

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ТАВРІЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

Журнал заснований у 1918 році

**ВЧЕНІ ЗАПИСКИ
ТАВРІЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО**

Серія: Філологія. Соціальні комунікації

Том 30 (69) № 3 2019

Частина 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2019

Головний редактор:

Казарін Володимир Павлович – доктор філологічних наук, професор, в.о. ректора Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

Члени редакційної колегії:

Гадомський Олександр Казимирович – доктор філологічних наук, доктор габілітований гуманітарних наук в області мовознавства (Варшавський університет), професор, завідувач кафедри білоруських та українських досліджень Інституту славістики Опольського університету (Ополе, Польща);

Досенко Анжеліка Костянтинівна – кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

Свенцицька Еліна Михайлівна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

Семенець Ольга Сергіївна (відповідальний секретар) – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри зарубіжної філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

Сеїтяг'яєва Таміла Решатівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

Статкевич Лариса Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної філології Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

Ткаченко Тетяна Іванівна – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри слов'янської філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського.

**Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet
Вченою радою Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського
(протокол № 3 від 06.11.2019 року)**

Науковий журнал «Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського.
Серія: Філологія. Соціальні комунікації» зареєстровано Міністерством юстиції України
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 15711-4182Р від 28.09.2009 року)

*Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України з філологічних наук
відповідно Наказу Міністерства освіти і науки України від 04.04.2018 № 326 (додаток 9)*

*Журнал включено до міжнародної наукометричної бази Index Copernicus International
(Республіка Польща)*

Сторінка журналу: www.philol.vernadskyjournals.in.ua

ISSN 2663-6069 (Print)
ISSN 2663-6077 (Online)

© Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського, 2019

ЗМІСТ

ЗАГАЛЬНЕ МОВОЗНАВСТВО

Вусик А. Л.

СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ СТРАТЕГИЙ КОММУНИКАТИВНОГО САБОТАЖА..... 1

Коч Н. В.

ЛІНГВОКУЛЬТУРНИЙ ТИПАЖ: ДОСВІД ТЕОРЕТИЧНОГО
ТА МЕТОДОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ..... 6

Попов С. Л.

ПОНИМАНИЕ МОДЕЛИ ЧЕЛОВЕКА В ЭВОЛЮЦИОННО-СИНТЕТИЧЕСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ
ТЕОРИИ А. Д. КОШЕЛЕВА: КОГНИТИВНО-ЭВОЛЮЦИОННЫЙ АНАЛИЗ..... 13

Прадівлянна Л. М.

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
СЮРРЕАЛЬНИХ ОБРАЗІВ Б.-І. АНТОНИЧА..... 18

Чернявська А. В.

ФРАЗЕОЛОГІЧНА ОБ'ЄКТИВАЦІЯ КОЛЕКТИВНИХ УЯВЛЕНЬ
ПРО ТРОЯНДУ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ МОВАХ..... 24

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Gach N. O.

UKRAINIAN NATIONAL IDENTITY THROUGH THE PRISM
OF A BIG CITY VITALITY: CONCEPTUALISING
NEW YORK'S CULTURAL LANDSCAPE..... 33

Гумений В. В.

МОДИФІКУВАННЯ СТИЛІСТИКИ ПРОСТОРОВОГО НАРАТИВУ
ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ У ТВОРАХ Г. ГЕССЕ ТА К. МАНА
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ «СТЕПОВИЙ ВОВК» ТА «МЕФІСТО»)..... 38

Заботнова М. В.

ЕКВІВАЛЕНТНІСТЬ У ПРОЦЕСІ АНГЛО-УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ ЛЕКСИЧНИХ
ОДИНИЦЬ НА ПОЗНАЧЕННЯ МОЛОДІЖНОГО СЛЕНГУ В КІБЕРПРОСТОРІ..... 42

Корягіна А. Ю.

СТИЛІСТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ
НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ Т. МАННА «ЗАЧАРОВАНА ГОРА»..... 48

Мольдерф О. Є.

ІВАН ФРАНКО ЯК КРИТИК І ПЕРЕКЛАДАЧ
ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША НІМЕЦЬКОЮ МОВОЮ..... 53

Nechyporenko V. O.

IDENTITIES OF BILINGUAL AUTHORS..... 60

Пономарьова Л. В., Маркоїдзе І. С.

АНЕКДОТ ЯК ЖАНР ГУМОРИСТИЧНОГО ДИСКУРСУ
В УКРАЇНСЬКОМУ ТА РОСІЙСЬКОМУ МОВНОМУ ПРОСТОРІ..... 65

Пустовойт Н. І.

ХАРАКТЕРИСТИКА ТА ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ТЕКСТІВ
ЗАЛІЗНИЧНОЇ ТЕМАТИКИ З ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОЮ..... 69

ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ І ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

Войтко Т. В.
ПІДХОДИ ДО ВСТАНОВЛЕННЯ ТИПОЛОГІЇ ПРОФЕСІЙНОГО ДИСКУРСУ..... 73

Кінашук А. В.
КАТЕГОРІЇ РАЦІОНАЛЬНОСТІ ТА ІРРАЦІОНАЛЬНОСТІ В МОВОЗНАВЧИХ ПАРАДИГМАХ... 78

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Киор В. И.
ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
(ОПЫТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА НЕКОТОРЫХ ТЕРМИНОВ)..... 86

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Зотова В. Г., Копейцева Л. П., Пітель Т. О.
СПОКУТА ЯК ДОРОГА ДО СЕБЕ: СЕМАНТИКА МЕЖ І СТАНІВ
У РОМАНІ Р. ІВАНИЧУКА «ОРДА»..... 91

Левченко Н. М.
РЕЦЕПЦІЯ ПАТРИСТИЧНОЇ ЕКЗЕГЕТИЧНОЇ МОДЕЛІ
В ПРОПОВІДЯХ КИРИЛА ТУРОВСЬКОГО..... 96

Назаренко І. В., Запорожець О. С.
ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА РОМАНУ-ЕКФРАЗИСУ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ «ЖЕРТВА ЗАБУТОГО МАЙСТРА» ЄВГЕНІЇ КОНОНЕНКО)..... 101

Пінчук Т. С.
ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПОЕЗІЙ ІВАНА НИЗОВОГО
У ВИХОРИ СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНИХ УМОВ СЬОГОДЕННЯ..... 107

РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Гусєва О. І., Петько В. В.
ДЕТЕРМІНОЛОГІЗАЦІЯ СПЕЦІАЛЬНОГО СЛОВА В ХУДОЖНЬОМУ КОНТЕКСТІ..... 111

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Akimova A. O., Akimova A. O.
ANALYSIS OF CONTEMPORARY KOREAN LITERATURE: XIX AND XX CENTURIES..... 117

Андріанов Д. В.
РОЗВИТОК КОРЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ЧАСИ ЯПОНСЬКОЇ КОЛОНІЗАЦІЇ
НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ХАН ЙОНУНА..... 124

Безруков А. В.
ТРАГІЧНІ НАРАТИВИ ТА ІРРАЦІОНАЛІСТИЧНІ НАСТРОЇ В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ
ЛІТЕРАТОРІВ «МЕТАФІЗИЧНОЇ ШКОЛИ» Й ПОЕТІВ НІМЕЦЬКОГО БАРОКО..... 128

Прищєпа Т. В.
СУЧАСНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ КІНОМІФОЛОГІЇ ПРО ФРАНКЕНШТЕЙНА..... 135

Шерстюк Н.О.
ОСОБЛИВОСТІ ЧАСУ ТА ПРОСТОРУ
В НОВЕЛІ «МАСКА ЧЕРВОНОЇ СМЕРТІ» ЕДГАРА АЛЛАНА ПО..... 141

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Науменко Н. В.

ПРОНІЯ В НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ РОМАНІВ

ГЕНРІ ФІЛДІНГА ТА ЛОРЕНСА СТЕРНА.....146

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Бондарук Л. В.

АВТОРСЬКІ ПРИЙОМИ ВІДТВОРЕННЯ СИМВОЛІСТСЬКОГО ОБРАЗУ

В ДРАМАТИЧНОМУ ТЕКСТІ: ЛЕСЯ УКРАЇНКА/МОРІС МЕТЕРЛІНК.....155

Дроздовський Д. І.

МЕТАФІЗИЧНИЙ ДЕТЕРМІНІЗМ І ПОСТМЕТАФІЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ

В РОМАНІ «ХМАРНІЙ АТЛАС» Д. МІТЧЕЛЛА.....160

Жуковець А. М.

