробку поета в контексті тогочасної літератури. Проте в даному випадку йдеться більше про джерела творчості, аніж про її стильову природу.

Неповторний художній та жанрово-стильовий колорит творчості Климентія Зиновієва, на наш погляд, визначає манера письма автора, тематика й образність його творчості, художньо-стильові особливості.

Манеру художнього письма цього давньоукраїнського поета дослідники визначають по-різному, хоча більшість указує на «предметність образності», сенс якої розкривається «у просторі довколишньої предметної дійсності» [8, с. 378], та «описовість», «переважання візуальних образів» [7, с. 256–257]. Автори нової 12-томної «Історії української літератури» пояснюють це відкритістю Климентія «перед подієвістю й предметністю самого життя», зверненням автора до традиційних тем [9, с. 482]. Щоправда, в багатьох віршах йому вдалося подолати улюблену поетичну предметність та піднятися до рівня філософських узагальнень буття.

Тематика творів Климентія Зиновієва різноманітна, «зумовлена його враженнями, які він отримав у мандрівках, а також роздумами про світ і людей». Поетові властиве «намагання відобразити найрізноманітніші сторони життя, показати світ у всіх його аспектах і контрастах» [7, с. 256]. На думку сучасних учених, «ці вірші легко можна прийняти за своєрідну енцикло-

педію, а поета – за «чудового свідка духовного життя, поглядів і уподобань кінця XVII – початку XVIII ст.» (В. Перетц)» [9, с. 482].

Обсяг авторської обсервації надзвичайно широкий – від осмислення величі Бога й недосконалості людини як його найбільшого творіння до описів ремесел, пір року, тварин тощо. Не випадково В. Шевчук вбачає у збірці поета вияв універсальної картини світу в усіх його компонентах: «Поет міркує про елементи світобудови (вогнь, повітря, вода), богів, явища природи, творить своєрідний календаріум та бестіаріум <...>, але головна його увага – на людині. І саме компонент людини в універсальній картині світу розробляє він найдокладніше з усіх поетів українського бароко» [6, с. 198]. Цей потяг до універсальності, всеохопності художнього мислення, на думку дослідників, «є одним із визначальних засобів поетики» барокової стильової системи [6, с. 194], до якої в цілому тяжіє збірка Климентія Зиновієва.

Універсальність як одна зі стильових доміант барокової культури художньо втілює центральну для барокової свідомості ідею множинності, багатовимірності світу. Цією ідеєю зумовлена й циклічна будова збірки, в якій вірші згруповано в розділи, що охоплюють різні сфери буття Всесвіту і людини. Як слушно наголошує архієпископ Ігор Ісиченко, «Всесвіт розкривається перед автором як видимий вияв присутності Творця, надзвичайно складний і багатоелементний символ Того, Хто перебуває поза досяжністю людських відчуттів» [8, с. 379].

Початок збірки має богословський, молитовний характер. Автор, звертаючись до Спасителя, показує слабкість людини, обтяженої гріхом, перед безмежною величчю Бога, її надію на підтримку з боку Творця: «І нас же, в грѣхах суцых, спасе, не погуби./але отческую свою милость к нам всугуби» [10, с. 31]. Климентій Зиновієв підкреслює правдивість Бога та застерігає людей від несправедливості, яка не має виправдання перед Всевишнім. Він наголошує, що тільки правдивість може стати запорукою вічного життя людини з Богом: «Гѣмъ каждому правдивым быти подобает:/ если хто по сем вѣку в небѣ жить желает» [10, с. 31].

Спаситель постає у віршах поета всемогутнім та незбагненим. Вияв цієї всесильності, яку людина не здатна досягнути, автор бачить у явищах природи – вітрі та вогні як потужних стихіях, керованих Богом (вірші 4 і 5) [10, с. 32–33]. Окремий вірш присвячено перелікові Божих імен, який підтверджує символічність Творця, його багатовимірність у слові та в людському сприйнятті: Христос, Спаситель, Ізбавитель,

Владика, Господь, Відкупитель грішних, Творець світу, Цар слави, Вседержитель, Чоловіколюбчець (вірш 7 «О именах Бозских») [10, с. 34].

Місце людини в Божому промислі розкриває вірш 8 «Вѣрш до Бога молитвенный от челоуѣка грѣшнаго». Він написаний у молитовній формі з використанням біблійних алюзій, які увиразнюють людські провини і гріхи та майбутню спасенну долю людини, що стала можливою завдяки Божій жертві: «І вѣм, творче, мои иж всѣх в грѣхах превышшаю: / токмо милости твоєи не отчаеваю. / Можеш бо и мене на путь прав наставити: / и душевную всяку скверну очистити» [10, с. 35]. У віршах поета виразно звучить ідея плекання досконалої людини, відновлення в ній образу Божого.

Таким чином, бачимо, що Климентій Зиновієв у своїй творчості розробляє типові для високої барокової поезії теми й мотиви: Божої присутності та всемогутності, стосунків Бога і людини, людської гріховності й спасіння тощо. Наскрізними у віршах поета є також мотиви смерті, марності світу, короткочасності і плинності людського життя, посмертної долі людини, що були улюбленими й популярними в літературі бароко. При цьому поет демонструє оригінальний підхід до теми смерті – «без надмірного релігійного екстазу» [3, с. 27]. За спостереженням З. Геник-Березовської, Климентій у своїх віршах «передає філософію християнина, життя якого є постійною підготовкою до смерті», а його твори «такою мірою просякнуті спокоєм і тверезим спогляданням, що не відповідають загальним шаблонам містичних настроїв». Дослідниця робить висновок, що Климентій у віршах на теми смерті «демонструє саме ту незалежність, котра загалом притаманна українській бароковій літературі й полягає в послабленні естетичності релігійного почуття, «просвітленості» ліричних проявів і органічному поєднанні християнських елементів з античними» [3, с. 27].

Климентію Зиновієву, як й іншим бароковим поетам, властиве «відчуття часу як провіденціальної закономірності, як невідворотного плину буття» [9, с. 483]. Натрапляємо в поета й на улюблений бароковий символ незворотної невблаганності часу – образ годинника (зегара), що є центральним у вірші 17-му «О зегару або теж годиннику и о годинѣ смертной». Увага автора сфокусована на плинності земного життя, адже кожна година наближає людину до смертного кінця. Хід годинника («зегара») служить символічним нагадуванням людині про те, що її довгий вік спливає непомітно: «Бо вѣк наш хоч би дол-

гий власне як година: / ах не вЪмы что справить минута єдина» [10, с. 39].

Поряд із метафізичними (містичними) темами увагу Климентія Зиновієва привертають також земні страждання, скорботи, хвороби, нещасні випадки, які людина переживає в земному житті, і з якими він сам стикався під час своїх численних мандрівок. Зустрічаємо в нього й характерний для бароко мотив «vanitas» (марності, змінності долі). Так, у вірші 71-му «О премЪнностях свЪтовых» говориться про те, що «Всяка рЪч на свЪтЪ премЪненна бываєт», «ПремЪняют фортецы и те ж розные мурь: / и вси преходят, яко воздушные вЪм хмурь» [10, с. 73]. Усе це розробляється в журливому, меланхолійному тоні, в дусі т.зв. «пісень світових», що наближає поезію Зиновієва до сентиментальної лірики XVIII ст. та пізнішої творчості поетів-романтиків.

Схильність до каталогізації явищ, увага до різноманітних проявів того самого явища стосується багатьох тем, які порушує автор [9, с. 483]. Універсальності художнього зображення підпорядкований і найбільший із циклів збірки Климентія «О ремесниках розмаитых» (вірші 168–214) [10, с. 131–163]. Поет подає масштабну картину занять, ремесел і промислів народу, намагаючись охопити всі існуючі на той час професії. Як стверджують сучасні дослідники, «суспільні й людські проблеми тут уперше подано через каталог ремесел як джерело спільної користі». У цих віршах «Климентій наголошує на засадах морального співжиття, які тримаються на багатогранній практичній діяльності, що допомагає витворити один рівноцінний ряд, в якому поруч золотарі, гутники, кожум'яки, гончарі, друкарі, ковалі, мельники, олійники, сагайдачники, теслі, садівники, ситники та інший трудовий люд» [9, с. 483]. Зрештою, у віршах К. Зиновієва, присвячених ремісникам, сучасні дослідники вбачають не лише практицизм автора, а й значно глибший філософський зміст: «За Климентієм, ремесло – ідеальний спосіб досягти рівноваги між циклічністю часу і його лінійністю. Той, чия робота приносить користь, чий вчинки сповнені гідності, близький до творення світу, підтримує його ритм і порядок» [9, с. 483]. Тобто йдеться не так про значення і важливість кожної професії, як про їх місце в загальній картині буття. Таким бачиться авторові й розмаїття світу природи, що постає в тематичному циклі «О звЪрех розных, и о скотах, и о быдлах, и о bestиях» [10, с. 163–174]. Окрім барокової схильності до універсалізму, тут помітна символічно-алегорична манера мислення автора, що теж є однією зі стильових ознак барокової поезиї.

Варто зауважити й той факт, що Климентій Зиновієв у своїй віршованій творчості переважно вдається до барокового жанру епіграми. Щоправда, його твори не завжди відповідають канонічним вимогам до цього жанру, що передбачав стислість, приемність та афористичність. Вірші Климентія, як правило, обсягом 10 і більше рядків, часто одноманітні, з дієслівними граматичними римами, на що звертав увагу ще Д. Чижевський [2, с. 257]. Деякі твори мають риси інших барокових жанрів – елегії, канту, псалми, молитви, орації, пісні, акровірша. Климентій Зиновієв віддав данину тогочасній моді на акровірші у творі «ИзложитЕль віРШОв сих...», де з виділених літер можна скласти сан та ім'я автора – «Іеромонах Климентій Зиновієв син» [10, с. 206]. Крім того, він створив курйозного вірша, що складається з переліку різних дерев: «Дубина, Грабина, Рябина, Вербина,/ Соснина, Кленина, Тернина, Вишнина...» і т. д. [10, с. 266].

Помітною у Климентія Зиновієва є й така риса барокової естетики, як динамізм. Неспокійна, динамічна психологія барокової людини наклала відбиток на творчість мандрівного поета-ієромонаха. На сторінках своєї рукописної книги він відтворює картину рухливості, плинності, нескінченності життя, в якому кожне із зображуваних явищ займає своє місце. Динамізм образів і картин у віршах поета досягається завдяки акценту на невідворотності змін, неминучості кінця, непізнаваності світу, що подаються з великою напругою, як, наприклад, у вірші «О смерти», де автор, вдаючись до прийому градації, наводить чималий перелік тих, кого очікує неминуча смерть: «розмаитых панов благородных», «величайших властей фамилии славетной», «простых и великоможных», «честных же и пречестных и ясновелможных», «гетманов і кролев державных», «царей великодержавных», «єпископов всяких освященных» «и всяких архіереев преосвященных» тощо [10, с. 36–37]. Такі образні ряди, які полюбляє Климентій Зиновієв, відтворюють багатство вражень самого автора, який не лише мандрував, а й спостерігав та осмислював світ посередництвом художнього слова.

У циклах віршів поета, присвячених злим і добрим людям, чоловікам та жінкам з їхніми добрими і лихими рисами, простежуємо таку ознаку барокових текстів, як контрастність зображення. Барокова антитестика, як відомо, була «об'єктивним відображенням дуалізму, протиріч буття тих буремних часів» [11, с. 127]. Прикметно, що свої протиставлення автор буде не за класичною бароковою схемою – по вертикалі, як це

бачимо у високій поезії бароко (земне – небесне, тілесне – духовне, профанне – сакральне), а в площині горизонтальній, соціально-побутовій. Такий підхід зумовлений соціальною орієнтацією автора на масову свідомість і читача (слухача) з народного середовища, учителем якого він себе вважав [6, с. 85]. Так, злим людям, до яких Климентій Зиновійв зараховує наклепників, злодіїв, здирців, кривоприсяжників, боржників, грабіжників, катів, скнар, волоцюг, мандрівних ченців (цикл «О людех злых,.....» [10, с. 44–70], він протиставляє образи добротворців у циклі «О людех добрых, побожных, милостивых, ласкавых и о страннопріємных» [10, с. 70–75]. На улюбленій бароковій антитезі (багатство – убогість) буде Климентій Зиновійв цілий цикл віршів «О богатствах и о нищетах, и о нендзах, и о скорбех, и о печалех, и о мятежах» [10, с. 76–86]. Причину такої нерівності автор бачить у незбагненності Божого промислу: «І подобно то так бог восхотѣл издавна: /що поставил человека человеку неравна» [10, с. 81]. На нерівностях, майнових проблемах, як стверджує автор, часто засновані сум та світові скорботи, хоч і багатство має свої небезпеки, адже «за слезы убогих бог таких карает. / Альбо громовым огнем, або теж водою» [10, с. 81].

Хоч і зрідка, Климентій вдається до барокового концепту. Так, у вірші про гончарів він називає першим гончарем самого Бога, який створив із глини перших людей Адама і Єву: «Первый на свѣтѣ гончар ремесник труждател:/ Сам господь бог, Адама и Еввы создател» [10, с. 131]. Цей приклад ілюструє таку особливість текстів низового бароко, як «згладження, затирання окремих барокових контрастів та протиставлень», що веде до «зближення деяких опозиційних пар» [12, с. 4–5]. Тут ідеться про опозицію «Бог – людина», яка в наведеному уривку набуває симетричного вирівнювання через уподібнення праці гончаря й самого Бога.