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ЧАСОПРОСТОРУ

В СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ.....166

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Левчук О. І.

ГЕНЕЗА ТА СОЦІАЛЬНА СУТНІСТЬ ОБРАЗУ КОНЯ

В УКРАЇНСЬКІЙ ФОЛЬКЛОРНІЙ КАРТИНІ СВІТУ.....171

МОВИ НАРОДІВ АЗІЇ, АФРИКИ

Білянїна В. І.

ОСОБЛИВОСТІ ЕНАНТІОСЕМІЇ В КИТАЙСЬКІЙ МОВІ

ПОВСЯКДЕННОГО СПІЛКУВАННЯ.....177

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Зайко Л. Я.

СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНЕ ПЕРІОДИЧНЕ ГАЗЕТНЕ ВИДАННЯ «ГОЛОС ГРОМАДЯНИНА»

ЯК ТРИБУНА ДЕРЖАВОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ В УКРАЇНІ (1990–1991 РОКИ).....181

ПРИКЛАДНІ СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ

Максименко Н. В.

СОЦІОКУЛЬТУРНА АДАПТАЦІЯ ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ

ЗАСОБАМИ КРАСЗНАВЧОГО МАТЕРІАЛУ.....187

Сушкевич О. В.

ПРОНІЯ Й САРКАЗМ ЯК ФОРМИ ВІЯВУ КОМУНІКАТИВНОЇ АВТОРИТЕТНОСТІ

ТА СТАТУСУ МОВЦЯ В ПОЛІТИЧНОМУ ТЕЛЕВІЗІЙНОМУ ДИСКУРСІ.....191

РЕЦЕНЗІЇ

Кочерга С. О.

РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ ТЕТЯНИ ШЕВЧЕНКО «ЕСЕЇСТИКА УКРАЇНСЬКИХ

ПИСЬМЕННИКІВ ЯК ФЕНОМЕН ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.».....196

Николенко О. Н.

САМОЦВЕТИ СЛОВА АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА (РЕЦЕНЗІЯ НА КНИГУ НОНАКА

СУСУМУ «СОКРОВЕННЫЕ ТРОПЫ: ПОЭТИКА СТИЛЯ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА»).....198

CONTENTS

GENERAL LINGUISTICS

Vusyk H. L.

WAYS OF EXPRESSING STRATEGIES OF COMMUNICATIVE SABOTAGE..... 1

Koch N. V.

LINGOCULTURAL TYPE: EXPERIENCE OF THEORETICAL
AND METHODOLOGICAL RESEARCH 6

Popov S. L.

UNDERSTANDING THE MODEL OF A HUMAN
IN EVOLUTIONARY-SYNTHETIC LINGUISTIC THEORY
BY A. D. KOSHELEV: COGNITIVE AND EVOLUTIONARY ANALYSIS 13

Pradivlianna L. M.

STRUCTURAL AND SEMANTIC FEATURES OF SURREAL IMAGES
IN THE POETRY OF B.-I. ANTONYCH..... 18

Cherniavska A. V.

PHRASEOLOGICAL OBJECTIVATION OF THE COMMON CONCEPT
OF THE ROSE IN THE UKRAINIAN AND ENGLISH LANGUAGES..... 24

TRANSLATION STUDIES

Gach N. O.

UKRAINIAN NATIONAL IDENTITY THROUGH THE PRISM OF A BIG CITY VITALITY:
CONCEPTUALISING NEW YORK'S CULTURAL LANDSCAPE..... 33

Humenyi V. V.

MODIFICATION OF STYLISTIC SPATIAL NARRATIVES IN
G. HESSE'S AND K. MANN'S NOVELS TRANSLATIONS
(BASED ON WORKS "STEPPE WOLF" AND "MEPHISTO") 38

Zabotnova M. V.

EQUIVALENTS IN THE PROCESS OF ENGLISH-UKRAINIAN TRANSLATION
OF LEXICAL UNITS TURNED TO REALIZATION OF TEEN SLANG IN CYBERSPACE 42

Koriahina A. Yu.

STYLISTIC PROBLEMS OF TRANSLATION ON THE EXAMPLE
OF THE NOVEL "THE MAGIC MOUNTAIN" OF T. MANN..... 48

Molderf O. Ye.

IVAN FRANKO AS CRITIC AND TRANSLATOR
OF PANTELEIMON KULISCH INTO GERMAN 53

Nechyporenko V. O.

IDENTITIES OF BILINGUAL AUTHORS..... 60

Ponomarova L. V., Markoidze I. S.

ANECDOTE AS A GENRE OF HUMOROUS DISCOURSE
IN UKRAINIAN AND RUSSIAN LANGUAGE SPACE 65

Pustovoit N. I.

FEATURES AND SPECIFICITY OF TRANSLATION
OF THE TEXTS ON THE RAILWAY FROM FRENCH INTO UKRAINIAN 69

COMPARATIVE-HISTORICAL AND TYPOLOGICAL LINGUISTICS

Voytko T. V.

ESTABLISHING APPROACHES TO A PROFESSIONAL DISCOURSE TYPOLOGY..... 73

Kinashchuk A. V.

THE CATEGORIES OF RATIONALITY
AND IRRATIONALITY WITHIN LINGUISTIC PARADIGMS..... 78

LITERARY STUDIES

Kior V. I.

LITERARY AND AESTHETIC CONCEPT OF F.M. DOSTOYEVSKY
(EXPERIENCE OF LINGUISTIC ANALYSIS OF SOME TERMS)..... 86

UKRAINIAN LITERATURE

Zotova V. G., Kopeytseva L. P., Pitel T. O.

ATONEMENT AS THE ROAD TO YOURSELF: SEMANTICS OF BORDERS AND STATES
IN R. IVANYCHUK'S NOVEL "HORDE" 91

Levchenko N. M.

RECEPTION OF THE PATRISTIC EXEGETIC MODEL
IN THE SERMONS BY KYRYLO TUROVSKY 96

Nazarenko I. V., Zaporozhets O. S.

GENRE SPECIFICITY OF THE NOVEL-EKPHRASIS (ON THE MATERIAL
OF THE WORK "THE VICTIM OF THE FORGOTTEN MASTER"
BY YEVDHENIIA KONONENKO) 101

Pinchuk T. S.

FUNCTIONAL POTENTIAL OF IVAN NYZOVYI POETRY
IN THE VORTEX OF SOCIAL-HISTORICAL NOWADAYS CONDITIONS..... 107

RUSSIAN LITERATURE

Guseva O. I., Petko V. V.

DETERMINIZATION OF SPECIAL WORDS IN LITERARY CONTEXT..... 111

LITERATURE OF FOREIGN COUNTRIES

Akimova A. O., Akimova A. O.

ANALYSIS OF CONTEMPORARY KOREAN LITERATURE: XIX AND XX CENTURIES 117

Andrianov D. V.

THE DEVELOPMENT OF KOREAN LITERATURE AT THE TIME OF JAPANESE
COLONIZATION ON THE EXAMPLE OF POETRY OF HAN YONG-UN..... 124

Bezrukov A. V.

TRAGICAL NARRATIVES AND IRRATIONAL TONES IN THE INTERPRETATION
OF THE METAPHYSICALS AND GERMAN BAROQUE POETS..... 128

Pryshchepa T. V.

MODERN WAYS OF THE DEVELOPMENT FRANKENSTEIN'S CINOMYPHOLOGY 135

Sherstiuk N. O.

FEATURES OF TIME AND SPACE
IN THE SHORT STORY "THE MASQUE OF RED DEATH" BY EDGAR ALLAN POE 141

COMPARATIVE LITERATURE STUDIES

Naumenko N. V.

IRONY IN THE NARRATIVE STRUCTURE OF THE NOVELS
BY HENRY FIELDING AND LAWRENCE STERN 146

LITERARY THEORY

Bondaruk L. V.

AUTHOR'S METHODS OF SYMBOLIC IMAGE REPRODUCTION
IN THE DRAMATIC TEXT: LESYA UKRAINKA/MAURICE MAETERLINCK 155

Drozdovskyi D. I.

METAPHYSICAL DETERMINISM AND POST-METAPHYSICAL THINKING
IN D. MITCHELL'S "CLOUD ATLAS" 160

Zhukovets A. M.

GENRE-DETERMINED ORIGINALITY OF TIME SPACE
IN CONTEMPORARY GERMAN DRAMATURGY 166

FOLKLORISTICS

Levchuk O. I.