Попри це, зараховувати творчість К. Зиновієва до низового бароко, як це робили деякі дослідники (В. Кречотень, А. Макаров, В. Шевчук) немає достатніх підстав. Поет хоч і цікавився темами побутовими, утилітарними, однак у цілому поетика низового стильового рівня з характерним для неї бурлескним світобаченням [12] йому не притаманна. Серед великої кількості віршів Климентія натрапляємо лише на один, що належить до стилістики низового бароко. Це «Нищенський вірш» [10, с. 68], яким він віддає данину існуючій на той час в Україні бурлескній традиції.

Вірші Климентія Зиновієва часто тенденційні, спрямовані на викриття негативних явищ сус-

пільної дійсності. Як стверджують автори 12-томної «Історії української літератури», традиційні уявлення про добро і зло, багатство і бідність у віршах поета «набули реального життєвого окреслення, зумовленого часом та особливістю авторського світосприйняття» [9, с. 484]. Автор змальовує цілу галерею «злих людей» з їхніми вадами, слабкостями, недоліками поведінки і вдачі. Сюди потрапляють не лише відверті злочинці (грабіжники, кати), а й люди морально нестійкі, схильні до невірності, спокусливих учинків, забобонності, пліткарства, пияцтва тощо. Ці мотиви, за спостереженням архієпископа Ігоря Ісіченка, «створюють досить невідрадну картину суспільної моралі» [8, с. 382]. Недаремно ще перший критик Климентія Зиновієва П. Куліш закидав поетові, що він у своїх віршах постає «моралізатором вищим понад увесь світ» [13, с. 149].

У таких творах поряд із відвертим моралізаторством помітна схильність до сатиричного зображення цих та інших явищ дійсності. Нерідко цьому сприяє біблійна та фольклорна інтертекстуальність, наприклад, посилання на приповіді Соломона: «Ліпше сидіти в пустинній країні, ніж із сварливою та сердитою жінкою» (Прип. 21:19) – «Рек Соломон, лучшѣ со лвом в пустыни жити: / нежели со женою злою в дому быти» [10, с. 105] або на народні приповідки: «Бо пьяному здасться, же и козы в золотѣ: / а сам валяється як свинія в болотѣ» [10, с. 87]. Проте найчастіше автор стримується від суворих оцінок та категоричних висновків. Володіючи «доброю обсервацією життя» (І. Франко), він помічає й фіксує вияви недосконалості суспільної моралі, аби вказати шлях виходу із цього стану. Можна погодитися з думкою, що «дидактик у Климентієві здебільшого перемагає поета» [9, с. 484]. Підтвердження цього знаходимо в цілому ряді віршів: «І на грѣхи не мощно правда позволяти: / але кожного треба от ных отвращати» [10, с. 113], «чини так спасеш свою и жоны злои душу» [10, с. 115], «и так прощєніє могут от Бога приняти» [10, с. 119] та под. За словами В. Шевчука, моральна наука Климентія – «одне з найсуттєвіших завдань його як учителя», який, попри гострий тон, бажав своїм героям добра і спасіння [1, с. 85].

Таке наскрізне моралізаторство в поєднанні з відвертим дидактизмом і почасти викривальним пафосом зближує вірші Зиновієва, з одного боку, з художньою практикою дидактичної літератури Середньовіччя, а з іншого боку – є виявом просвітницького реалізму, який в українській літературі хоч і не сформувався в художній напрям, проте заявив про себе в сатиричній поезії XVIII ст.,

творчості Григорія Сковороди тощо. У Климентія Зиновієва найбільш показовими із цього погляду є віршовані цикли, присвячені «злим людям», пиякам і пияцтву, «лихим жінкам» тощо. Не випадково дослідники розглядають його творчість як предтечу нової української літератури [14], «нове явище в українській літературі, яке сприяло не лише розвитку бароко, а й демократизації літератури, що виявилось в зацікавленості простою людиною, співчутті їй, зверненні до фольклорних джерел» [7, с. 257].

Висновки. Таким чином, бачимо, що творчість Климентія Зиновієва в основному вписується в парадигму української барокової літератури. Їй притаманні такі риси стилю бароко, як універ-

сальність зображення, звернення до традиційних барокових тем і мотивів, динамізм, антитетичність художнього мислення. У віршах соціального звучання Климентій Зиновієв вдається до трансформації законів барокової естетики, зокрема, антитетичності як провідної ознаки барокового світогляду. На відміну від поширених у високому бароко опозицій по вертикалі, поет практикує більш актуальні для адресатів його творчості горизонтальні (соціальні) опозиції. У своїх творах він постає як мораліст, схильний до критики негативних явищ суспільної дійсності. Це свідчить про появу нових стильових тенденцій у літературі, яка поступово набуває форм реалістичної творчості з елементами просвітництва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Шевчук В. Климентій Зиновієв і його книга буття українського народу. *Хроніка-2000*. 1994. № 1–2. С. 73–98.
2. Чижевський Д. Українське літературне бароко: вибр. праці з давньої літератури. Київ: Обереги, 2003. 576 с. (Київська б-ка давнього укр. письменства. Студії; Т. 4).
3. Геник-Березовська З. До питання про українське літературне бароко. *Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм*. Київ: Гелікон, 2000. С. 20–27.
4. Колосова В. Климентій Зиновієв. Життя і творчість. Київ: Наук. думка, 1964. 204 с.
5. Кречотень В. Українська література XVII ст. *Українська література XVII ст.: синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика*; упор., приміт. і вступ. стаття В.І. Кречотеня; ред. тому О.В. Мишанич. Київ: Наук. думка, 1987. С. 5–24.
6. Шевчук В. Універсальна картина світу в творчості письменників українського бароко. *Україна: Наука і культура*. Київ, 1994. Вип. 28. С. 194–200.
7. Білоус П. Історія української літератури XI–XVIII ст.: навчальний посібник. Київ: ВЦ «Академія», 2009. Серія «Альма-матер». 424 с.
8. Ісіченко Ігор, Архієпископ. Історія української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.): навчальний посібник для студентів внз. Львів: Святогорець, 2011. 568 с.
9. Історія української літератури: у 12 т. / наук. ред. В. Сулима, М. Сулима. Київ: Наук. думка, 2014. Т. 2: Давня література (друга половина XVI – XVIII ст.). 840 с.
10. Зиновієв Климентій. Вірші. Приповіді посполиті; упоряд. І.П. Чепіра. Київ: Наук. думка, 1971. 391 с.
11. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. Киев: Мистецтво, 1981. 288 с.
12. Пехник Г.Г. Українське низове бароко: поетика стилю і жанру: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 Львів, 2001. 19 с. URL: https://www.br.com.ua/referats/dysertacii_ta_autoreferaty/84625.htm
13. Шевчук В. Пісні крилатого зухвальця. *Шевчук В. Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе*. Київ: Наук. думка, 1990. С. 145–154.
14. Сулима М.М. Климентій Зиновієв як предтеча нової української літератури. *Верховина: зб. наук. пр.; ред. колегія: М. Жулинський та ін. Дрогобич: Коло, 2003. С. 330–334.*

РОЗДІЛ 7 ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82.091:821.161.2«19»

ТЕМАТОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗОВОЇ ОВІДІАНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

THEMATOLOGICAL PARADIGM OF UKRAINIAN PROSE OVIDIANA OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Давиденко І.О.,
*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератури
і порівняльного літературознавства
Бердянського державного педагогічного університету*

Стаття присвячена порівняльному аналізу роману «Скандал в імператорському сімействі» (1988 р.) Валентина Чемериса та повісті «Літній птах на зимовому березі» (1989 р.) Юрія Мушкетика. Основну увагу зосереджено на оригінальності проблемно-тематичних рівнів інтерпретації образу Овідія. Визначено, що в стереоскопічному світі роману В. Чемериса протистояння між поетом і імператором репрезентоване на тлі політичної та творчої роздвоєності антагоністів. Натомість для Ю. Мушкетика концептуальними стали проблеми деструктивного впливу тоталітаризму на літературу, циклічності історії, а також інтеграції в Чужий/Інший культурний універсум. Результати проведеного дослідження важливі в контексті системного вивчення особливостей авторських прочитань біографії давньоримського письменника.

Ключові слова: інтерпретація, Овідій, порівняльне літературознавство, проблема, тема.

Статья посвящена сравнительному анализу романа «Скандал в императорском семействе» (1988 г.) Валентина Чемериса и повести «Летняя птица на зимнем берегу» (1989 г.) Юрия Мушкетика. Основное внимание сосредоточено на оригинальности проблемно-тематических уровней интерпретации образа Овидия. Определено, что в стереоскопическом мире романа В. Чемериса противостояние между поэтом и императором представлено на фоне политической и творческой раздвоенности антагонистов. Концептуальными для Ю. Мушкетика стали проблемы деструктивного влияния тоталитаризма на литературу, цикличности истории, а также интеграции в Чужой/Другой культурный универсум. Результаты проведенного исследования важны в контексте системного изучения особенностей авторских прочтений биографии древнеримского писателя.

Ключевые слова: интерпретация, Овидий, проблема, сравнительное литературоведение, тема.

The article concentrates on comparative analysis of the novel "The Scandal in the Emperor's Family" (1988) by Valentin Chemeris and the story "The Summer Bird on the Winter Coast" (1989) by Yuriy Mushketyk. Special attention is given to the thematic fields of the interpretations of Ovid's figure. It is shown that in the stereoscopic fiction world of the V. Chemeris' novel a confrontation between the poet and the emperor is represented against the background of the political and artistic duality of the antagonists. Instead of that, for J. Mushketyk, the problems of totalitarianism's destructive influence on literature, the cyclical nature of history, as well as integration into the Another's/Others cultural Universe became conceptual. The study results are essential for systematic investigation of authors' interpretations of Ovid's biography.

Key words: comparative literature studies, interpretation, Ovid, problem, theme.

Постановка проблеми. Давньоримський поет Публій Овідій Назон (Publius Ovidius Naso, 43 р. до н. е.–17/18 р. н. е.) упродовж тривалого часу перетворювався з історичної постаті на легендарно-міфологічний образ. Своєрідна кульмінація трансформаційного процесу відбулась у ХХ ст., коли тисячі вільних митців стали жертвами насильницьких режимів Іспанії, Італії, Румунії, Німеччини та Радянського Союзу. Саме за умов нехтування свободою творчості, заідеологізованості мистецтва з новою силою активізувалося художнє осмислення постаті антика. Зауважимо,

що феномен Овідія почасти пояснюється високою естетичною вартістю його творчого доробку. Однак біографічний чинник досі залишається визначальним у перманентному інтересі до митця.

Серед низки текстів, присвячених давньоримському письменникові, міцною концептуальною основою вирізняється роман «Скандал в імператорському сімействі» (1988 р.) Валентина Чемериса та повість «Літній птах на зимовому березі» (1989 р.) Юрія Мушкетика. Компаративістський вектор аналізу цих творів репрезентований у статтях А. Демченко, Л. Ромас і Л. Скорини.

Утім, результати наукового пошуку дослідниць лише контекстуально пов'язані з проблематикою заявленої студії й не вичерпують її актуальності, зумовленої потребою зіставного вивчення всіх поетикальних формантів інтерпретацій образу Овідія, серед яких особливо значущим є проблемно-тематичний рівень.

Постановка завдання. Мета роботи – порівняти тематологічний діапазон роману «Скандал в імператорському сімействі» В. Чемериса та повісті «Літній птах на зимовому березі» Ю. Мушкетика.

Виклад основного матеріалу. Як слушно зазначають автори підручника «Порівняльне літературознавство» (2008 р.) В. Будний і М. Ільницький, про т. зв. тематичний матеріал можемо говорити «лише на підставі його образного втілення, текстового оформлення» [1, с. 142]. Виходячи із цієї тези, аналіз тематичного діапазону української прозової Овідіани розпочнемо з характеристики її центрального образу-персонажа.

Роман «Скандал в імператорському сімействі» В. Чемериса позначений бажанням дослідити глибинні причини конфлікту між Овідієм та Октавіаном Августом. Хоча твір вийшов у світ того ж року, що й «Останній світ» («Die letzte Welt», 1988) Крістофа Рансмайра, він не відзначається ані модерною поетикою, ані постмодерними шуканнями. «Скандал в імператорському сімействі» – класичний зразок українського історичного роману, позбавлений модної сьогодні витіюватості та надуманості. Розповідь автора звучить настільки переконливо, що всі перипетії сюжету, навіть ті, що не мають фактичного підтвердження, здаються реальними та єдино можливими в тих умовах. Залучення саме широкої галереї історичних постатей, опис давньоримських звичаїв і традицій у сукупності з вичерпною топографією перетворили книгу В. Чемериса на справжній підручник з історії Давнього Риму, що охоплює один із найцікавіших і водночас – найсуперечливіших періодів могутньої держави.

Прозаїк простежує становлення Овідія як обдарованого митця на тлі безкомпромісної боротьби за владу. Його небажання стати придворним поетом у концепції В. Чемериса викликане абсолютно відмінним світорозумінням, яке не приймало жодних проявів штучності та фальші. Якщо дволикість для Октавіана Августа стала ідеалом і суспільної, і політичної поведінки, то для Овідія вона припустима лише у творчості, а не в реальному житті. Зауважимо, що письменників-овідієзнавців умовно можна поділити на тих, хто вважає, що все, зображене в «Любовних

елегіях» («Amores», 16 р. до н. е.) і в «Мистецтві кохання» («Ars amatoria», 2–1 рр. до н. е.), Овідій пережив особисто, і тих, хто дотримується позиції, що більшість із написаного – лише елегантна гра фантазії славетного антика. До останніх належить і В. Чемерис. На його думку, специфічна роздвоєність Овідія – одна з рис його надзвичайної обдарованості, що полягає у вмінні перевтілюватися в Іншого: «Овідій-поет і Овідій-людина – то зовсім різні особи, які не треба ототожнювати. Усі любовні пригоди, про які він пише в елегіях, – то всього лише плід його уяви, творчість, вигадка, фантазія. І навіть його знаменита коханка Корінна, про яку й досі доскіпуються цікаві, – насправді творча уява поета й ніколи не існувала в реальному світі» [2, с. 264]. Отже, в інтерпретації українського автора винятковість таланту давньоримського класика полягала в мистецтві створювати й проживати в тексті фікційне життя. Показово, що концептуальною ця майстерність стала й для роману «Овідій Назон – поет» («Nazon poeta», 1969) Яцека Бохенського, у художньому світі якого Овідій прихований під масками ілюзіоніста та жонглера.

Конститутивною в значеннєвій парадигмі образу антика є тема загального стану поетичного мистецтва. Висвітлюючи феномен митця на тлі доби, В. Чемерис акцентує увагу на тому, що поява такого майстра любовної елегії, як Овідій, була закономірна на той час, оскільки мир і порядок, установлені Августом, сприяли розвитку вишуканої світської культури, яка потребувала свого співця. За версією прозаїка, широка популярність Овідія викликана відсутністю в його перших творах героїки минулого, натомість провідною стала тема кохання: «Це були вірші про те кохання, до якого поривалися і якого прагнули слухачі. Це було щось нове, досі нечуване в таких залах – прекрасне, щире, що так імпонувало молоді» [3, с. 145]. Отже, винятковість особистості Овідія В. Чемерис пояснює тим, що антик володів рідкісною здібністю відчувати дух часу й переплавляти актуальні настрої в елегійні рядки.

Зауважимо, що тема поезії має й глибші конотації у творі українського майстра, пов'язані з таємницями художнього слова. Так, міфологізуючи біографію Овідія, В. Чемерис робить припущення, що саме Горацій сприяв розвитку таланту опального поета. У художньому світі історичного роману відомий оратор виступає досвідченим наставником, здатним ненав'язливо прищеплювати високі ідеали творця: «А коли задумаєшся, коли боги – латинські чи які інші, це не має значення – допоможуть збагнути суть слова, проник-

нути в його душу, ось тоді ти, клянусь Ілією, станеш творцем! А вже тоді зумієш, як греки кажуть, дійти до Корінфа. – Зітхнув. – Але по собі знаю, як це не просто – збагнути душу слова. Як і душу людини. Ох, Овідію, як це не просто. І не кожному зі смертних це дано» [4, с. 148]. Безперечно, цей епізод повчання одного класика іншим – майстерна гра авторської уяви. Однак і вона має свій глибокий смисл. Припускаємо, що дружніми стосунками Овідія з Горацієм прозаїк хотів підкреслити важливий момент «спадковості» в мистецькому середовищі, а також пояснити зміни, які відбувалися в подальшій творчості поета.

Стрижневою в романі В. Чемериса, як і загалом у текстах Овідіани, є тема стосунків між митцем і владою. «Для багатьох традиційних структур, – слушно зауважив А. Нямцу, – характерна бінарна семантична опозиція, реалізована в дихотомічних персонажах: Дедал та Ікар, Фауст і Мефістофель, Дон Кіхот і Санчо Панса, Дон Жуан і його слуга й ін.» [5, с. 110–111]. Саме таке протиставлення двох світоглядів, двох типів сприйняття дійсності репрезентоване в образах Овідія й Августа. Якщо опальний поет у романі виступає виразником вільного, незаангажованого мистецтва, то принцепс ідентифікується як апологет його офіційного варіанта. Очевидно, з тієї ж причини імператор так сильно шанував Вергілія, бо в особі останнього вбачав однодумця, який зміг без зайвих прохань поставити свій талант на служіння Риму. Водночас особисто для давньоримського класика Август був ще й утіленням безжального правосуддя.

Варто додати, що з-поміж інших текстів Овідіани «Скандал в імператорському сімействі» вирізняється тим, що антагоністом Овідія в ньому є не лише імператор, а і його вірна дружина Лівія Друзілла. «У Римі, – пише В. Чемерис, – не знайшлося б, мабуть, двох інших людей, котрі б так підходили одне одному, як Лівія й Август. Обоє їх об'єднувала одна спільна риса, що її вони вміло маскували, – владолюбство. Рівні вони були, як свідчать історики, і в лицемірстві, хитрощах, підступності та жорстокості» [6, с. 116]. В інтерпретації українського автора саме через Лівію принцепс уперше дізнається про Овідія та його «антигромадянську» лірику.

Згідно із задумом В. Чемериса, опальний поет сприймається як жертва придворних інтриг і доносів. Одна з причин його життєвої драми полягала в тому, що він дозволив собі двозначність, переступивши таким чином тонку межу між політикою та мистецтвом: «Заборонені ласки – солодші», – це вже політика, бо сам імператор виступає проти

заборонених насолод. А щодо політики... Ні, з політикою краще не зв'язуватись. Тим більше, що імператор і особливо Перша Римлянка засуджують вільну любов і перелюбство, закликаючи всіх до шлюбу та поміркованості в інтимних справах» [7, с. 146]. Більшість дослідників-овідієзнавців, серед яких, зокрема, і А. Содомора, схильні вважати, що, «оспіваючи Рим Августа, Овідій сам же й кував собі сумну долю. Бо оспівував не ідеологію, не ширму, за якою приховувався єдиновладець, а те, чим насправді був Рим за часів Августового «золотого віку» [8, с. 8]. Такої самої позиції дотримується й В. Чемерис. В авторській візії постаті антика смисловий наголос зроблено на легковажності та наївній щирості поета, які врешті-решт стали для нього фатальними.

Із розглянутого можна зробити висновок, що серед текстів Овідіани «Скандал в імператорському сімействі» вирізняється докладним опрацюванням численних зв'язувальних деталей і нюансів, які сприяють цілісній рецепції образу Овідія. Визначальними в тематичному діапазоні роману В. Чемериса стали теми поезії, слави й безсмертя, митця і влади.

Оригінальне бачення проблеми деструктивного впливу тоталітаризму на мистецтво запропонував Ю. Мушкетик, повість якого «Літній птах на зимовому березі» (1989 р.) представляє художню вербалізацію ідеї циклічності історії. Щоб бути більш переконливим у роздумах над долями репресованих митців, автор провів паралель між Овідієм та українськими поетами ХХ ст. Проте письменник не обмежився аналогіями на рівні образів, він пішов далі, зробивши повторюваність наскрізним композиційним формантом твору. Узагалі осмислення проблем сучасної історії крізь призму минулого – характерна риса стилю прозаїка. Зокрема, М. Жулинський, досліджуючи творчий доробок Ю. Мушкетика, слушно зауважив: «Працює душа письменника – шукає істину в собі заради духовного прозріння й морального зцілення людських душ. Шукає у внутрішній полеміці, в пристрасних діалогах, намагаючись явити світові суперечливий драматизм історичних і сучасних подій, явищ і процесів» [9, с. 896]. Продовжуючи міркування вченого, варто додати, що Ю. Мушкетик намагається уникати настанови на абсолютну достовірність наративу. У повісті українського прозаїка фактографічний матеріал поєднується з вірогідною вигадкою, але від цього твір не втрачає ані ідейної, ані естетичної цінності.

Показово, що автор сфокусувався саме на Античності – епосі відкриття універсальних

філософських категорій і архетипного мислення. Серед розмаїття історій і ситуацій, які залишила нам греко-римська доба, Ю. Мушкетик обрав найбільш близьку для культурної пам'яті українців проблему політичних репресій, інтегровану в образ Овідія. Як слушно зауважив А. Нямцу, сучасні звернення літератури «до легендарно-міфологічного матеріалу – це не спроба формальної реконструкції минулого, знання й досвід якого зафіксовані в культурних пам'ятках. Це скоріше намагання по-новому, сучасно пережити, тобто осмислити, це минуле в якісно іншому духовному контексті, знайти й вичленувати глибинні зв'язки і взаємозумовленість віддалених одна від одної епох, змодельовати різність етичних потенціалів, сформовану суперечливою динамікою суспільного прогресу» [10, с. 4]. Тож не дивно, що в повісті Ю. Мушкетика події двотисячолітньої давності накладаються на реалії сучасної України радянського періоду. Протиставляючи долі Овідія та репресованого Поета ХХ ст., прозаїк ставить перед читачами непросте запитання: що дає сили особистості зберігати свої духовні основи в умовах терору й репресій? Варто зазначити, що Ю. Мушкетик не намагається реалістично відтворити всю «побутову» конкретику ГУЛАГу, оскільки його метою було передусім дати «синтез, узагальнене викриття кореневого зла імперсько-тоталітарного режиму – його ворожості всьому людяному, талановитому, національно-своєрідному» [11, с. 300]. Отже, у повісті «Літній птах на зимовому березі» стрижневим є міжчасовий і міжкультурний діалог, присвячений осмисленню трагедії репресованих митців.

Тема політичних утисків, генетично близька українцям, із залученням у художній світ образу Овідія отримала додаткове смислове навантаження. Ідеться про ідейний стрижень твору, що максимально сконцентрований в епіграфі: «Що було колись, те й буде знов, що діялося, те й діятиметься, і немає нічого нового під сонцем» [12, с. 235]. Слова з книги Екклезіяста опосередковано задають загальну тональність повісті, програмуючи реципієнта на сприймання подій, які вже стали минулим, а тепер відбуваються знову.

Історіософська паралель між Поетом ХХ ст. і Овідієм переконливо доводить, що час не має влади над загальними принципами державного устрою, а надійний механізм тотального контролю є невід'ємною частиною будь-якої імперії: чи то давньоримської, чи то радянської. «Тирани не вчаться один в одного, – писав із цього при-

воду Роман Іваничук, – вони навчаються в єдиній у всіх віках школі тиранії, а тому їх спосіб життя, організація видовищ, що оглуплюють народ, методика боротьби з противником і формулювання присудів над невинниками такі схожі...» [13, с. 162]. Отже, проблемно-тематичний стрижень повісті «Літній птах на зимовому березі» визначається історичним прецедентом політичної репресії митця та його сучасними рецидивами.

Порівняно з іншими текстами Овідіани, у творі Ю. Мушкетика образ давньоримського класика більш психологічно наснажений. Концептуальною для українського автора, як і для Овідія, стала «естетика страждання»¹. Душевні муки античного поета, викликані страхом ганебної смерті на чужині, постійно гіперболізуються в повісті, розширюючись до всесвітніх масштабів: «Туга огорнула його, туга їдка, неначе ранковий туман, вона не давала зосередитися на якійсь одній думці, одному болю, а ввібрала в себе все: усі страждання, всі втрати – й не тільки свої – усього світу» [14, с. 240]. Автор майстерно відтворив стан душевного розпачу митця, який змушений уживатися в Іншу культурну парадигму. Для Овідія Томи – це духовна пустеля, де ніхто не здатен його до кінця зрозуміти. Водночас Ю. Мушкетик відходить від стереотипного бачення «варварської ойкумени» як суто ворожої. Читач стає свідком певної динаміки змін у внутрішньому світі поета. Тільки-но прибувши в Томи, Овідій зауважує, що «грізний степ мрів перед ним, гойдався й переливався, неначе шкура хижого звіра» [15, с. 237]. А ось як антик сприймає степ після багатьох років, прожитих на засланні: «Він чимось вабив, втягував у себе й пригнічував водночас, він навівав думки про безмежність, про вічність і водночас нагадував людям про їхню малість і дрібність» [16, с. 293]. Припускаємо, що цей епізод захоплення Овідія степовим краєм є елементом «онаціональнення» образу антика.

Дотичним до попередньої проблематики є мотив спокутування гріхів. У повісті «Літній птах на зимовому березі» антик переконаний: усе, що з ним сталося, – лише прикра помилка. Однак поет не шукає справедливості серед людей, не намагається виправдати себе перед імператором. Навпаки, він смиренно зносить усі виклики долі: «Деякі люди, опинившись у подібному становищі, загоряються образою, вона гріє їх і тримає на світі: ви всі там, а я тут, я вищий за вас, розумніший, талановитіший, через те й тут, ви боїтеся мене, а я не боюся нікого, вони впиваються горем, п'ють його гірку насолу; він (Овідій. – *І. Д.*) ні над ким не возносився,

¹ Термін Василя Стуса.

не впивався мстою, він спокутував невідому йому провину» [17, с. 242]. Такий смисловий наголос на терплячості та покірливості Овідія робить його носієм християнської моралі у творі. Щоправда, уособленням вищих сил для антика є не якийсь із римських божеств, а конкретно імператор Август: «Овідій не проклинає богів, не проклинає життя, бо знає, що воно прекрасне, тільки залежить не лише від твоєї власної волі. Його життя, його майбутнє до останньої краплини крові у волі принцепса, перед яким несе провину» [18, с. 266]. Важливо, що в оцінці стосунків між поетом та імператором Ю. Мушкетик не відходить від історичної правди: Овідій сприймає дійсність із позиції римлянина – громадянина наймогутнішої держави, тому Август для нього – «Батько вітчизни», мудрий і справедливий правитель, який виніс помилковий вирок.

Узагалі прозаїк намагається уникати романтизації образів, зберігаючи достовірним психологічний малюнок доби. Із цієї ж причини автор не робить із протагоністів незламних героїв табір-ного пекла, на кшталт Андрія Чумака з роману «Сад Гетсиманський» (1950 р.) Івана Багряного. Безперечно, обидва персонажі до кінця залишаються людьми, але людьми виснаженими та спустошеними безжальною системою. Показова щодо цього авторська характеристика Поета ХХ ст.: «Він уже давно не поет. Поезію в ньому вбито, витоптано важкими чобітьми до кореня, виморожено лютими морозами, вистуджено кинджальними вітрами. І поезію, і всі інші думки про світ, про життя» [19, с. 245–246]. Принципово важливим моментом у повісті «Літній птах на зимовому березі» є те, що, незважаючи на драматизм ситуації, у якій опинилися митці, вони обоє знаходять у собі сили жити й творити.