GENESIS AND SOCIAL ESSENCE OF THE IMAGE OF A HORSE
IN THE UKRAINIAN FOLK CULTURE OF THE WORLD 171

LANGUAGES OF THE PEOPLES OF ASIA, AFRICA, INDIGENOUS PEOPLES OF AMERICA AND AUSTRALIA

Bilianina V. I.

PECULIARITIES OF ENANTIOSEMIA IN CHINESE LANGUAGE
OF EVERYDAY COMMUNICATION 177

SOCIAL COMMUNICATIONS: THEORY AND HISTORY OF SOCIAL COMMUNICATIONS

Zaiko L. Ya.

SOCIO-POLITICAL PERIODICAL NEWSPAPER PUBLICATION
"HOLOS HROMADIANYNA" AS A TRIBUNE OF STATE-BUILDING PROCESSES
IN UKRAINE (1990–1991) 181

APPLIED SOCIAL AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES

Maksymenko N. V.

SOCIO-CULTURAL ADAPTATION OF FOREIGN STUDENTS
WITH THE MEANS OF LOCAL RESEARCH MATERIAL 187

Sushkevych O. V.

IRONY AND SARCASM AS FORMS REVEALING SPEAKER'S COMMUNICATIVE
AUTHORITY AND STATUS IN POLITICAL TELEVISION DISCOURSE 191

REVIEWS

Kocherha S. O.

REVIEW OF TETIANA SHEVCHENKO'S MONOGRAPH "ESSAY STUDIES OF UKRAINIAN
WRITES AS A PHENOMENON OF LITERATURE OF THE LATE XX – EARLY XXI CENTURIES.... 196

Nikolenko O. N.

ANDREY PLATONOV'S GEM-STONES (REVIEW OF THE BOOK OF NONAKA
SUSUMU "INNERMOST TROPES: POETICS OF THE STYLE OF ANDREY PLATONOV")..... 198

ЗАГАЛЬНЕ МОВОЗНАВСТВО

УДК 81–25

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/01>**Вусик А. Л.**

Бердянський державний педагогічний університет

СПОСОБИ ВИРАЖЕННЯ СТРАТЕГІЙ КОМУНІКАТИВНОГО САБОТАЖА

У статті розглядається психоемоційний стан саботажника. Акцент робиться на негативних емоціях, які призводять до мовної агресії. Автор описує стратегії комунікативного саботажу і виявляє різноманітні способи їх вираження. Аналізуються причини використання прийому комунікативного саботажу, позначаються його компоненти. Виділяються чотири види комунікативного саботажу: нав'язування своєї думки під час обговорюваної ситуації, небажання відповідати на запитання, прагнення ухилитися від аспекту бесіди, бажання зачепити й образити співрозмовника. Порівнюється комунікативний саботаж із комунікативною невдачею, маніпуляцією, мовною демагогією, конфліктом, мовною агресією, а також зазначається, що саботаж об'єднує ці форми мовної поведінки, але не є ідентичним жодній із них.

Актуальність дослідження полягає в тому, що комунікативний саботаж не може виникнути спонтанно, він є засобом самозахисту, а також проявом обурення, роздратування, і може призвести до мовної агресії. Він проявляється за невідповідності корпоративної культури й особистісних цінностей під час формування команди, коли відсутня програма розвитку і мотивація персоналу, а також немає довіри до співробітників. Саботаж може спостерігатися і в тому колективі, де слабкий керівник, який не здатний ефективно керувати. Мовний саботаж може мати й особистісний конфлікт, коли спостерігається неможливість або небажання декількох співробітників домовитися один з одним і налагодити конструктивні відносини.

Останнім часом усе більше дослідників звертаються до проблеми комунікативних стратегій і тактик, які впливають на саботажника. Резюмуючи різні визначення комунікативної стратегії, можемо підкреслити, що вибір стратегії і тактики, планування і реалізація залежать від конкретної комунікативної ситуації і відносин учасників ситуації.

Отже, під комунікативним саботажем розуміється прийом мовного впливу на співрозмовника, який передбачає прихований опір і спрямований на ігнорування висловлювань.

Ключові слова: саботаж, комунікативний саботаж, саботування, самосаботаж, стратегія, тактика, мовний опір, комунікативна невдача, маніпуляція, мовна демагогія, мовний конфлікт, мовна агресія.

Наблюдаются случаи, когда участник коммуникации не готов прямо ответить на вопрос собеседника, пытается как-то уклониться от ответа, сменить тему либо дать весьма неясный ответ. Это явление в научной литературе получило название «коммуникативный саботаж».

Актуальность данного исследования состоит в том, что коммуникативный саботаж не может возникнуть спонтанно, он может быть использован адресатом во время «нападения» собеседника. Именно в таком психоэмоциональном состоянии саботирующего преобладают отрицательные эмоции, которые приводят к речевой агрессии. Это

уже не средство самозащиты, а способ излить свое негодование, раздражение, возмущение.

Цель исследования – описание стратегии коммуникативного саботажу и выявление разнообразных способов его выражения.

Для достижения этой цели были поставлены следующие **задачи**:

- 1) дать описание саботажу как явлению коммуникации;
- 2) проанализировать причины использования приема коммуникативного саботажу;
- 3) определить компоненты коммуникативного саботажу.

Теоретической основой исследования послужили работы по коммуникативным стратегиям, тактикам и коммуникативному саботажу В. Андреева [2], Н. Буренина [6], В. Василина [7], Г. Власян [10], Л. Гнездилова [11], Л. Головаш [12], Б. Ерманова [15], О. Иссерс [16], Н. Кириллова [18], М. Кравец [21], О. Малышева [22], Е. Никитина [23], В. Шмелева [28], Е. Яренчук [30].

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты могут быть использованы в курсе когнитивной лингвистики, лингвокультурологии и основ теории межкультурной коммуникации.

Слово «саботаж» происходит от французского глагола “sabotear” – «стучать деревянными башмаками» [26, с. 590], поскольку первоначально «нежелание работать в знак протеста против чего-либо выражалось стуком башмаков» [14, с. 4000].

Термин «саботаж» не является лингвистическим: он использовался в контексте социально-политической борьбы в значении «насильственный протест, промышленный террор, разрушения, поджоги и взрывы» [8, с. 15–16].

Сегодня термин «саботаж» встречается в таких контекстах: «саботаж выборов», «саботаж договоренностей», «саботаж международных обязательств», «саботаж политического процесса», «саботаж переговорного процесса», «саботаж мирного урегулирования», «саботаж диалога».

Е. Яренчук подчеркивает, что коммуникативный саботаж необходимо рассматривать в трёх аспектах: язык – восприятие – мышление [30, с. 81].

В. Андреева, сравнивая коммуникативный саботаж с языковым сопротивлением, коммуникативной неудачей, манипуляцией, речевой демагогией, конфликтом, речевой агрессией, приходит к выводу, что саботаж объединяет эти виды речевого поведения, но «не является идентичным ни одному из них» [3, с. 87].

Впервые как самостоятельный термин «коммуникативный саботаж» появился именно в статье Т. Николаевой [24], где она выделяет четыре вида коммуникативного саботажа:

- установка на навязывание коммуниканту своего мнения во время обсуждаемой ситуации;
- нежелание дать ожидаемый ответ на вопрос;
- стремление уйти от аспекта беседы;
- желание задеть и обидеть собеседника [24, с. 226].

При обзоре литературы нами обнаружено, что слово «саботаж» встречается в разнообразных исторических, военных, социально-политических

контекстах и может относиться и к совершенно радикальным действиям, например, насильственный протест, разрушения, неповиновение, подрывная деятельность.

Однако стоит отметить, что в статье “How to Sabotage a Meeting” [31] Альфред Флейшман перечисляет составляющие «саботирования»:

- перебивание;
- отвлечение собеседника от того, о чем он рассказывает, по сути, смена темы;
- нарушение собранности собеседника;
- опровержение того, что говорит собеседник;
- высмеивание;
- резкое прерывание коммуникации [31, с. 341–344].

Также хочется отметить книгу «Выиграть может каждый: Как разрешать конфликты» Хелены Корнелиус и Шошаны Фэйр [20]. По их мнению, саботажники во время общения используют угрозы, приказы, негативную критику, оскорбительные прозвища, слова-«должники», сокрытие важной информации, допрос, похвалу с подвохом, диагноз мотивов поведения, несвоевременные советы, отказ от обсуждения вопроса, смену темы.

Постараемся выделить основные **причины** процесса **саботирования**:

- а) внешние – нарушение коммуникативных норм и правил поведения в конкретной ситуации общения;
- б) внутренние – защитная реакция (часто агрессия как ее разновидность), вызванная вторжением в личную сферу.