Як уже зазначалося, образ Овідія, його характер із ціннісними орієнтаціями упродовж розгортання сюжету не залишаються незмінними. У концепції Ю. Мушкетика антик еволюціонує, розширюючи обрії розуміння світу: «Милосердні боги! Який же я винуватий перед вами». Як бездумно, як шалено він тратив час, тратив себе, не вмів жити! Чоловік осягає своє минуле й поці-

новує його тільки в горі. Тоді стає мудрим, розважливим і добрим, стає філософом» [20, с. 265]. Томи для поета виявляються не лише простором ізоляції, а й місцем переосмислення власного життя. Суворість і злиденність варварського краю пробудила Овідія від солодкого римського сну, навчила помічати людське горе: «Він уже ніколи не засміється безжурно та весело, й не тільки через гірке життя заслання, а через те, що зрозумів: світ сповнений кривд і страждань. Розумна людина взагалі не може бути ясною та веселою, бо кожна мить наближає її до кінця. Із кожним кроком попереду в неї меншає світлого й більшає темного, із кожною миттю вона щось втрачає, поет бачить те й переймає чужі печалі в свою душу» [21, с. 267]. Переконливо відтворивши внутрішній стан вигнанця, автор водночас наголошує на зрілості опального митця, його набутій здатності дивитися вглиб речей.

Висновки. Отже, обом українським письменникам вдалося розкрити основні проблемно-тематичні аспекти, інтегровані в образ Овідія. Залишаючись у межах традиційної поетики історичного роману, В. Чемерис обґрунтував закономірність появи відомого антика на давньоримській літературній авансцені. З-поміж інших творів Овідіани роман «Скандал в імператорському сімействі» вирізняється повнотою висвітлення життєпису давньоримського поета. Автор наголошує на соціально-історичній зумовленості появи такого майстра любовної елегії, як Овідій. Натомість Ю. Мушкетик, репрезентуючи в повісті «Літній птах на зимовому березі» оригінальну версію прочитання біографії антика, апелює до історичної пам'яті реципієнтів: особиста трагедія Овідія репрезентована в трансісторичній перспективі, зверненій до українських реалій 30-х рр. ХХ ст.

Проведений зіставний аналіз творів українських прозаїків не претендує на вичерпність результатів, а тому подальшу перспективу дослідження окресленої проблеми вбачаємо в системному вивченні інших рівнів літературної структури: стильового, жанрового, наративного та хронологічного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Будний В., Ільницький М. Тематичний рівень компаративістики. *Порівняльне літературознавство*: підручник. Київ, 2008. Розд. 6. С. 137–192.
2. Чемерис В. Скандал в імператорському сімействі: історичний роман. Київ: Радянський письменник, 1988. 415 с.
3. Чемерис В. Скандал в імператорському сімействі. С. 145.
4. Чемерис В. Скандал в імператорському сімействі. С. 148.
5. Нямцу А. Славянские литературы в общекультурном универсуме: учеб. пособие. Черновцы: Черновицкий нац. ун-т, 2012. 520 с.

6. Чемерис В. Скандал в імператорському сімействі. С. 116.
7. Чемерис В. Скандал в імператорському сімействі. С. 146.
8. Содомора А. Дві барви часу Публія Овідія Назона. *Публій Овідій Назон. Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії* / пер. з латини А. Содомори; передм. та комент. А. Содомори. Київ, 1999. С. 5–29.
9. Жулинський М. Юрій Мушкетик. І виводив він душу з п'їтьми. *Українська література: творці і твори: учням, абітурієнтам, студентам, учителям*. Київ, 2011. С. 883–901.
10. Нямцу А. До проблеми функціонування «літературних архетипів» у європейському загальнокультурному контексті. *Слово і час*. 2009. № 2. С. 3–14.
11. Волинський К. Юрій Мушкетик. *Історія української літератури ХХ століття: підручник: у 2 кн.* / за ред. В. Дончика. Київ, 1998. Кн. 2: Друга половина ХХ ст. С. 297–301.
12. Мушкетик Ю. Літній птах на зимовому березі: повість. *Смерть Сократа: повісті, оповідання / худож.-оформлювач А. Ленчик*. Харків, 2008. С. 235–317.
13. Іваничук Р. Дороги вольні і невольні: спогади. Київ: Український письменник, 1996. 166 с.
14. Мушкетик Ю. Літній птах на зимовому березі. С. 240.
15. Мушкетик Ю. Літній птах на зимовому березі. С. 237.
16. Мушкетик Ю. Літній птах на зимовому березі. С. 293.
17. Мушкетик Ю. Літній птах на зимовому березі. С. 242.
18. Мушкетик Ю. Літній птах на зимовому березі. С. 266.
19. Мушкетик Ю. Літній птах на зимовому березі. С. 245–246.
20. Мушкетик Ю. Літній птах на зимовому березі. С. 265.
21. Мушкетик Ю. Літній птах на зимовому березі. С. 267.

УДК 821.111“17“

«БЛАГОРОДНА ДИКУНКА» ПАМЕЛА ЕНДРЮС: ПРЕРУССОЇЗМ ЯК ФІЛОСОФСЬКА ДОМІНАНТА РОМАНІСТИКИ С. РІЧАРДСОНА

“THE NOBLE SAVAGE” PAMELA ANDREWS: PREROUSSEAUISM AS A PHILOSOPHICAL DOMINANT OF S. RICHARDSON’S NOVELS

Чик Д.Ч.,

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов та методики їх викладання
Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної
академії імені Тараса Шевченка*

Чик О.І.,

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов та
методики їх викладання
Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної
академії імені Тараса Шевченка*

У статті аналізуються прообрази філософських ідей про «природну людину» французького філософа Ж.-Ж. Руссо у романах англійського письменника-сентименталіста С. Річардсона. Обґрунтовано використання терміна «преруссоїзм» на означування доруссоїстських філософських, педагогічних, релігійних і політичних положень, які згодом системно трансформувалися в оригінальну концепцію французького філософа. Простежено, як характерологічні риси «природної людини» художньо втілені в романі “*Pamela; or, Virtue Rewarded*” (1740) С. Річардсона в образі головної героїні через типологічне зіставлення з персонажами з V-ї книги роману “*Émile, ou De l'éducation*” (1762) Ж.-Ж. Руссо – Софією та Емілем. Зроблено припущення, що преруссоїстські погляди характерні й для творів інших письменників першої половини XVIII ст., які не виступали прямими джерелами творчості французького філософа, але заслуговують на відповідну увагу літературознавців.

Ключові слова: парадигма «природної людини», «благородний дикун», преруссоїзм, сентименталізм, цивілізаційна культура, філософська домінанта.

В статье анализируются прообразы философских идей о «естественном человеке» французского философа Ж.-Ж. Руссо в романах английского писателя-сентименталиста С. Ричардсона. Обосновано использование термина «преруссоизм» на обозначение доруссоистских философских, педагогических, религиозных и политических положений, которые впоследствии системно трансформировались в оригинальную концепцию французского философа. Прослежено, как характерологические черты «естественного человека» художественно воплощены в романе “Pamela; or, Virtue Rewarded” (1740) С. Ричардсона в образе главной героини через типологическое сопоставление с персонажами из V-й книги романа “Émile, ou De l'éducation” (1762) Ж.-Ж. Руссо – Софией и Эмилем. Сделано предположение, что преруссоистские взгляды характерны и для произведений других писателей первой половины XVIII в., которые не выступали прямыми источниками творчества французского философа, но заслуживают соответствующего внимания литературоведов.

Ключевые слова: парадигма «естественного человека», «благородный дикарь», преруссоизм, сентиментализм, цивилизационная культура, философская доминанта.

The article analyzes the philosophical ideas' prototypes about the “natural person” of the French philosopher J.-J. Rousseau tracing in the British sentimentalist S. Richardson's novels. The use of the term “prerousseauism” for defining prerousseauist philosophical, pedagogical, religious and political positions, which subsequently systematically transformed into the original conception of the French philosopher, was substantiated in the article. It is traced how the characteristic features of the “natural person” are artistically embodied in the novel “Pamela; or, Virtue Rewarded” (1740) by S. Richardson in the main heroine image through a typological comparison with the characters of Sophie and Emile from the novel “Émile, ou De l'éducation” (1762) by J.-J. Rousseau. It is suggested that the rousseauist views are characteristic of the works of other writers of the 1st half of the XVIIIth century, which did not appear to be direct sources of the French philosopher's works, but deserve the attention of literary scholars.

Key words: a paradigm of “natural person”, “noble savage”, sentimentalism, prerousseauism, civilization culture, philosophical dominant.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Про вплив творчості англійського сентименталіста С. Річардсона на філософію Ж.-Ж. Руссо написано багато праць (Л. Лінч, М. Розанов, Ж. Текст, Е. Шмідт та інші). Першим, хто підняв проблему літературного впливу С. Річардсона на творчість Ж.-Ж. Руссо, був французький компаративіст Ж. Текст [11], спровокувавши цим подальші дискусії. Втім, попри ґрунтовний аналіз подальшими дослідниками елементів літературного стилю С. Річардсона у творчості французького філософа та впливу його романної техніки на систему прозових жанрів XVIII ст., філософські засади романістики англійського сентименталіста в контексті преруссоїзму ще не поставали предметом розгляду літературознавців. В останніх дослідженнях наскрізно акцентується увага насамперед на жанрових особливостях впливу епістолярних романів С. Річардсона на «континентальний» роман – передусім у французькій і німецькій літературах [6; 7; 8; 10].

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор. Як відомо, сучасні дослідники визначають руссоїзм як систему соціально-політичних, філософських, релігійних, педагогічних та естетичних поглядів на людину, її ставлення до цивілізації та природи Ж.-Ж. Руссо та його послідовників (руссоїстів) [3, с.506]. У цій світоглядній системі особливе місце займає парадигма «природної людини». Джерела концепції про «природну людину» Ж.-Ж. Руссо

дослідники вбачають у працях таких мислителів, як Г. Гроцій, Т. Гоббс, Дж. Локк, Ш.-Л. Монтеск'є та інших, а також у філософській ідеї про «благородного дикуна». Словосполучення «благородний дикун» (“the noble savage”) було вперше використане англійським поетом і драматургом Дж. Драйденом (1631–1700) у його трагедії “The Conquest of Granada” («Завоювання Гренлади») (1672) і як філософська концепція про шляхетних і сердечних дикунів первісного суспільства (яких ще не зіпсувала аморальність та цинізм європейської цивілізації) стало доволі популярним (праці А. Шефтсбері, Р. Стіла). Ж.-Ж. Руссо поняття «благородний дикун» не використовував, але його ідеї про благородство «природних людей» (у доцивілізаційний період, власне, до виникнення приватної власності, а з нею – громадського суспільства, держав і великих воєн, науки і мистецтва) теж походили з концепції про «благородного дикуна». Як відомо, Ж.-Ж. Руссо порівнював «природну людину» (l'homme naturel) з «штучною людиною» (l'homme artificielle), протиставляючи тим самим природу цивілізаційній культурі [2, с. 227]. Нагадаємо, що ця парадигма стала однією із фундаментальних не лише для сентименталізму, а й для романтизму.

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Прообрази філософських ідей Ж.-Ж. Руссо про «природну людину» спостерігаємо в персонажах сентименталістських творів С. Річардсона, тому правомірним вважаємо використання терміна «преруссоїзм» на означування доруссоїстських філософських, педагогічних, релігійних і політичних положень, які згодом системно

трансформувалися в оригінальну концепцію французького філософа. Характерологічні риси «природної людини» художньо втілені в романі “*Pamela; or, Virtue Rewarded*” («Памела, або Винагороджена чеснота») (1740) С. Річардсона в образі головної героїні, а розкрити їх спробуємо через типологічне зіставлення з персонажами з V-ї книги роману “*Émile, ou De l'éducation*” («Еміль, або Про виховання») (1762) Ж.-Ж. Руссо – Софією та Емілем.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Новаторство С. Річардсона полягає передусім у тому, що для свого першого епістолярного роману він обрав образ представниці третього стану – просту служницю Памелу. А. Єлістратова зауважувала, що «приналежність героїні до третього стану стала своєрідною запорукою її «природності»» [1, с. 178]. Наголосимо, що «природними людьми» Ж.-Ж. Руссо бачив саме представників третього стану суспільства.

У романі Ж.-Ж. Руссо Еміль роздає гроші бідним селянам та допомагає їм корисними порадами, стежить за тим, щоб ці гроші були витрачені з розумом. Молодий чоловік оплачує ремонтні роботи, примирює ворогів, влаштовує шлюб закоханих, забезпечує догляд за хворим тощо [4, с. 652–653]. Головний герой розраджує тих, хто в розпачі, – промовистим є епізод, коли він втішає жінку, дитина якої померла. Соціальний альтруїзм характерний і для Памели С. Річардсона: одним із своїх майбутніх подружніх обов'язків дівчина вважає матеріальну та моральну допомогу хворим і бідним людям [9]. Ця обіцянка не залишається порожньою декларацією доброї волі, адже в іншому епізоді йдеться про те, як Памела просить у пана Б. дозволу дати милостиню хворому вбогому чоловікові, про якого випадково дізналася від служниці [9].

Розглянемо типологічні риси «природної жінки» в концепції французького філософа. На думку мислителя, суттєве значення має її вбрання. Прищеплювати дівчині пристрасть до прикрас і вишуканих суконь не слід – це суперечить здоровому глузду [4, с. 566]. Пристрасть до моди лише розбещує, а щоб уникнути її, жінці слід дати «природне виховання», виключно жіноче: вона має полюбити заняття, властиві її статі, набути скромності, навчитися доглядати за господарством і займатися домашніми справами (саме таке виховання здобула Памела). Тоді «...розкішні вбрання стануть непотрібними, і вона буде вдягтися з ще більшим смаком» [4, с. 567].