В последнее время все больше исследователей обращаются к проблеме коммуникативных стратегий и тактик, которые оказывают влияние на саботажника. Резюмируя разные определения коммуникативной стратегии, можем подчеркнуть, что выбор стратегии и тактики, планирование и реализация зависят от конкретной коммуникативной ситуации и отношений участников ситуации.

Стратегии и тактики коммуникативного саботажа служат для «оказания скрытого противодействия» в диалоге [3, с. 4].

Понятие «стратегия» изначально не является лингвистическим: оно было заимствовано из **военного искусства** [3, с. 26]. Стратегия понималась как «составная часть военного искусства, его высшая область, охватывающая теорию и практику подготовки страны и вооруженных сил к войне, планирование и ведение стратегических операций и войны в целом» [25, с. 282]. Под «стратегией» также понимается «искусство руко-

водства общественной и политической борьбой; общий план ведения этой борьбы, исходящий из расстановки и соотношения основных политических сил на данном этапе исторического развития» [9, с. 325].

Сегодня термин «стратегия» используется в разных науках и сферах жизни:

Управление	«Всесторонний план достижения миссии и целей организации, описывающий распределение ресурсов и порядок действий во внешней среде для обеспечения наилучшей конкурентной позиции» [13, с. 412].
Политика	«Общая цель движения и общие принципы и способы ее достижения», реализующаяся через «идеологические теории, манифесты, общие программы политических партий и элит», а тактика представляет собой «дробление стратегического процесса на этапы или элементы, представляющие собой одновременно самостоятельные процессы и моменты целого» [27, с. 238].
Международные отношения, дипломатия	«Дипломатия указывает цели стратегии, которая является к тому же одним из способов действий дипломатии и продолжением ее усилия» [5, с. 36].
Лингвистические, прагматические и когнитивные исследования	«Тип поведения одного из партнеров в конкретной ситуации диалогического общения, который обусловлен и соотносим с планом достижения коммуникативных (или глобальной) целей в рамках типового фреймового сценария» [7, с. 29]; коммуникативная стратегия «говорящего состоит в выборе коммуникативных намерений, распределении квантов информации по коммуникативным составляющим и выборе порядка следования коммуникативных составляющих» [29, с. 38]; «часть коммуникативного поведения или коммуникативного взаимодействия, в которой серия различных вербальных и невербальных средств используется для достижения определенной коммуникативной цели» [7, с. 30].

В основе саботажа лежит несогласие. В организациях есть кто-то, кто не согласен с деятельностью руководства. И этот кто-то недостаточно

смел, чтобы выражать свое несогласие или противодействовать открыто.

Признаки саботажа:

- остановка развития компании или подразделения;
- падение показателей эффективности;
- отсутствие инициативы у сотрудников (сотрудники больше времени стали проводить в Интернете и за кофе);
- напряженная эмоциональная обстановка в коллективе;
- двойная мораль – на совещаниях, в беседах с руководством говорится одно, в неформальной обстановке или в отсутствии руководителя – противоположное;
- разделение коллектива на группы, которые между собой не общаются или пребывают в стадии скрытого конфликта;
- появление деструктивных неформальных лидеров, которые манипулируют мнением коллег;
- служебные интриги.

Причины саботажа:

- несоответствие корпоративной культуры и личностных ценностей при формировании команды (когда на работу принимают «не тех людей»);
- отсутствие программ развития и мотивации персонала;
- отсутствие доверия к сотрудникам;
- слабый руководитель, который не способен эффективно управлять;
- личный конфликт – невозможность или нежелание нескольких сотрудников договориться между собой и наладить конструктивные отношения;
- карьерные амбиции подчиненного, выражающиеся в желании «подсидеть» босса.

Никто не застрахован от саботажа. Любой сотрудник может даже по самому пустяковому поводу обидеться на руководство или коллег, а затем совершить настоящую диверсию: уничтожить чрезвычайно важную информацию, разослать непристойные письма. Очевидно, что ущерб в этом случае может варьироваться от испорченного рабочего климата до финансовых потерь.

Самосаботаж – всего лишь средство, которое имеет несколько причин, но чтобы их определить рассмотрим «механизмы пассивности», которые делают невозможным эффективное достижение целей:

Ничего неделание. Это классическая форма пассивности, которую еще иногда называют

ленью. В этом случае человек часто употребляет словосочетания «я попробую, я попытаюсь».

Сверхадаптация. Это люди, которые нужны всем, кроме самих себя. Они всегда при деле, всегда заняты, делают что-то для других, хлопочут, бегают по чужим делам, но ничего не делают для своего собственного успеха.

Ажитация. Ярким примером этого типа являются орущие на стадионах болельщики, когда футболист забивает мяч, или ревушая толпа, внимающая кумиру. Это искусственно созданное возбуждение, при помощи которого люди обеспечивают себе некую активность, эмоциональное возбуждение, при этом ничего не делают для самих себя.

Грандиозомания. Это тип людей, которые занимают свой ум грандиозными замыслами, по сравнению с которыми повседневные дела кажутся полной ерундой. Нужно отметить, что все эти планы и идеи остаются исключительно в голове.

Насилие. Это способ отвлечься от собственных неудач и нежелания что-то менять. Выказать агрессию по отношению к окружающим и выместить на них свое недовольство и таким образом почувствовать себя хоть в чем-то сильнее.

Беспомощность. Отличный способ ничего не менять, снимать с себя ответственность и портить жизнь окружающим, которые становятся жертвой

их эмоционального шантажа, проявляют желание помогать и спасать беспомощного ближнего.

Вывод и предложения. Можно сделать вывод, что относительно коммуникативных процессов *тактика* – часть стратегии, обозначающая совокупность приемов и средств в достижении намеченной цели в рамках выбранной стратегии, а *стратегия* предполагает планирование.

Саботаж – умышленно-недобросовестное исполнение обязанностей, уклонение от работы или злостный срыв работы при соблюдении видимости выполнения ее, а также стремление помешать осуществлению чего-нибудь при помощи скрытого, замаскированного противодействия.

Коммуникативный саботаж – коммуникативный и психологический прием оказания речевого воздействия на собеседника, который предполагает скрытое сопротивление и направленный на игнорирование высказываний собеседника.

Таким образом, в процессе работы с теоретической литературой по теме данного исследования выявлено, что по стратегическому речевому воздействию написаны многочисленные научные исследования и научно-популярные пособия, руководства, однако по стратегиям и тактикам коммуникативного саботажа относительно немного исследований, тем более на украиноязычном материале.

Список литературы:

1. Андреева В. Коммуникативный саботаж в ряду смежных речевых явлений (сопоставление с конфликтом, речевой агрессией, коммуникативным давлением). *Современные проблемы науки и образования. Филологические науки*. 2014. № 1. С. 144–147.
2. Андреева В. Коммуникативный саботаж как средство реагирования в ситуации речевой провокации. *Теория языка и межкультурная коммуникация*. 2016. № 3 (22). С. 16–22.
3. Андреева В. Стратегии и тактики коммуникативного саботажа : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Курск, 2009. 211 с.
4. Андреева В. Речевой жанр коммуникативного саботажа. *Вестник Тамбовского университета. Гуманитарные науки*. 2009. № 2 (70). С. 30–32.
5. Бабицкий К. Как побеждать. Конструктор стратегии и тактики. 2012. 310 с.
6. Буренина Н. Коммуникативные стратегии диалога: гендерный аспект. *Актуальные проблемы лингвистики и лингводидактики иностранного языка делового и профессионального общения* : материалы IV Международной научно-практической конференции. Москва : РУДН, 2010. С. 159.
7. Василина В. Понятия стратегии и тактики в прагмалингвистике. *Вестник Московского государственного лингвистического университета. Серия 1 «Филология»*. 2006. № 1 (21). С. 28–37.
8. Веблен Т. Инженеры и ценовая система / под науч. ред. А. Смирнова. Пер. с англ. И. Кошкина. Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. 112 с.
9. Вишнякова С. Профессиональное образование : словарь. Ключевые понятия, термины, актуальная лексика. Москва : НМЦ СПО, 1999. 537 с.
10. Власян Г. Стратегия уклонения от прямого ответа в разговорном дискурсе. *Вопросы когнитивной лингвистики. Языкознание*. 2013. № 4 (037). С. 76–81.
11. Гнездилова Л. Лингвистический репертуар средств выражения тактики смягчения категоричности ответа в рамках стратегии коммуникативного уклонения. *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2017. Вып. 6 (183). С. 9–13.
12. Головаш Л. Коммуникативные средства выражения стратегии уклонения от прямого ответа: на материале английского языка : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Кемерово, 2008. 22 с.
13. Дорофеева Л. Основы теории управления: УМК для студентов, обучающихся по направлению «Управление персоналом» для подготовки бакалавров. Саратов, 2015. 433 с.

14. Епишкин Н. Исторический словарь галлицизмов русского языка. Москва : ЭТС, 2010. 5140 с.
15. Ерманова Б. Коммуникативные стратегии и тактики прерывания речевого общения в английской коммуникативной культуре. *Политическая лингвистика*. 2014. № 2 (48). С. 223–228.
16. Иссерс О. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. 8-е изд., испр. и доп. Москва, 2017. 308 с.
17. Кашкин В. Введение в теорию коммуникации. 5-е изд., стер. Москва : Флинта ; Наука, 2014. 223 с.
18. Кириллова Н. Коммуникативные стратегии и тактики с позиции нравственных категорий. *Вестник Нижегородского государственного технического университета им. П. Е. Алексеева*. Серия «Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии». 2012. № 1. С. 26–33.
19. Корнелиус Х., Фэйр Ш. Выиграть может каждый: Как разрешать конфликты. Пер. П. Патрушева. Москва : Стрингер, 1992. 213 с.
20. Кравец М. Коммуникативная стратегия: систематизация определений, подходы к разработке. *Вестник Воронежского государственного университета*. Серия «Экономика и управление». 2013. № 1. С. 149–153.
21. Малышева О. Коммуникативные стратегии и тактики в публичных выступлениях (на материале речей американских и британских политических лидеров). *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2009. Вып. 96. С. 206–209.
22. Никитина Е. О типологии коммуникативных стратегий в сферах сознания. *Scripta linguisticae applicatae. Проблемы прикладной лингвистики*. Москва : Азбуковник, 2001. Вып. 2 / отв. ред. Н. Васильева. 2004. С. 363–372.
23. Николаева Т. О принципе некооперации и/или о категориях социолингвистического воздействия. *Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста* / отв. ред. Н. Арутюнова. Москва : Наука, 1990. С. 225–234.
24. Словарь военных терминов / сост. А. Плехов. Москва : Воениздат, 1988. 335 с.
25. Словарь иностранных слов современного русского языка / сост. Т. Егорова. Москва : Аделант, 2014. 800 с.
26. Словарь по политологии / под ред. В. Коновалова. Ростов-на-Дону : Изд-во РГУ, 2001. 285 с.
27. Шмелев В. Коммуникативные стратегии в англоязычном дискурсе. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Иностранные языки*. 2012. № 1 (2). С. 414–418.
28. Янко Т. Коммуникативные стратегии русской речи : научное издание. Москва : Языки славянской культуры, 2001. 382 с.
29. Яренчук Е. Когнитивная природа коммуникативного саботажа. *Теория языка и межкультурная коммуникация*. 2013. № 1 (13).
30. Fleishman A. How to sabotage a meeting. *ETC : A Review of General Semantics*. 1967. Vol. 24. № 3. P. 341–344.

Vusyk H. L. WAYS OF EXPRESSING STRATEGIES OF COMMUNICATIVE SABOTAGE

The article deals with the psycho-emotional state of the saboteur. The emphasis is about negative emotions that lead to verbal aggression. The author describes strategies of communicative sabotage and reveals various ways of their expression. The reasons for the use of communicative sabotage technique are analyzed, their components are designated. There are four types of communicative sabotage: setting to impose your opinion on the communicant during the discussed situation, the reluctance to give the expected answer to the question, the desire to get away from the aspect of the conversation, the desire to hurt and offend the interlocutor. Communicative sabotage is compared with language resistance, communicative failure, manipulation, speech demagogy, conflict, speech aggression. It is also pointed out that sabotage combines these forms of speech behavior, but is not identical to any of them.

The relevance of the study is that communicative sabotage can not occur spontaneously, it is meaning of self-defense, as well as a way to show their indignation, irritation, indignation and can lead to verbal aggression. It manifests itself when corporate culture and personal values do not match when forming a team, when there is no program for development and motivation of personnel, and when there is no trust in employees. Sabotage can be observed in the team, where is a weak leader who is not able to manage effectively. Speech sabotage can also have a personal conflict, when there is an inability or unwillingness of several employees to agree among themselves and establish constructive relations.

In recent years, more and more researchers are turning to the problem of communication strategies and tactics that have an impact on the saboteur. Summarizing the different definitions of communicative strategy, we can emphasize that the choice of strategy and tactics, planning and implementation, depends on the specific communicative situation and the relations of the participants of the situation.

As a result, communicative sabotage can be understood as a method of providing verbal influence on the interlocutor, which involves hidden resistance and is aimed at ignoring statements.

Key words: *sabotage, communicative sabotage, sabotage, self-sabotage, strategy, tactics, language resistance, communicative failure, manipulation, speech demagogy, language conflict, speech aggression.*

Коч Н. В.

Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського

ЛІНГВОКУЛЬТУРНИЙ ТИПАЖ: ДОСВІД ТЕОРЕТИЧНОГО ТА МЕТОДОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті розглядається проблема теорії та методології дослідження лінгвокультурного типу (ЛКТ). Складність проблеми зумовлює потребу в уточненні семантичного обсягу поняття, а також удосконаленні системи методів і прийомів його опису. Причиною термінологічної невизначеності лінгвокультурного типу є його тісний зв'язок із суміжними термінопозначеннями на зразок «мовна особистість», «стереотип» та ін. Антропоцентрична та культурна приналежність лінгвокультурного типу потребує як апробованих, так і нових методів дослідження цього лінгвокультурного феномену. Використання діахронного методу передбачає розробку поняття «ретротипаж» – вербалізованого портрету типізованої особистості, який створено на основі інформації, що фіксує вихідні дані про неї в часі. З урахуванням методики побудови семантичних сіток пропонується створення прикладної інформаційної програми, що визначає семантичні збіги в корпусі відповідних текстів, на матеріалі яких описується лінгвокультурний типаж. Досвід попередніх досліджень дозволяє сформулювати певні узагальнення та положення щодо методології опису лінгвокультурного типу: об'єктивне обґрунтування причин функціонування лінгвокультурного типу в конкретній культурі можливе тільки з опорою на певну культурологічну (філософську, релігійну тощо) концепцію, що пояснює глибинні механізми його формування; ґрунтовність дослідження лінгвокультурного типу забезпечується за умови врахування етнічного (національного) контексту на тлі загального культурного контексту та типу культури; під час опису типу обов'язково встановлюється специфіка практики освоєння дійсності представниками відповідної культури й особливості впливу соціальних інституцій, діючих на території побутування суб'єкта дослідження.

Ключові слова: антропоцентризм, культурний концепт, лінгвокультурний концепт, лінгвокультурний типаж, ретротипаж.

Постановка проблеми. Маргінальний статус гуманітарних наук антропоцентричного спрямування, зокрема лінгвоконцептології та лінгвокультурології, визначає на сьогодні коло невирішених проблем, серед яких проблема теорії та методології дослідження лінгвокультурного типу посідає чільне місце. Термінопозначення «лінгвокультурний типаж» (далі – ЛКТ) акцентує увагу на вивченні типу як об'єкта лінгвістики та культурології, однак його потрактування виходять за межі лінгвістичних і культурологічних наукових парадигм.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розширення дослідницької парадигми щодо вивчення культурних концептів, зокрема ЛКТ, зумовлює появу низки праць, присвячених їхньому аналізу. Так, у дисертаціях російських лінгвістів увагу зосереджено на описі ЛКТ світових лінгвокультур (А. Асадуллаєва «Історичний кримінальний лінгвокультурний типаж «англійський пірат»», Т. Бондаренко «Лінгвокультурний типаж «англійський дворецький»», Л. Васильєва «Лінгвокультурний

типаж «британський прем'єр-міністр» на матеріалі сучасної англійської мови», В. Дерев'янська «Лінгвокультурний типаж «британський колоніальний службовець»», О. Дмитрієва «Лінгвокультурний типаж «французький буржуа»», А. Коровіна «Лінгвокультурний типаж «англійський сноб»», І. Мурзінова «Лінгвокультурний типаж «британська королева»», Л. Селівестрова «Лінгвокультурний типаж «зірка Голлівуда»», І. Щеглова «Лінгвокультурний типаж «чиновник» на матеріалі російської мови», О. Ярошенко «Еволюція лінгвокультурного типу «російський інтелігент» на матеріалі творів російської художньої літератури другої половини XIX – початку XXI ст.» та ін.). Зацікавленість лінгвокультурними типажми в українському мовознавстві засвідчують окремі монографії (А. Марчишина «Гендерна ідентичність в англійському постмодерністському дискурсі: соціокультурний та лінгвопоетичний аспекти», Т. Сукаленко «Лінгвокультурні типи в українській художній літературі XIX ст.»), дисертації (О. Бондарчук «Лінгвокультурний

типаж «Aussteiger» у сучасному німецькомовному дискурсі», А. Русакова «Лінгвокультурний типаж «авантюристка» у художньому втіленні: гендерний і семантико-когнітивний аспекти»), а також статті (А. Леонова «Лінгвокультурний типаж «українець» у російському масмедіа-дискурсі» та ін.).