С. Річардсон зауважує, що охайне селянське вбрання Памели, в якому вона мала намір повер-

нутися до батьків, стає втіленням її цнотливості та чудової простоти. «Таке вбрання найкраще повчати та розважатиме» [9], – наголошує автор.

Попри виховання, отримане в дворянській родині, Памела виразно ідентифікує себе з третім станом: «Я повернуся до моїх бідних батьків, нічого не маючи з одягу, щоб це відповідало моєму стану; та й як виглядатиме ваша донька в шовковій нічній сорочці, шовкових панчохах, батистових капелюшках, добротній голландській білизні, черевичках з позументом, – у всьому, що раніше належало моїй покійній господині» [9]. Памела купує собі сільський одяг, дівчина не хоче, щоб її вважали пихатою, і має намір завжди так одягатися, не вирізнятися. У листі героїня детально описує простий одяг, який придбала, він буде зручним для її майбутніх занять у селі [9].

У системі виховання Софії та Памели велику роль відіграє праця. Адже лінь і непослух для дівчини «найстрашніші недоліки», яких майже неможливо позбутися у майбутньому, якщо вони вкоріняться. Дівчатка мусять бути старанними та працелюбними, але цього, за Ж.-Ж. Руссо, недостатньо: «...в ранньому віці їх слід привчати до покори» [4, с. 562]. Так, Софія опанувала тонкощі рукоділля та господарства, оскільки в майбутньому їй доведеться керувати власним домом. Добродіяльна пані навчає Памелу шити, писати, рахувати. Цікаво, що знову ж таки Памела вважає, що ці шкідливі знання не стануть їй у нагоді в майбутньому способі життя простолюдинки [9]. Листи служниці Памели поряд із описом її поневірянь, також і оповідають про її господарські турботи, іноді й найдрібніші – «вона майстерно розрізає печеню, вона латає делікатну господарську білизну; вона вишиває візерунки на жилеті для пана Б.» [1, с. 183]. Памела як дружина пана Б. готова навіть продовжувати виконувати обов'язки бухгалтера, з якими вона вміло справлялася ще за життя своєї пані [9].

Проблема освіти «природної» жінки – одна з основних для Ж.-Ж. Руссо. На думку філософа, системна освіта для жінок – не головне. Так, Софія не здобула освіти, але вона талановита, розсудлива. Памела отримані знання вважає навіть шкідливими [9]. Як і батьки Софії, батьки Памели – подружжя Ендрюс – навчають свою доньку найперше чеснот: «Мої бідні чесні батьки навчили мене чеснот...; і навчили мене віддавати перевагу доброті та бідності перед багатством» [9]. Добродіяльність родини Ендрюс вражала і навіть стала приказкою для сусідів, які їх знали та захоплювалися ними, вважаючи таку сім'ю взірцем для себе.

Як відомо, у концепції Ж.-Ж. Руссо визначальне місце посідає характерологія жінки. Філософ толерує її повне схиляння перед чоловіком. Завдяки постійній покорі у жінки виробляється життєво необхідний послух. Головна чеснота жінки, таким чином, – це покірливість. Мислитель вважав, що жінка створена не для заперечень чоловікові й вона повинна навіть покірно зносити його образи. Дівчині, як майбутній супутниці чоловіка, пропонувалося, за Ж.-Ж. Руссо, набувати тих якостей «природної жінки», які є найважливішими для подружнього життя. Філософ висноував: «...Жінка повинна не тільки бути вірною, а й мати репутацію такої з боку свого чоловіка, своїх рідних, цілого світу. Вона повинна бути скромною, турботливою, стриманою і не лише сама усвідомлювати свою чесноту, а й бути добродісною в очах усіх і кожного... Жінці слід піклуватися про свою репутацію і берегти свою честь і добре ім'я так само ревно, як і цнотливість» [4, с. 551–552].

Пропонована Ж.-Ж. Руссо сумирність виступає на поверхню під час опису образу-характеру Памели. Обов'язки дружини, які визначає для себе Памела (домашня бухгалтерія, філантропія, догодження гостям, приготування страв та пошиття білизни тощо), мають на меті виключно догодження пану Б. [9]. Тут доцільно проаналізувати, яким чином Памела коментує вказівки (саме так – вказівки, а не прохання чи поради) свого чоловіка щодо співжиття з ним. Так, Памелі забороняється сперечатися зі своїм чоловіком, гнівити його, вона має пробачати його за будь-яку провину, демонструвати свою покірливість, виконувати всі його забаганки, не викривати його недоліки, а прославляти його добрі справи, ласкаво ставитися до його друзів тощо [9]. На тлі таких вимог великодушне зауваження пана Б., що прояви покорі будуть виключені з їх стосунків, звучить цинічно та неширо, втім, Памела сприймає ці недвозначні правила поведінки як належне. Характерно, що роль служниці для Памели з набуттям статусу дружини дворянки, судячи з цих вимог, не закінчується. Дослідник Р. Фолкенфлік у статті з характерною назвою «“Памела”: домашнє рабство, шлюб і роман» порівнює моралізаторство С. Річардсона із англійськими настільними книгами-порадниками слугам XVIII ст. Р. Фолкенфлік доходить переконливого для нас висновку, що поряд із зображенням індивідуальності та внутрішньої свободи Памели не менш сильно у романі пропагується ідея, що гарній дружині у багатьох випадках слід поводитися як гарній служниці [5, р. 268]. Додамо, що таке

потрактування шлюбу нічим не відрізняється від ідей Ж.-Ж. Руссо.

Вимоги Ж.-Ж. Руссо до «природного виховання» дівчат чіткі та однозначні. Дівчина має бути люб'язною; розумною, говорити мало, але уважно слухати, бути скромною у проханнях, чемною в розмовах; навіть усвідомлюючи свою красиву зовнішність, не забувати про стать чи про вік [4, с. 592]. Батько Памели у листі до доньки пише, що оточуючі зауважують, що та дуже гарна та добре вихована [9], але в наступних листах батьки застерігають доньку: «Не дозволяй людям говорити тобі про твою красу, бо такі розмови породять гординю: тоді ти не заслуговуватимеш на похвалу. Чеснота та Доброта лише творять Красу. Не забувай цього, Памело» [9]. Не дивно, що автор акцентує увагу на вроді Памели, адже краса «природних дівчат» вражає саме своєю неповторністю. На цьому любив акцентувати увагу Ж.-Ж. Руссо: «Софія не красуня, але біля неї чоловіки забувають вродливих жінок, і красуні незадоволені собою...» [4, с. 597].

Релігія також відіграє суттєву роль у вихованні «природних» дівчат. Ж.-Ж. Руссо безапеляційно заявляє: «Для Бога байдуже, чи є у нас вичерпне поняття про його всемогутність, але для суспільства і для кожного з його членів вельми важливо, щоб кожна людина знала та виконувала покладені на неї Божественним законом обов'язки стосовно ближнього і самого себе» [4, с. 579]. Філософ наголошував, що дуже важливо, аби дівчатка ґрунтовно знали й любили віровчення, зауважуючи, що усі премудрості теології дівчаткам не потрібні – суттєвими є лише ті істини, які допомагають людині вдосконалитися. Він радив навчати дівчаток усвідомити, що їх завжди бачить Бог, який все знає про їхні вчинки та думки. Вчити їх робити добро без примусу, з власної волі, та переносити страждання без нарікання. «Природна дівчина» Софія релігійна, але її побожність дещо простіша, – «дуже мало догматів і зовсім небагато обрядів; правильніше сказати, у Софії на першому плані моральність, і вона присвячує все своє життя служінню Богу, творячи добрі справи» [4, с. 601]. Моральність Памели невіддільна від побожності. Власне, у вірі у найтяжчі моменти свого життя вона знаходить втіху. Таким чином, «природне» виховання жінок у письменників-сентименталістів невіддільне від релігійного, яке привносить моральний імператив у характері сентиментальних героїнь.

Тут варто розглянути задекларовані французьким філософом вимоги до Емілія як супутника

Софії. Бажано передусім, щоб чоловік і жінка були соціально рівними, володіли однаковими статками [4, с. 614–615].

На перший погляд, руссоїстську ідею нерівності представників різної статі не простежуємо в індивідуально-стильових висловах у творі С. Річардсона. Але це не означає, що трактування проблеми рівності у Ж.-Ж. Руссо та С. Річардсона відрізняються. С. Річардсон зображує у романі “Pamela...” нерівний шлюб, який все-таки є щасливим. Та Памела сама розуміє винятковість свого становища, і наголошує, що її шлюб з паном Б. – це надзвичайний виняток. Таким чином, для С. Річардсона шлюб Памели – це констатація перемоги Духа над Тілом, Добра над Злом, Чеснот над Аморальністю, а також і

винагорода для стоїчної служниці, але аж ніяк не визнання можливості нерівного шлюбу.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Отже, наше порівняльно-типологічне дослідження дає змогу зробити наступні висновки. Преруссоїзм як розрізнені доруссоїстські погляди доцільно розглядати в творчості англійського сентименталіста С. Річардсона, зокрема, в його першому епістолярному романі “Pamela; or, Virtue Rewarded”. На нашу думку, преруссоїстські погляди характерні й для творів інших письменників першої половини XVIII ст., які не виступали прямими джерелами творчості французького філософа, але заслуговують на належну увагу літературознавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Елистратова А. А. *Английский роман эпохи Просвещения*. Москва: Наука, 1966. 476 с.
2. Наливайко Д. *Теорія літератури й компаративістика*. Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. 348 с.
3. Попов Ю. Руссоїзм. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 506–507.
4. Руссо Ж.-Ж. *Избр. соч.*: В 3 т. Москва: Худож. лит., 1961. Т. 1. 852 с.
5. Folkenflik R. Pamela: Domestic Servitude, Marriage, and the Novel. *Eighteenth-Century Fiction*. 1993. № 3.5. P. 253–268.
6. Hammer C. *Goethe and Rousseau: Resonances of the Mind*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1973. 232 p.
7. Jost F. Richardson, Rousseau et le roman épistolaire. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 1977. № 29. P. 173–185.
8. Lynch L. W. Richardson's Influence on the Concept of the Novel in Eighteenth-Century France. *Comparative Literature Studies*. 1977. № 14.3. P. 233–243.
9. Richardson S. *Pamela or, Virtue Rewarded* (1st ed.) Web. 25 March 2018. URL: <https://www.gutenberg.org/files/6124/6124-h/6124-h.htm>.
10. Roulston Christine. *Virtue, Gender, and the Authentic Self in Eighteenth-Century Fiction: Richardson, Rousseau, and Laclos*. Gainesville: UP Florida, 1998. 232 p.
11. Texte J. *Jean-Jacques Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Literature: A Study of the Literary Relations between France and England During the Eighteenth Century*. Translated by J. W. Matthews. Kessinger Publishing, LLC, 2007. 420 p.

РОЗДІЛ 8 ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 811.122.2'25:811.112.2'38

РЕЦЕПЦІЯ МІФОЛОГІЇ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ: ЛІТЕРАТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

RECEPTION OF MYTHOLOGY IN ARTISTIC CREATIVITY: LITERARY AND HISTORICAL ASPECT

Бондарук Л.В.,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри романських мов та інтерлінгвістики

факультету іноземних мов

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

У статті розглядається процес становлення міфопоетики та її впливу на авторську креативну рецепцію. Аналізуються теоретичні концепції відомих шкіл, які мали значний вплив на подальший розвиток міфологічного прочитання художнього твору. Так, у статті детально проаналізовано й аргументовано базисні принципи міфокритичного аналізу художнього твору, притаманні тій чи іншій школі. Указується на те, що представники різних шкіл інтерпретують міф як своєрідний код розгадки майбутнього через минуле, а чітка модель його інтерпретації в художньому творі сприятиме правильному декодуванню авторської інтенції.

Ключові слова: міф, міфологія, міфопоетика, рецепція, авторська інтенція, інтерпретація.

В статье рассматривается процесс становления мифопоэтики и ее влияние на авторскую креативную рецепцию. Анализируются теоретические концепции известных школ, которые имели значительное влияние на дальнейшее развитие мифологического прочтения художественного произведения. В статье детально проанализированы и аргументированы фундаментальные принципы мифокритического анализа художественного произведения, предлагаемого той или иной школой. Указывается на то, что представители разных школ интерпретируют миф как своеобразный код разгадки будущего сквозь прошлое, а четкая модель его интерпретации в художественном произведении будет содействовать правильному декодированию авторской интенции.

Ключевые слова: миф, мифология, мифопоэтика, рецепция, авторская интенция, интерпретация.

The article deals with the process of formation of mythopoetics and its influence on the author's creative reception. The theoretical concepts of well-known schools, that have had a significant influence on the further development of the mythological reading a work of art, are analyzed. Thus, the article analyzes and substantiates the basic principles of the myth-critical analysis of a work of art, which are characteristic to different schools. It is indicated that representatives of different schools interpret the myth as a peculiar code for unravelling the future through the past, and a clear model of its interpretation in the work of art will contribute to the correct decoding of the author's intention.

Key words: myth, mythology, mythopoetics, reception, author's intention, interpretation.

Постановка проблеми зумовлена тим, що міф стає прогресивним засобом передачі культурного спадку від архаїчної людини до сучасності, рецептивно-репродуктивного сприйняття навколишнього світу, формування ментального мислення й установа ментальних ідей про довкілля, оскільки саме міф запропонував цілий арсенал ідеальних персонажів та ідеальних вчинків, що стали наскрізними темами багатьох творів сучасної світової літератури. Тому міфологія та міфологічні традиції в культурі загалом і літературі зокрема, з їх ідеями про циклічний характер світу й часу, є основним способом сприйняття світу, споконвічності й самої людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на те, що міфу, міфології, міфологічності у творчості письменників довгий час не приділялося належної уваги, останнім часом спостерігається сплеск розвідок, присвячених указаній проблемі. Представлені роботи О. Бондаревої «Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття» (2006 р.), Г. Грабовича «Шевченко як міфотворець», «Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка», О. Забужко «Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу» (1997 р.), «Деміфологізація України», Т. Мейзерської «Проблеми індивідуальної міфології: Т. Шевченко – Леся Українка» (1997 р.),

М. Моклиці «Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму)» (2011 р.), Л. Плюща «Екзод Тараса Шевченка. Навколо «Москалевої криниці», Л. Скупейка «Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки» (2006 р.), Н. Слухай (Молотаєвої) «Художественный образ в зеркале мифа этноса: М. Лермонтов, Т. Шевченко» (1995 р.).

Постановка завдання передбачає з'ясування теоретичних концепцій різних шкіл і їх представників, щоб проаналізувати історичні підходи у становленні міфопоетики та її впливу на авторську креативну рецепцію.

Виклад основного матеріалу. Пошук універсальних характеристик взаємозалежності природи, людини й культури притаманний науковій думці всіх часів: антична філософія – Платон (філософсько-символічне трактування міфів), Евгемер (алегоричність міфів, персоніфікація функцій богів); Відродження – Френсіс Бекон; Просвітництво – Джамбатіста Віко; романтична філософія й романтична теорія міфів представлені німецькими вченими, такими як Іоганн Готфрід Гердер, Карл Філіп Моріц, Христіан Іоганн Генріх Гейне та ін.

Найбільш наукового обґрунтування теорія міфів здобула в романтичний період у «позитивній філософії» Фрідріха Вільгельма Йозефа фон Шеллінга (1775–1854 рр.). На думку Шеллінга, позитивна філософія містить філософію міфології й філософію одкровення. Філософія одкровення полягає в безпосередньому зв'язку людини з Богом, тому філософія міфології – це природна релігія, тобто природний розвиток, у процесі якого пізнається істина, розвиток Абсолюту, Абсолют тотожностей протилежностей. Світ природи, людини й культури романтики трактували через міфологію, оскільки саме її вважали першоелементом, першообразом, від якого все започаткувалося. Вони заперечували алегоричність міфу, вважали його метафоричним. Проте цей період часто критикували за те, що за абстрактними речами романтики не бачили конкретного.

На зміну романтизму з його ідеалістичними поглядами прийшов реалізм із раціоналістичними поглядами, який теж виявився недостатнім у поясненні сутності буття.

Так, міф, міфологія, міфопоетика, міфокритика постають об'єктом досліджень у кінці XIX – на початку XX століть, серед яких виокремлюються найбільш відомі й фундаментальні школи:

– англо-американська (Е. Тайлор, Е. Ленг, Дж. Фрезер, Н. Фрай);

– німецька (А. Кун, В. Шварц, Ф. Мюллер, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, Е. Фромм);

– французька (Е. Дюркгейм, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Строс; Р. Барт, Ж. Дюран, Ж. Бюрго, П. Рікер, В.-Л. Тремблей);

– українська (О. Бондарева, О. Потебня, Г. Грабович, Г. Драненко, О. Забужко, Т. Мейзерська, М. Моклиця, Л. Плющ та ін.);

– російська (О. Веселовський, О. Лосєв, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, В. Пропп, О. Фрейденберг).

Оскільки в одній статті неможливо досягнути всі теоретичні положення указаних шкіл, то ми обмежимося англо-американською, німецькою й українською школами, а французька й російська школи будуть розглянуті в подальшому дослідженні.

Отже, англо-американську антропологічну школу вважають однією з перших, хто започаткував базисні принципи міфокритичного аналізу художнього твору. Так, Е. Тайлор у роботі «Первісна культура» (1871 р.) представив свою так звану «теорію пережитків», основними положеннями якої були такі:

– базуючись на теорії еволюції Дарвіна, суспільство здійснило еволюційний розвиток від стадії дикунства до сучасної цивілізації, кожна стадія має тісний зв'язок із попередньою, що проявляється як пережитки минулого (пережитками вважаються суттєві, реальні, важливі явища дикунів, такі як ритуал, обряд, звичаї, думка);

– міфологія є водночас найбільш визначеною й найбільш рудиментарною, малорозвиненою ідеологією, а міф є елементарним конкретним проявом абстрактних, чуттєвих ідей співіснування людини й природи, прихованим кодом первісних людей, який дає розгадку майбутнього в минулому;

– рудиментарна теорія дикунів має певний рівень інтелектуальності, оскільки представляє схожість розумових процесів, незалежно від індивідуальних чи національних особливостей, і має значний вплив на формування сучасного сприйняття світу;

– міфи створювалися на ранній стадії людства, у процесі історичного розвитку вони лише видозмінювалися, при цьому не втрачаючи першооснову, бо в такому разі визначити природу міфу неможливо;

– міф є складовою частиною культури, тому його потрібно вивчати й досліджувати у взаємозв'язку з поетичністю мислення;

– міфи відображають взаємовідносини людини й природи, тому використовують одухотвореність природи, її персоніфікацію, уподібнення богів людям;

– міфи мають алегоричне трактування [13, с. 257–262].

«Теорія пережитків» Е. Тайлора мала багато послідовників, як і опонентів. Так, шотландець Ендрю Ленг (1844–1912 рр.) запропонував свою порівняльно-міфологічну методику в книзі «Сучасна міфологія» (1897 р.), згідно з якою причини виникнення міфів потрібно шукати в древній варварській цивілізації, пережитки якої дійшли до нас у вигляді релігійних традицій [11, с. 33]. Однак у більш ранній книзі «Міф, ритуал і релігія» (1887 р.) Е. Ленг називає декілька чинників походження пережитків, а не лише релігію. До них можуть належати елементи життя племен примітивної стадії розвитку, які на тій стадії вважалися цілком природними, а не ірраціональними; творча інтерпретація поетами тієї інформації, яка дійшла з доісторичних епох; власне релігія, що використовує міфологію у власних цілях. Е. Ленг заперечує алегоричне трактування міфів як таке, що не розкриває розуміння релігії своїх нащадків, і міфи швидше мають антирелігійний, ніж релігійний характер [13, с. 32–36].

Незважаючи на важливі положення названих представників, усе ж засновником англійської ритуально-міфологічної школи вважають Джеймса Джорджа Фрезера (1854–1941 рр.), який у праці «Золота гілка» (1890 р.) представив свої аргументи щодо співвідношення міфології, релігії й ритуалів. На матеріалі численних зіставних досліджень фольклорної творчості різних народів Дж. Фрезер сформулював свою концепцію «природних потреб первісної людини», згідно з якою саме вони визначали спосіб життя, мислення й самого буття. Первісні люди розрізняли лише два світи – природний і людський, тому їх основною метою було вижити в природному світі, зібрати добрий урожай, який має дати їм природа. Так з'являються способи задобрювання природи, які передаються у вигляді пережитків, ритуалів. Звідси випливає твердження Фрезера про те, що ритуал – це інсценування міфу, а пережитки – це сучасні уявлення про конкретні дії первісних людей, таємницю яких достовірно збагнути важко або й неможливо. Так, на прикладі міфу про золоту гілку «омелу» Фрезер показує, що вона може викликати в нас різні уявлення щодо дотримання ритуалу відносно неї: оволодіння магічними якостями блискавки, символ сонця в період літнього сонцестояння або ж їх поєднання. «Однак такий синтез має штучний характер і не підтверджується відомостями. Ми не наважимося стверджувати, що за допомогою міфів можна досягти достовірного синтезу цих двох інтерпретацій, але

навіть якщо вони заходяться в протиріччі одна з одною, це не завадило б нашим грубим предкам однаково й з однаковим зусиллям розділити ті чи інші погляди. <...> При спробах слідувати за блукаючою думкою через терени непрохідного невігластва сліпого страху нам не варто забувати, що ми ступаємо очарованою землею й не повинні приймати за реальність міражі, які трапляються нам на шляху й бентежать нас. Ми ніколи не зможемо до кінця зрозуміти погляди первісної людини, побачити речі її очима, наповнити свою душу тим, що хвилювало її. Тому наші теорії, які стосуються первісної людини і її поглядів, далекі від достовірності, найбільше, на що в таких випадках ми можемо розраховувати, – це розумна доля вірогідності» [8, с. 449].

Одним із найвідоміших представників англо-американської ритуально-міфологічної школи є канадський мовознавець і літературознавець Нортроп Фрай (1912–1991 рр.), який об'єднав зусилля своїх попередників і сформулював чітку методологію міфокритичного аналізу художнього твору швидше з літературознавчих, аніж з антропологічних позицій. Базуючись на теорії поетики Аристотеля, Н. Фрай у праці «Архетипний аналіз: теорія мітів» визнав міф передумовою художньої творчості, який зумовлює жанр, основні мотиви, образну структуру. Запропонувавши концепцію «систематичної» критики, літературознавець розглядає літературне явище, яке має свій структурний каркас і виходить з одного конкретного міфу (мономіфу, першоміфу) – від'їзд головного героя на пошуки пригод, а також розгортається навколо центрального міфу – виконання всіх людських бажань, що символізує вільне суспільство. Структурний каркас формують чотири природні міфи, які пронизують літературу протягом усього її розвитку. Природні міфи (тобто їх сутність), які є ключовими, зумовлюють ритми, тематичні форми та сюжетні образи, які реалізуються в певному ритуалі [7, с. 142–176].

Отже, на базі досліджень представників англо-американської школи була представлена теоретична основа міфологічних досліджень художнього твору, обґрунтоване ритуальне походження міфів у вигляді пережитків, які дійшли до нас як своєрідний код розгадки майбутнього через минуле; указується на єдину можливу модель інтерпретації міфологічного у творі – через природні ритми чергування протилежностей, які відображають зразок конструкції й динаміки всесвіту.

Німецька школа сформувалась у другій половині XIX століття й характеризувалась тим, що

пройшла значно триваліше становлення з різних поглядів:

– натуралістична (або метеорологічна) школа, яка вважала природні цикли основними рівнями моделювання міфологічної свідомості, звідси виокремилися представники так званої грозової школи (А. Кун, В. Шварц) і солярної школи (М. Мюллер) (залежно від того, з якими небесними метеорологічними явищами вони асоціювали богів як їх метафоричне відображення). Особливого значення набула так звана лінгвістична теорія «хвороби мови» Фрідріха Максиміліана Мюллера (1823–1900 рр.), за допомогою якої німецький філолог пояснював виникнення міфів;

– філософія життя (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше), напрям, в основі якого – дослідження зв'язку людини зі всесвітом. Засновником цього напрямку вважають Артура Шопенгауера (1788–1860 рр.) із його теорією «волюнтаризму», згідно з якою космічна воля є абсолютним початком усього буття, як самих явищ, так і уявлень про них. Учення А. Шопенгауера продовжив Фрідріх Вільгельм Ніцше (1844–1900 рр.) і доповнив волюнтаризм волею до влади. Ф. Ніцше оприроднював людину й олюднював природу і вважав, що основним принципом розвитку є воля до влади як у людей, так і в природи. Це керування сильних слабкими й водночас можливість слабого стати сильним. Визнаючи природність душі, Ніцше намагався раціонально пояснити єдність людини, природи і всесвіту;

– екзистенціалізм (М. Хайдеггер, Е. Фромм). Так, у 1927 р. Мартін Хайдеггер (1889–1976 рр.) випустив книгу «Буття і час», у якій і представив основні ідеї екзистенціальної теорії. На противагу волюнтаризму він пропонує свободу самої людини у виборі своєї долі, а творчість – це найвищий прояв свободи. Еріх Фромм (1900–1980 рр.) у книзі «Забута мова» розмірковує над біологічними, психологічними й соціальними чинниками у формуванні особистості і вважає страх тим механізмом, який пригнічує й витісняє за межі свідомого несумісні норми індивідуального й суспільного. Е. Фромм до забутої мови відносить сни й міфи як універсальне вираження людської душі [9, с. 157–208];

– політична концепція міфу Ернста Кассірера (1874–1945 рр.) висвітлена у другому томі «Філософії символічних форм» і особливо – у його останній книзі «Міф держави», а також у багатьох есе. Так, у статті «Техника современных политических мифов» Ернст Кассірер пише, що зрозуміти міф означає зрозуміти не лише його

слабкості й уразливі місця, але й усвідомити його силу. Для нас характерно недооцінювати його силу. Міф господарює над усією сукупністю соціального життя й соціальних почуттів людини, проте не завжди діє однаково й не завжди проявляється з однаковою силою. Міф досягає апогею, коли людина зустрічається з несподіваною й небезпечною ситуацією. У цих випадках людина завжди звертається до відчайдушних засобів, якими і є сьгоднішні політичні міфи. Міф завжди поряд із нами й лише ховається в п'їтьмі, очікуючи свого часу. Цей час настає тоді, коли всі інші сили, які цементують соціальне життя, із тих чи інших причин утрачають свою могутність і більше не можуть стримувати демонічні, міфологічні стихії [5, с. 58–65];

– аналітична психологія швейцарського вченого Карла Густава Юнга (1875–1961 рр.). Він розглядає міфи, архетипи й символи через основні мотиви колективного несвідомого, яким є сни. У книзі «Архетипи й символи» К. Юнг пише, що в цивілізованому житті ми позбавили багатьох ідей емоційної енергії, яка є в снах, тому ми на них не реагуємо. Вимагається щось більше, щоб впливати на нас більш ефективно з метою змусити нас змінити свої установки й свою поведінку. Таку функцію й виконує «мова снів», вона несе стільки психічної енергії, що змушує нас звернути на неї увагу. Сни є проявом тієї сфери психічного, яка знаходиться поза контролем свідомого розуму. Проте особистісні комплекси характеризують лише особливості однієї конкретної людини, а архетипи утворюють міфи, релігії й філософії, які впливають на цілі народи й історичні епохи. Особистісні комплекси розглядаються нами як компенсації за односторонні чи дефективні установки свідомості; подібним чином міфи релігійного походження можна інтерпретувати як вид ментальної терапії для стривоженого чи стражденного людства в цілому (голод, війна, хвороба, старість, смерть) [10].