Опис типажів у порівняльному аспекті (що на сьогодні є мало дослідженою областю лінгвокультурної концептології) потребує ґрунтовного аналізу праць, пов'язаних із встановленням культурних паралелей між представниками різних народів і цивілізацій. Окремі дисертації (О. Дмитрієва «Лінгвокультурні типи Росії та Франції XIX ст.», Т. Валієва «Лінгвокультурні типи «літня людина» і «ац'рг' ад'ймаг» у мовній свідомості росіян і осетин») не заповнюють дослідницькі лакуни щодо цього питання і вимагають подальших наукових розвідок, що увиразнюють конститутивні та функціональні характеристики ЛКТ.

Постановка завдання. Як і положення про реальність концептів взагалі, положення про реальність ЛКТ (як різновиду концепту) пов'язано з питаннями визначення його змісту та методів, за допомогою яких цей зміст актуалізується. Сучасні закордонні та вітчизняні мовознавці активізують пошуки щодо вирішення саме цих питань (С. Воркачов, О. Дмитрієва, В. Карасик, Н. Коч, О. Лутовінова, Т. Сукаленко, О. Ярмахова та ін.). Однак масштабність проблеми зумовлює потребу в подальшій розробці теорії та методології опису ЛКТ, а також аналізу тих об'єктивних перешкод і помилок, що заважають його дослідженню.

Виклад основного матеріалу. Перше зауваження стосується термінологічної невизначеності поняття ЛКТ, що частково перетинається з такими термінопозначеннями, як «мовна особистість», «лінгвокультурний портрет», «мовленнєвий портрет», «стереотип» тощо. У запропонованому В. Карасиком визначенні ЛКТ акцент робиться на його ціннісній орієнтації, що і є основним орієнтиром у його відмежуванні від аналогічних понять. Такий концепт узагальнює соціальний образ, для якого характерна специфічна знакова поведінка (вербальна та невербальна), у межах конкретної культури. Мовна особистість, на відміну від ЛКТ, хоча й передбачає типізацію, є індивідуалізованим утворенням свідомості зі своїми оригінальними мовленнєвими ознаками, що формуються протягом життя людини. Безумовний вплив соціокультурних чинників на становлення мовної особистості не є вирішальним (як щодо ЛКТ).

Одним із найважливіших складників мовної особистості є рівень мовної компетентності; для ЛКТ найбільшу значущість має аксіологічна складова частина, що виявляється на рівні ціннісних орієнтацій суспільства з опорою на базові культурні ідеї. Узагалі, об'єктивне обґрунтування причин функціонування певного ЛКТ у конкретній культурі можливе тільки з опорою на певну культурологічну, філософську, релігійну чи психологічну концепцію, що пояснює глибинні механізми його формування. Наприклад, наша наукова розвідка «Лінгвокультурний типаж середньовічного аскета в пам'ятках давньоруської писемності» базується на філософсько-релігійній концепції аскетизму, органічно вбудованій у морально-етичну систему християнських цінностей Київської Русі [4].

ЛКТ за визначенням має багато спільного з поняттям «стереотип» (зокрема, ретротипаж) у трактуванні У. Ліппмана («стереотип – це прийнятий в історичній спільноті зразок сприйняття, фільтрації, інтерпретації інформації при розпізнаванні й впізнанні навколишнього світу, заснований на попередньому соціальному досвіді»). Стереотипні уявлення про народ як маркери культурної специфіки (швед – суворий, небагатослівний, німець – педантичний, законотрусливий, англієць – сноб, консерватор тощо) покладено в основу ЛКТ, що яскраво відображено у творах художньої літератури, фольклорі, зокрема казках, анекдотах, піснях, а також етнографічних та історичних розвідках. Найбільш суттєво схожість ретротипажу та стереотипу виявляється на рівні встановлення етнокультурних (авто- та гетеро-) стереотипів. Наприклад, описуючи ретротипаж «український козак», цікавими щодо визначення гетеростереотипів виявилися спостереження Г. Боплана, зафіксовані в його праці «Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансильванії, разом із їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн». У дослідженні М. Костомарова «Дві руські народності» означено гетеростереотипи росіян щодо українців XIX ст.: «<...> сказавши Хохол, Великорус розуміє під цим словом дійсно народний тип. Хохол для Великоруса є людина, яка говорить відомим наріччям, має відомі прийоми домашнього життя і звичаїв, своєрідну народну фізіономію» [2]. Отже, акцент на стереотипності типажу дозволяє характеризувати його як *відфільтровану протягом історії антропоцентричну модель колективної свідомості, створену у процесі узагальнення і стереотипізації відомостей про членів конкретних*

етнічних груп (як самих членів, так і зовнішніх «спостерігачів).

У лінгвістичних розвідках детально розглядаються відмінності ЛКТ і від інших суміжних понять. Наприклад, у статті В. Резнік детально проаналізовано специфіку ЛКТ щодо таких термінопозначень, як «роль», «імідж», «амплуа», «ритуал», «ідентифікація» та ін. [8]. Їхня суміжність зумовлена насамперед спільною антропоцентричною приналежністю. Саме людина є головним фігурантом, за яким закріплюється певна соціальна роль, конкретний імідж, типаж тощо. Отже, ЛКТ – це концепт, базовою характеристикою якого є антропоморфність.

Наступною точкою напруження в дослідженні ЛКТ є розроблення методології його опису. Окремі публікації, присвячені вивченню таких концептів у різних лінгвокультурах, вирізняються насамперед нечітким визначенням методів і прийомів, які застосовуються в їхньому потрактуванні, що часто виражається в компіляції різних за принципом аналізу методик або в їхньому несистемному використанні. Способом уникнення цього є, на нашу думку, диференціювання когнітивного, лінгвокогнітивного (лінгвоконцептологічного) та суто лінгвокультурного підходів до вивчення ЛКТ. Кожен із відповідних наукових напрямів оперує поняттям «концепт», яке залежно від приналежності до певного напрямку має свої особливості інтерпретування, отже, і свою специфічну логіку аналізу, свій методологічний апарат.

Когнітивна лінгвістика, що послуговується терміном «концепт», передбачає вивчення як мовних (вербальних), так і немовних (невербальних) засобів вираження концептів безвідносно до тієї чи іншої конкретної культури. Арсенал когнітивної лінгвістики включає широкий спектр методик і окремих методів концептуального аналізу, серед яких набули популярності методики польового дослідження З. Попової та Й. Стерніна, логічного аналізу концептів Н. Арутюнової, прототипної семантики Е. Рош, фреймового моделювання М. Мінського тощо. Урахування культурологічного аспекту в дослідженні концептів дозволило в подальшому виокремити серед ментальних структур свідомості *культурні концепти*, що вирізняються певними ознаками, основними з яких є здатність репрезентуватися засобами конкретної мови, можливість емоційного «переживання», а також семіотична «щільність» – широка представленість концепту знаками матеріальної та духовної культури в усіх її виявах [9]. Найбільш поширеною на сьогодні є методика дослідження

тришарової структури культурного концепту Ю. Степанова, яку складає внутрішня форма (етимологічна ознака), активний і пасивний (історичний) шари. Поняття «культурний концепт» широко використовується і в лінгвокультурологічних дослідженнях.

Лінгвокультурологія, яка базується на фонових культурних знаннях, набутих народом у процесі його історичного розвитку, безумовно, є наукою лінгвістичною, що використовує насамперед лінгвістичні методи вивчення мовного матеріалу. Специфіка ЛКТ виявляється в національних картинах світу саме через засоби її лінгвалізації, що передбачає ретельне дослідження семантики мовних одиниць, що номінують концепт, а також встановлення характеру їхньої семантичної (лексичної та граматичної) валентності в певних контекстах. Обов'язковими ланками опису ЛКТ також є: етимологічний аналіз ключової номінації концепту, визначення частотності її використання в різних типах дискурсів чи дискурсивних практик, аналіз системних (парадигматичних, синтагматичних, ієрархічних, асоціативних та ін.) відношень між ключовою номінацією й іншими мовними одиницями, що безпосередньо або опосередковано репрезентують типаж, а також визначення культурно прецедентних одиниць, що характеризують тип особистості, його мовленнєві та комунікативні характеристики (використання фразеологічних зворотів, прецедентних імен, текстових фрагментів та ін.).