Отже, німецька школа поглибила розуміння міфу більше з психологічного погляду, трактуючи міф не лише як пережитки ментальності древніх людей, а також указала на те, що міфи оточують нас завжди і є могутнім засобом впливу на становлення чи навіть зміну індивідуальних, колективних, соціальних установок.

Українську школу міфокритики започаткував О. Потебня (1835–1891 рр.), який аналізував міф із позицій протонародної релігійності. Він стверджував, що міф насамперед характерний для людей з архаїчною свідомістю, але в процесі еволюції людської свідомості він стає притаманний і

для людей, які наближаються до нас за ступенем свого розвитку, тому міфічна творчість не припиняється й у наші дні. Міфічне мислення твориться на рівні свідомості, воно логічне, розумне, системне й цілісне, не залежить від зовнішньої природи. Міфічне мислення реалізується через мову й завдяки мові, через її символічні форми. Міфи можуть проявлятися в релігійних, філософських і наукових системах за умови наявності в них міфічних форм мислення, виконувати пізнавальну й комунікативну функції, доповнюючи недостатність знань про ті чи інші об'єкти реальності. Саме недостатність знань про предмети зумовила несвідоме перенесення ознак одного предмета на інший, так і виник міф. Допоки є несвідоме алегоричне перенесення ознак – є міф, як тільки це перенесення усвідомлюється, зникає міф і виникають тропи – метафори [6, с. 146–265].

2006 р. була захищена докторська дисертація О. Бондаревої «Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття», у якій детально розкрито проблему міфологізації художності й представлено корпус міфопоетичних інтенцій сучасної української драматургії [2].

Отже, міф стає рубіжною ланкою, яка допомагає уникнути крайнощів під час переходу від раціонального до ірраціонального пояснення буття, світу й людини. Саме тому міф має кон-

кретне функціональне призначення – формування картини світу [3, с. 23].

В українських розвідках ми довгий час спостерігали замовчування міфологічного як синоніму містичного, що було зумовлене радянською ідеологією. Проте кінець ХХ – початок ХХІ століть засвідчив живий інтерес до міфологічного мислення як культурного, самобутного джерела розвитку української нації. Виокремлюється так званий напрям «неоміфологізму» (термін Г. Грабовича), який акумулює рецептивні, психолінгвістичні, архетипні теорії з метою реконструктивного прочитання й інтерпретації основоположних творів української класики.

Висновки. Отже, об'єктом досліджень представників різних шкіл став пошук шляхів рецепції, презентації й інтерпретації міфологічного в художньому творі зокрема й у формуванні індивідуально-авторської картини світу загалом. Міф трактується як універсальний засіб кодування/декодування навколишнього світу, взаємозв'язку природи, людини й культури. Міф поставав рубіжною ланкою змін у презентації різних картин світу – романтичної, ідеалістичної, реалістичної, раціональної, психоемоційної. Тому дослідження рецепції міфологічного представниками різних літературних концепцій, їх теоретичні положення та практичне застосування в художньому творі є надзвичайно перспективним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Бондарева О. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття»: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня доктора філологічних наук: 10.01.01 – українська література, 10.01.06 – теорія літератури. Київ, 2006. 32 с.
3. Бондарук Л. Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2015. 336 с.
4. Карягин А. Неомифология и современное буржуазное искусствознание. *Искусствознание Запада об искусстве XX века*. М.: Наука, 1988. 172 с.
5. Кассирер Э. Техника современных политических мифов. *Вестн. МГУ. Сер. 7. Философия*. 1990. № 2. С. 58–65.
6. Потебня А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 624 с.
7. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття* / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. С. 142–176.
8. Фрээр Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. В 2 т. Т. 2: Гл. XL–LXIX / Пер. с англ. М. Рыклина. М.: ТЕРРА, 2001. 496 с.
9. Фромм Э. Забытый язык / Пер. с англ. Э. Спировой. Москва: АСТ, 2009. 444 с.
10. Юнг К. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.
11. Lang A. *Modern Mythology*. London; New York and Bombay: Longmans, Green and Co. 39 Paternoster Row, 1897. 212 p.
12. Lang A. *Myth, Rytual and Religion*. L., 1887. Vol. 1. 340 p.
13. Tylor E. *Primitive Culture: researches into development of mythology, philosophy, religion, art and custom*. L., John Murray, Albemarle street, 1871. V. 2. 453 p.

РЕЦЕНЗІЇ

**РЕЦЕНЗІЯ
НА МОНОГРАФІЮ КАНДИДАТА ФІЛОЛОГІЧНИХ НАУК,
ДОЦЕНТА КАФЕДРИ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ
ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА ДРУЖИНЕЦЬ МАРІЇ ЛЬВІВНИ
«УКРАЇНСЬКЕ УСНЕ МОВЛЕННЯ:
ПСИХО- ТА СОЦІОФОНЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ»¹**

Кульбабська О.В.,

*доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри сучасної української мови*

Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Українське усне мовлення виконує нині активну контакто-встановлювальну, ідентифікувальну, оцінну, когнітивну та величезну низку інших функцій у розмаїтій амплітуді різноманітних комунікативних жанрів. Ця широта суспільних практик стає основою для розвитку й удосконалення української літературної мови загалом і зокрема та її усної форми – первинної форми існування мови, основна проблематика якої сьогодні сконцентрована насамперед у розумінні внутрішньої природи, поясненні та володінні всім комплексом орфоепічних норм, адже з усіх базових норм сучасної української літературної мови найменш засвоєними практично й усвідомлюваними логічно є саме вимовні норми, що й зумовило звернення автора дослідження до цієї актуальної проблематики.

Монографія М.Л. Дружинець є першою працею в україністиці, в якій досліджено орфоепічну синхронію в її проекції на психо- й соціофонетичну специфіку з урахуванням глибинних діахронічних процесів, що значно розширює межі студювань відповідної проблематики у ХХІ столітті. У рецензованій праці вперше досліджено нормативність усного українського мовлення молоді в різних регіонах України – Південному, Західному, Східному, Північному, Центральному та за її межами – у Придністров'ї, Молдові, державах Європи, Канаді, Америці, що уможливило об'єктивний і всеохоплювальний аналіз як рівня володіння представниками українського етносу кодифікованими мовними нормами в різних територіальних локусах, так і визначення статистики типових помилок для укладання практич-

них рекомендацій щодо їх подальшої корекції. Наведене виявляє теоретичну й практичну цінність монографічного дослідження, здійсненого на значному фактичному матеріалі, отриманому шляхом соціопитування, що, на нашу думку, увиразнює його актуальність.

У праці вперше розглянуто орфоепію в колі соціолінгвістичної парадигми із зазначенням прогресивних ліній її розвитку; виявлено й проаналізовано девіантні та деградаційні процеси сучасного українського усного мовлення в широкій амплітуді його безпосередніх виявів; представлено соціофонетичний опис мовлення української молоді, зокрема вимову голосних, приголосних, звукосполук українцями та європейцями, американцями, канадцями українського походження, українцями-придністровцями; акцентовано увагу на гендерних особливостях сучасного мовлення української молоді; з'ясовано історичне коріння кожної орфоепічної норми, тим самим представлено діахронічну ретроспективу; проаналізовано й психолінгвістичний аспект українського усного мовлення – комплексно вивчено психофоносемантичні характеристики та кольорові асоціації українського вокалізму і консонантизму на обсяжному експериментальному матеріалі. Аналітична реконструкція орфоепії в історичній ретроспективі та синхронічній перспективі соціолінгвістичних інтерпретацій створила теоретичні основи для формування нового лінгвістичного напрямку – сучасної та історичної соціофонетики, в межах якої відкриваються можливості систематизувати відповідні аспекти опрацювання української фонетичної системи в їхній проекції на концептуальні положення світового мовознавства.

Монографія М.Л. Дружинець ознайомлює із цілісною і загалом об'єктивною картиною

¹ Дружинець М.Л. Українське усне мовлення: психо- та соціофонетичний аспекти : монографія. Одеса : Одеський національний університет імені І.І. Мечникова, 2019. 400 с.

українського усного мовлення (вимова звуків та звукокомплексів), представленого багатим ілюстративним матеріалом, який яскраво ілюструє типологію девіантних орфоепічних процесів (зафіксованих насамперед у межах молодіжної аудиторії як активного носія і «реформатора» мовних норм), які автор ретельно аналізує та пояснює, звертаючись до історичних писемних пам'яток і психолінгвістичних інтерпретацій, що створює історичну органічність і глибину рецензованого дослідження.

Поставлена мета визначила необхідність розв'язання таких завдань роботи:

1) узагальнити теоретичні засади й аспекти вивчення українського усного мовлення;

2) схарактеризувати нормативну базу сучасного українського усного мовлення з наведенням критичних зауваг і коментарів;

3) представити діахронічну ретроспективу, простеживши історичне коріння кожної орфоепічної норми в писемних пам'ятках;

4) з'ясувати девіантні та деградаційні процеси сучасного українського усного мовлення;

5) на основі соціопитування проаналізувати мовлення українських респондентів на теренах України та за її межами, виокремивши девіації та нормативність, а також гендерну специфіку;

6) сформувати критерії відбору варіантів диспозитивної норми та виявити атрактори прескриптивної норми;

7) указати прогресивні лінії розвитку сучасної української орфоєпії;

8) на основі експериментальних даних дослідити психофонетичний зміст, кольорові асоціації українських звуків та представити практичне застосування отриманих результатів;

9) у зіставному аспекті висвітлити фонетичний зміст звуків за місцем творення, способом творення, твердістю-м'якістю (для приголосних), рядом, піднесенням, лабіалізованістю (для голосних);

10) укласти «Український орфоепічний стандарт (з електронним носієм)»;

11) обґрунтувати теоретичні основи та практичні перспективи нового напрямку – сучасної та історичної соціофонетики.

Усі поставлені завдання автор розв'язує логічно, обґрунтовуючи кожне теоретичне узагальнення, що надає роботі наукової переконливості й глибини.

Фактичним матеріалом дослідження є фонетична система української мови в її безпосередній практичній реалізації, а також 80 слів, підібраних для соціопитування, результати якого дають

змогу простежити володіння орфоєпією голосних, приголосних та звукосполук у рідномовних моделях. Приваблює в монографії залучена джерельна база дослідження, якою є: 1) результати 7-ми експериментів – 350 анкет, проведених на I курсі українського відділення філологічного факультету ОНУ імені І. І. Мечникова у 2015 році; 2) результати соціопитування – 370 записів, зафіксованих на аудіоносії (диктофоні): 50 записів (студенти-філологи) і 20 записів (нефілологи та учні) – інформанти Південної України (ПДУ), 50 записів – інформанти Північної України (ПНУ), 50 записів – інформанти Західної України (ЗУ), 50 записів – інформанти Центральної України (ЦУ), 50 записів – інформанти Східної України (СУ), 50 записів – інформанти Придністровської Молдавської Республіки (ПМР), 10 записів – інформанти Белцького державного університету ім. Алеко Руссо (Республіка Молдова); 10 записів – мешканці Канади, 10 записів – мешканці Америки, 20 записів – мешканці Європи (Італія, Польща, Чехія, Німеччина). Зазначена фактична база дослідження вможливило максимальну верифікацію теоретичних положень, увиразнюючи і теоретичну, і практичну цінність роботи, а також її безумовну наукову новизну.

Монографія складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку джерел, списку літератури та додатків (у т. ч. на електронних носіях).

Перший розділ «Теоретичні засади вивчення українського усного мовлення» містить актуальні аспекти вивчення українського усного мовлення, діахронічну ретроспективу, де представлено фонетико-орфоепічні риси протоукраїнської мови, відбиття особливостей української народної вимови в пам'ятках давньоукраїнської, староукраїнської літературної мови, фіксацію орфоепічних рис у писемних пам'ятках, починаючи з XI ст. Ґрунтовно представлено нормативну базу сучасного українського усного мовлення, акцентовано увагу на вимові українських голосних, приголосних, звукосполук та слів іншомовного походження, а також висвітлено деградаційні процеси мовної норми. М.Л. Дружинець, розглядаючи орфоєпію звукосполук, звертає увагу й на складні асимілятивні процеси – звукокомплекси фонетичних слів: *сядь же [с'аджже]*, *аж зараз [аз:араз]*, *злазь же [злаж:е]*, *от зараз [одззараз]* та ін.

Останнім часом у сучасній психолінгвістиці приділяють велику увагу дослідженню фонетичного значення, здійснюють аналіз і класифікацію його властивостей та закономірностей. Ще В. Гумбольдт, як зазначає автор монографії, відзначаючи важливість звука як мовної одиниці, називав

його відображенням життя і писав у «Вибраних працях з мовознавства» (М., 1976; с. 76), що «сам по собі він здатний виражати біль і радість, відразу і бажання. Він відображає разом із позначеним об'єктом викликані ним відчуття й у всіх повторюваних актах поєднує в собі світ людини, або, інакше кажучи, свою самостійну діяльність». У пропонованій праці розглянуто історію, характер звукового символізму, фоносемантику як наукову дисципліну, вивчено фонетичний зміст та кольорове забарвлення голосних звуків української мови, а також продемонстровано практичне застосування отриманих результатів, зокрема, простежено психофоносемантику жіночого та чоловічого іменника – фонетичне значення та кольорові асоціації онімів, що увиразнює наукову новизну дослідження. На основі 10 шкал: «гарний» – «поганий»; «великий» – «маленький»; «ніжний» – «грубий»; «світлий» – «темний»; «сильний» – «слабкий»; «гарячий» – «холодний»; «швидкий» – «повільний»; «веселий» – «сумний»; «гучний» – «тихий»; «добрий» – «злий» визначено фонетичний зміст голосних звуків української мови; на ґрунті експериментальних даних (*Експеримент № 1. Вільний вибір співвіднесень; Експеримент № 2. Вибір однозначних співвіднесень; Експеримент № 3. Безпосереднє співвіднесення звука з кольором*) – кольорову гаму українських голосних.

Кваліфіковано зіставляючи кольорове забарвлення голосних з їхнім фонетичним змістом, а також висвітлюючи фонетичний зміст голосних звуків з урахуванням класифікаційних ознак – місця творення, ступеня підняття спинки язика, участі губ, дослідниця доходить висновку, що багате фонетичне значення українських звуків та їх кольорові асоціації доводять співвідношення фонетичного змісту голосних української мови з їхніми артикуляційними характеристиками. У дослідженні акцентується увага на ідентичності та відмінностях психофоносемантики голосних звуків української та російської (зіставлення фонетичного змісту та кольорової гами голосних та приголосних), української, польської та російської (зіставлення фонетичного значення й кольорового забарвлення сонорних звуків) мов.

Наступні два розділи присвячено опису й аналізу типових помилок під час вимови голосних, приголосних та звукосполук, яких припустилися інформанти під час соціопитування на теренах України та за її межами, девіаційним процесам з урахуванням гендерної специфіки. В окремих підрозділах звертається увага на фіксацію орфоепічних рис у писемних пам'ятках кінця XVIII–XIX ст. (Котляревський І. «Енеїда на малоросій-

ській мові перелицьованна І. Котляревським» (1798), Павловський О. «Грамматика малоросійського нарѣчія» (1818), «Русалка Дністрова» (1837), «Малоросійскія повѣсти, рассказанные Грыцькомъ Основьяненкомъ» (1841), Білецький-Носенко П. «Словник української мови» (1843), Головацкий Я. «Грамматика русского языка» (1864), Осадца М. «Грамматика русского языка» (1864), «Кобзарь П.П. Артемовського-Гулака» (1877), «Кобзарь. Пырятынська ластівка Е.П. Гребиньки» (1878), «Основа: Южно-русский литературно-ученый вѣстникъ» (1861–1862), у рукописах Шевченко Т.Г.: «Більша книжка. Автографи поезій 1847–1860 рр.», «Мала книжка. Автографи поезій 1847–1850 рр.» та першодруках: «Букварь южнорусский» (1861) та «Кобзарь» (1840)), що є безумовним авторським внеском у розбудову фонетичних досліджень.

Скрупульозно вивчаючи результати соціопитування української молоді нашої країни та зарубіжжя (для аналізу вимови голосних було підібрано 11 слів, приголосних – 16 слів; звукосполук – 53 слова), автор визначає у відсотках рівень володіння орфоепією голосних, приголосних та звукосполук, стійкість/нестійкість норми, що максимально конкретизує отримані нею результати, наприклад: «Сучасна молодь ПМР показала правильну вимову свистячих перед шиплячими (74%), шиплячих перед свистячими (66%), більшість респондентів дотримуються нормативної вимови [t] перед свистячими та шиплячими, однак труднощі виникають при вимові [d] перед свистячими та шиплячими. Останньою нормою володіють тільки студенти-філологи спеціальності «Українська мова та література», та й то не всі, тому її відносимо до нестійких, найчастіше порушуваних».

Норми вимови, як засвідчили спостереження М.Л. Дружинець, перебувають у тісному зв'язку зі сферою діяльності молоді: студенти-нефілологи вдвічі більше припускаються помилок під час вимови, ніж філологи, зокрема, лаборанти-хіміки вдвічі більше допускають помилок під час вимови, ніж філологи й учні школи. На наш погляд, вимову в студентів-нефілогів варто було простежити не лише в Південній, Центральній Україні, а й в інших регіонах.

Позитивно оцінюємо таку ідею автора – виявити історичні корені кожної вимовної норми, спираючись на писемні пам'ятки давньої, старої та нової української літературної мови, адже завдяки особливостям правопису, а частіше всупереч йому, відбилися вимовні риси, більшість із яких стала орфоепічною нормою сучасної

української літературної мови. Безперечно, фіксація живої народної вимови в писаних текстах дає змогу простежити процес формування української орфоєпії, вести мову про обґрунтованість, сталість певної вимовної норми, зробити переконливі висновки та висловити міркування, що варті уваги: *«Ті норми вимови звукосполук, які хоча чинним правописом не фіксуються, але тривалий час фіксувалися на письмі у ХІХ столітті, є найстійкішими в усному мовленні. Ті ж вимовні особливості звукосполук, що не фіксувалися в пам'ятках або фіксувалися зрідка, хоча й стали нині орфоєпічними, належать до нестійких, найчастіше порушуваних. Зокрема, літературна норма вимови [дж], [дз] асимілятивного характеру як реалізація слабких [d], [d'] сьогодні є складною орфоєпічною проблемою. Африкатизація [d] засвідчується в літературній мові порівняно пізно, і то зрідка з початку ХVІІІ століття: людського (250) у фразеологічній збірці Климентія Зіновієва. Африкатизація [d] перед наступним свистячим приголосним у досліджуваних історичних джерелах не передається: у П. Куліша: громадську; у словнику П. Білецького-Носенка: людськість; у «Русалці Дністровій»: молодці; у граматиці Я. Головацького: по людски; у граматиці М. Осади: одинадцять. У рукописах Т. Шевченка відповідна мовна норма теж не відбита: людського».* Ґрунтовний аналіз опрацьованої проблеми дає змогу виокремити стійкі та найчастіше порушувані норми, зокрема ті, що не фіксувалися в пам'ятках або фіксувалися зрідка.

Детально аналізуючи солідний науковий доробок учених-фонетистів, М.Л. Дружинець зазначає, що зазвичай важко впроваджується в мов-

лення звук, невластивий певній артикуляційній базі, але органічність для української мови дзвінких африкат [дж], [дз] засвідчена історією – про питомість цих африкатів для української мови зазначали як мовознавці України, так і мовознавці діаспори (Ю. Шевельов, В. Німчук).

Змістовною постає презентація додатків, у яких унаочнено результати соціопитування, експериментів, паспортизація респондентів та окреме навчальне видання з електронним ресурсом.

Висновки логічні, цілком узагальнюють виконаний аналіз та окреслюють перспективи дослідження проблеми. Повноту й глибину рецензованої праці забезпечує використання українських та зарубіжних наукових джерел.

Безперечно, праця сприятиме осмисленню проблеми взаємодії та взаємовпливу психо- та соціофонетичних аспектів вивчення звукової системи української мови, що прислужиться як у розбудові вітчизняної лінгвістичної науки, зокрема історичної та сучасної орфоєпії, соціолінгвістики (соціофонетики), психолінгвістики (психофоносемантики) в аспекті їхньої впливової потужності, так і в поглибленні теорії та практики слов'янського й загального мовознавства.

Рецензована монографія, позначена фундаментальністю й оригінальним баченням широкого кола наукових проблем сучасного українського мовлення в його проекції на лінгвоментальну специфіку українців, зможе прислужитися в розвитку багатьох напрямів сучасного мовознавства. Наведене дає всі підстави рекомендувати монографічне дослідження М.Л. Дружинець «Українське усне мовлення: психо- та соціофонетичний аспекти» до друку.

**РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ ТАРАСА ШМІГЕРА
«ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ – ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРИКЛАДНІ АСПЕКТИ:
ДАВНЯ УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА СУЧАСНИМИ УКРАЇНСЬКОЮ
ТА АНГЛІЙСЬКОЮ МОВАМИ»¹**

Літвіняк О.В.,
*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри перекладознавства і контрастивної лінгвістики імені Григорія Кочура
Львівського національного університету імені Івана Франка*

Праця Т.В. Шмігера є прикладом наукової послідовності, адже попередня монографія автора – «Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя» (Київ, 2009) – також зачіпає широке коло перекладознавчих питань, зокрема, торкається проблеми еволюції поглядів на критику перекладу.

Рецензовану монографію Т.В. Шмігера присвячено теоретичним і прикладним аспектам перекладознавчого аналізу, що дозволяє виокремити його як самостійний підрозділ власне критики перекладу на рівні із рецензуванням та редагуванням. Перекладознавчий аналіз – це осередок будь-якого перекладознавчого дослідження. Попри це, підходів до нього є чимало і залежать вони передусім від особистості дослідника та аналізованого тексту. На відміну від інших методів наукового дослідження (як загальнонаукових, так і використовуваних у вузьких галузях), перекладознавчий аналіз до сьогодні не отримував достатньо докладного висвітлення в науковій літературі. Дослідникам-початківцям, які лише роблять перші кроки у перекладознавстві, часто важко зорієнтуватися в методологічних нетрях, якщо вони не володіють системним уявленням про підходи до перекладознавчого аналізу. Саме це й зумовлює незаперечну актуальність дослідження Т.В. Шмігера, який у своїй монографії крок за кроком аналізує історичний розвиток перекладознавчого аналізу в Україні, пропонуючи читачеві системний опис еволюції цього явища, розробляє типологію його методів для точнішого оцінювання перекладів та для глибшого вивчення української літератури.

Монографія виконана на репрезентативному корпусі, що дає підстави довіряти висновкам автора. Т.В. Шмігер провів колосальну роботу, досліджуючи не лише загальновідомі, але й малодоступні матеріали, як-от: стародруки, рідкісні видання, рукописи. Внаслідок доскіпливого вивчення широкого спектру матеріалів йому вда-

лося підготувати короткий виклад історії перекладознавчого аналізу в Україні, окреслити роль перекладознавчого аналізу в сучасній критиці перекладу, запропонувати обґрунтування принципів оцінки перекладу. Останнє видається особливо цікавим, адже попри те, що це питання хвилює перекладознавців, перекладачів, видавців, перекладацькі компанії та споживачів перекладацьких послуг, а спроб випрацювати єдину систему оцінки робилося чимало в різних куточках світу, єдиного підходу не віднайдено й досі, та й сумнівно, що він узагалі можливий. Автор монографії слушно звертає увагу на плюралізм думок та термінологічну розрізненість, що характеризують цей аспект перекладознавчої діяльності. Відтак, внаслідок проведеного аналізу Т.В. Шмігер пропонує власне визначення перекладознавчого аналізу, яким послуговується в межах дослідження перекладів давньоукраїнської літератури. Попри те, що автор вважає це визначення застосовним передусім до художніх текстів, на нашу думку, воно є достатньо широким, щоб його можна було екстраполювати також і на нехудожні тексти, принаймні, деяких типів.

Варто також відзначити підрозділ, присвячений внутрішньомовному перекладу, адже це, як стверджує й сам автор монографії, «майже зовсім недосліджена й знехтувана ділянка теорії перекладу» (с. 143). Досліджуючи цю тему, Т.В. Шмігер ставить слушні питання, зокрема: що відмежовує внутрішньомовний переклад від адаптації чи модернізації та що пов'язує чи, навпаки, відрізняє внутрішньомовний переклад від часовіддаленого.

Автор монографії робить спробу якнайширше представити перекладознавчий аналіз, звертаючись не лише до «традиційних» інтерпретаційно-культурологічного та лінгвостилістичного підходу, але й до когнітивних, комунікативних та культурологічних і аксіологічних поглядів, кожному з яких присвячено по окремому розділу.

Вагомості праці Т.В. Шмігера додає й солідний ілюстративний матеріал, обраний для демонстрації практичних аспектів застосування перекладознавчого аналізу. Зокрема, привертає увагу

¹ Шмігер Т.В. Перекладознавчий аналіз – теоретичні та прикладні аспекти: давня українська література сучасними українською та англійською мовами : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2018. 508 с.

той факт, що автор не побоявся взятися за такий безперечно важливий, але складний для дослідження, а тому часто нехтуваний, пласт матеріалу, як давньоукраїнська література. Список ілюстративних джерел налічує близько 200 позицій, що включають джерела давньоукраїнською, українською та англійською мовами.

Матеріалом дослідження є тексти давньої української літератури, починаючи від нашого найдавнішого літопису до Григорія Сковороди та поетичної варіації Тараса Шевченка на історичну пісню XVIII ст. На вибір текстів вплинув той факт, що ще не дуже багато перекладено англійською мовою (усе задокументовано у відповідному

історичному розділі). Аналізовані твори представляють вершини української думки, зокрема твори із «Ізборника» Святослава 1076 р., «Києво-Печерського Патерика» тощо. Давня українська література – синкретична, а тому художність треба сприймати у широких рамках. Саме у розгляді автора перебуває «Православне сповідання віри» Петра Могили.

Безперечною перевагою монографії вважаємо наявність іменного та тематичного покажчиків, які значно спрощують користування книгою.

Монографія Т.В. Шмігера є вагомим внеском в українське перекладознавство, що якісно його збагачує.

НОТАТКИ

Наукове видання

ЗАКАРПАТСЬКІ ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

Випуск 7
Том 2

Коректура • *Надія Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *Юлія Семенченко*

Формат 64x90/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 21,39. Замов. № 0219/39. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
73021, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а, офіс 105
Телефон +38 (0552) 39-95-80
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.