Існування суто лінгвокультурного методу – питання дискусійне. Якщо погодитися, що під таким методом розуміється комплексна інтегрована методика, що включає низку вже апробованих методів, прийомів, дослідницьких процедур, що застосовуються для встановлення зв'язків конкретної культури і мови, що її лінгвалізує, зберігає та транслює, треба визнати реальність такого методу. Його використання закономірно в дослідженні ЛКТ за визначенням останнього. Серед важливих для дослідження ЛКТ методів лінгвокультурології варто зазначити такі апробовані методи, як синхронний (порівняння лінгвокультурем чи культурних концептів одного хронологічного зрізу), історико-генетичний (простежується динаміка розвитку концепту від початку його формування, що пов'язано з історією його концептоутворювальних номінацій), структурний (виокремлення елементарних структурних компонентів і встановлення зв'язків між ними), семантичний (опис семантики компонентів як цілісної структури), типологічний (виявлення типологіч-

ної схожості концептів різних культур), а також психолінгвістичний, соціолінгвістичний тощо. Одним із базових принципів аналізу ЛКТ є діахронний підхід до опису типажу. Усі культурні концепти повинні розглядатися в діахронії, тому що саме динаміка їхнього формування доводить або заперечує цінність відповідної ключової ідеї в часовому та просторовому вимірах. Відбір типових ознак здійснюється протягом певного часу – чим більша часова тяглість, тим виразніше постають типові риси ЛКТ. Урахування історичних умов формування типажу додає об'єктивності в його аналізі. Серед відносно нових методів антропоцентричних наукових напрямів, що активно використовуються в дослідженні ЛКТ, вирізняються комунікативний та дискурсивний методи. Останній сприяє вивченню особливостей формування ЛКТ в умовах зміни дискурсивних практик. Одним з ефективних прийомів лінгвокультурології, запропонованих Є. Бартмінським, є профілювання. Є. Бартмінський вважає, що спосіб лінгвальної об'єктивації культурних концептів уможливує створення мовленнєво-мисленнєвого «портрету предмета пізнання». Водночас відбувається когнітивний відбір культурно значущих смислів, закодованих у семантиці відповідних мовних одиниць, названий відомим польським етнолінгвістом профілем. У разі застосування методу профілювання з метою опису ЛКТ це лінгвокогнітивне утворення свідомості (у межах конкретної культури) логічно визначити як *лінгвокультурний профіль*.

Лінгвоконцептологія, як і лінгвокультурологія, зосереджує свою увагу саме на мовній (вербальній) представленості концепту у свідомості людини. Лінгвоконцептологічні дослідження здійснюються на матеріалі однієї або декількох національних мов. Семантична інтерпретація мовних засобів, що номінують концепт, зумовлює необхідність звернення лінгвістів до фонових (культурологічних) знань. Таким чином інтерпретаційне поле концепту розширюється й ускладнюється. Як наслідок – виникає потреба в нових методиках вивчення концептів та залучення інших, зазвичай міждисциплінарних методів і прийомів, зокрема лінгвокультурологічного спрямування. Це створює передумови для розвитку окремого наукового напрямку в мовознавстві – лінгвокультурної концептології. Одним із понять, що увиразнюється цим напрямом, є поняття «лінгвокультурний концепт». Важливими характеристиками такого концепту, на думку науковців, є його багатовимірність (наявність семантично різномірних складо-

вих частин), ієрархічність (системна залежність ознак), етноспецифічність, номінативна щільність як множинність способів вербалізації, дискурсна (соціокультурна, онтогендерна, аксіологічна) варіативність, а також дискурсоцентричність – здатність виступати організуючим началом дискурсу [6].

Поняття ЛКТ як виду лінгвокультурного концепту в рамках лінгвокультурної концептології детально розроблено Волгоградською лінгвістичною школою, очолюваною професором В. Карасиком. ЛКТ трактується як один із видів концепту, що має лінгвокультурну специфіку й описується за трьома структурними рівнями: поняттєвим, образно-перцептивним та ціннісним [1]. Перший рівень досліджується за допомогою аналізу словникових дефініцій ключових номінацій ЛКТ, що уможливує констатацію поняттєвого набору його ознак. Доповнює аналіз опис системних смислових зв'язків концепту. Образно-перцептивні характеристики ЛКТ встановлюються переважно на матеріалі творів художньої літератури. Саме тут криється небезпека в підміні лінгвоконцептологічного методу суто літературознавчими прийомами. Розлогі описи психології літературного героя та його поведінки з використанням широких контекстів, що властиві літературознавчим розвідкам, не повинні обтяжувати лінгвістичні спостереження. Не викликає заперечень думка про те, що концепт може не мати в тексті (або дискурсі) прямих словесних визначень і виявлятися на рівні текстової семантики. Так, ЛКТ як концепт може бути інтерпретований через ситуативні характеристики (наприклад, літературного образу) із залучення фонових знань. Однак останнє є додатковим, а не основним інтерпретаційним прийомом.

Антропоцентрична та культурна приналежність ЛКТ, як виявилось, потребує специфічних методів дослідження, принаймні виходить за рамки тривіневого аналізу лінгвокультурного концепту. Тому науковці, які зацікавилися цим питанням, працюють над створенням оригінальних методик опису ЛКТ як явища лінгвістичного та водночас культурологічного. Наприклад, у нашій публікації «Ретротипаж як продукт національної культури» пропонується (з урахуванням методики побудови семантичних сіток) створення інформаційної програми, що визначає семантичні збіги в корпусі відповідних текстів, на матеріалі яких здійснюється дослідження ЛКТ [5]. Діахронний підхід до вивчення людини як типізованого утворення конкретної культури передбачає

розроблення поняття «ретротипаж», що розуміється нами як «портрет типізованої особистості, який створено на основі інформації, що фіксує вихідні дані про неї в часі» [5]. Ретротипаж може істотно відрізнитися від відповідного типажу в сучасній культурі, що зумовлено динамікою соціокультурних та інших екстралінгвальних чинників. Водночас матеріалом дослідження слугують насамперед пам'ятки писемності, історичні лексикографічні видання (зокрема, тлумачні й історико-етимологічні), словники народних говорів, усна народна творчість, етнографічні й історичні розвідки, енциклопедії тощо. Пошаровий аналіз концептуальної структури ретротипажу можна здійснювати за допомогою опису культурних центрів – когнітивних шарів, однорідних за генезою та різномірних за формою семіотичних презентацій (зокрема, мовних) окремої сфери знань, що концентрують у своїх когнітивних структурах генетично вагому для носіїв культури інформацію [3]. Важливою складовою частиною культурних центрів є фонові знання.

Залучення фонових знань до опису ЛКТ передбачає насамперед визначення типу культури. Так, наприклад, типажі «українська жінка» та «український чоловік» варто розглядати в контексті формування фемінних і маскулінних рис української культури взагалі. Особливості першого типажу зумовлені культурною традицією землеробів обожнювати жінку, яка символізує сакральну родючість. Релікти матриархату зберігаються в українській культурі, що виявляється в різних звичаях, ритуалах, усній народній творчості. Культура стосунків чоловіка і жінки поєднує в собі патріархальну маскуліність із фемінністю, що сприяє розвитку гендерної рівності в українському суспільстві. Фемінні риси української культури зумовлюють гуманний характер українця, який, на думку Д. Чижевського, має такі форми вияву, як миролюбність, лагідність, милосердність, немстивість, щирість, сердечність, гостинність, демократичність (козацькі традиції виборності, рівноправність жінки в сім'ї) тощо [11]. У близькоспоріднених українській і білоруській культурах формується медіативна комунікативна модель (на противагу альтернативній російській культурі «на розрив»). Медіативність культури зумовлює формування певних рис української ментальності, що стають типовими: терплячість, поблажливість, невойовничість тощо.

Обґрунтовуючи умови формування типових рис народного характеру, варто залучити роздуми науковців, письменників, філософів та ін. щодо

його культурної специфіки. Наприклад, на думку В. Липинського, характерною (типовою) рисою українців є не просто емоційність, а перевага емоційності над волею й інтелігенцією (розумом): «Надмірною чутливістю, при пропорціонально ослабій волі та інтелігентності, пояснюється наша легка запальність і шкоро охолодження; пояснюється теж дразливість на дрібниці та байдужість до дійсно важких речей, яких розрізнити від дрібниць не вміємо. Всі наші одушевлення зі слізьми, молитвами і «всенародними» співами проходять так само шкоро й несподівано, як шкоро й несподівано вони появляються. Виявити наше хотіння в ясній і тривалій ідеї та закріпити його витривалою, здержаною, довгою, організованою, послідовною і розумною працею нам трудно тому, що увага наша, не керована віжками волі і розуму, весь час розпоршується під впливом нових емоціональних подражень, які нищать попередні» [11].

Просторові (географічні), кліматичні й інші особливості теж суттєво впливають на формування типових рис характеру представника певної культури. М. Костомаров про це пише так: «Без всякого сумніву, географічне розташування було першим приводом відмінності народностей взагалі. Чим народ стоїть на більш дитячому ступеню цивілізації, тим більш і шкорош географічні умови сприяють повідомленню йому своєрідного типу» [2]. Український філолог Я. Ярема, пов'язуючи географію України з етнопсихологічною константою українців – інтровертивністю національного характеру, пояснює цей феномен існуванням людини в безмежному просторі, що зумовлює її прагнення до волі [11].

Урахування особливостей соціальних інституцій, діючих на території проживання суб'єкта дослідження, також є обов'язковою ланкою в описі ЛКТ. Так, у монографії Т. Сукаленко «Лінгвокультурні типажі в українській художній літературі ХІХ ст.» відомості про соціально-культурну ситуацію на українських землях, що свого часу входили до складу Російської та Австро-Угорської імперій та інших держав, слугують основою для пояснення причин різновекторного формування аналогічних ЛКТ [10, с. 73–91].

ЛКТ – явище динамічне. Трансформація культурного типажу – закономірний еволюційний процес. Наприклад, на змінах англійської ментальності в історії акцентує увагу Дж. Оруелл: «<...> Трохи більше століття минуло відтоді, коли виразною ознакою англійського життя була його жорстокість. Судячи з літографій, прості люди проводили

час у майже нескінченних бійках, розпусті, пияцтві й цькуванні собаками прив'язаних биків. Навіть більше, очевидно змінився навіть зовнішній вигляд людей» [7]. Динамічність народного типу не заперечує існування сталих рис: панівними рисами англійського характеру, що відстежуються в англійській літературі часів В. Шекспіра, на думку Дж. Оруелла, є «глибокий, мало не рефлекторний патріотизм поруч із нездатністю логічно мислити» [7]. Позицію іноземного спостерігача щодо сучасних англійців автор дослідження описує так: «Майже напевно він вважатиме основними рисами пересічних англійців їхню глухоту до прекрасного, благоденність, повагу до закону, недовіру до іноземців, сентиментальне ставлення до тварин, лицемірство й одержимість спортом» [7].

Як ми вже зазначали, порівняльний аспект визначає та розширює дослідницькі пошуки у вивченні ЛКТ. Наприклад, глобальне культурологічне протиставлення європейського Заходу та Сходу, пов'язане з формуванням різних типів культур, отже, і з формуванням відмінних типажів, пояснює наявність індивідуалістських чи колективістських рис ЛКТ. Трактатування цих ознак потребує заглиблення у проблему типології культур. Так, Р. Бенедикт визначає західноєвропейську індивідуалістську культуру як культуру «провини», східноєвропейську колективістську – як культуру «сорому», що підтверджують дослідження науковців у галузі лінгвоконцептології. Східнослов'янські культури – культури «сорому» – сприяють закладенню ознаки «сором'язливість» у слов'янський характер на генетичному рівні, про що свідчать найдавніші пам'ятки писемності (*Ст'ослав же послоуша свата своего Рюрика. и водивъ его к роте и поусты. он же не стери' сорома своего идоша в Половце <...> и почаша с нимъ доумати. коуда бы имъ выехати. в Роускою землю. онъ же поча ихъ водити. подътыча на воевание. како бы емоу мьститис' сорома своего Ст'ославоу* – «Повість врем'яних літ») (пор., наприклад, із публікаціями Т. Медведевої про концепт «провина» у німецькій лінгвокультурі).

Цікаві випадки, коли в межах генетично спорідненого культурного локусу формуються два протилежні вектори щодо розвитку культурних тенденцій у суспільстві. Оригінальні думки щодо цього висловлює у своїй історико-етнографічній розвідці М. Костомаров, який пояснює особливості формування сталих рис ментальності українців і росіян різними психологічними настановами на індивідуалізм чи колективізм, що в подальшому і спричиняє, на думку відомого

історика, протистояння індивідуалістської стихії українського характеру з його прагненням до свободи тягарю загальної покірності, фатальної необхідності перебувати разом, підпорядкованості колективу, а також ієрархічної залежності в характері росіян: «<...> плем'я південноруське мало відмінним своїм характером перевагу особистої свободи, великоруське – перевагу общинності. За корінним поняттям першого, зв'язок людей ґрунтується на взаємній згоді, і може розпадатися за їхньої незгоди; другі прагнули встановити необхідність і нерозривність раз встановленого зв'язку і саму причину встановлення віднести до Божої волі і, отже, вилучити з людської критики. В однакових стихіях суспільного життя, перші засвоювали більше дух, другі прагнули дати йому тіло; в політичній сфері перші здатні були створювати всередині себе добровільні компанії <...> настільки, наскільки існування їх не заважало незмінному праву особистої свободи; другі прагнули утворити міцне общинне тіло на вікових засадах, проникнутих єдиним духом» [2, с. 64] (переклад наш – К. Н.).

За спостереженнями М. Костомарова, південноруський (український) і польський народні характери мають багато спільних рис, однак за зовнішньої та внутрішньої схожості «є безодня, що розділяє ці два народи й при тому – безодня, через яку побудувати міст неможливо. Поляки і Південноруси – це *мов би дві близькі гілки, що розвинулися абсолютно протилежно: одні виховали в собі й утвердили начала панства, інші – мужицтва, або, висловлюючись словами загальноприйнятими, один народ – глибоко аристократичний, інший – глибоко демократичний*» [2, с. 78, 79] (переклад та курсив наш – К. Н.). Ця ментальна «безодня», безумовно, закладена у відповідних ЛКТ «український пан», «польський пан (шляхтич)», «український мужик», «польський селянин». Навіть спільна історія співіснування народів не надає підстав для узагальнення названих типажів, навіть навпаки – уможливорює їхнє протиставлення.

Висновки і пропозиції. Вищесказане та досвід наших попередніх досліджень дозволяє нам запропонувати певні узагальнення та положення щодо методології опису ЛКТ. Семантичний обсяг поняття «лінгвокультурний типаж» уточнюється завдяки його порівнянню із суміжними терміно-позначеннями на зразок «мовна особистість», «стереотип» та ін. Удосконалення методології опису ЛКТ як культурного концепту передбачає чітку диференціацію системи методів і прийомів

когнітивної лінгвістики, лінгвокультурології та лінгвоконцептології.

Грунтовність дослідження ЛКТ забезпечується обов'язковим урахування етнічного (національного) контексту на тлі загального культурного контексту та типу культури (колективістська / індивідуалістська, маскулінна / фемінна, традиційна / сучасна, медіативна / немедіативна, глобальна / провінційна тощо). На цьому етапі доцільно акцентувати увагу на рефреймінгу культурного контексту, що впливає на утворення ЛКТ як процес переформування фонових знань, у результаті чого змінюється смислове поле культури. В описі типуажу обов'язково враховуються

особливості практики освоєння дійсності, просторові, кліматичні й інші особливості побутування представника культури. Так, для українців важливим чинником є перевага землеробства з його безкраїм польовим ландшафтом як основного виду діяльності.

Зауважимо, що описаний реєстр завдань щодо вдосконалення теорії та методології дослідження ЛКТ, звичайно, не є остаточним і не претендує на всеохопність викладу матеріалу. Навіть часткове вирішення завдань сприятиме вивченню специфіки лінгвоментальностей, однак водночас буде генерувати нові, не менш важливі завдання, визначаючи пріоритетність наук антропоцентричної орієнтації.

Список літератури:

1. Карасик В., Дмитриева О. Лингвокультурный типаж: к определению понятия. Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типажы : сборник научных трудов / под ред. В. Карасика. Волгоград : Парадигма, 2005. С. 5–25.
2. Костомаров Н. Две русские народности. Основа. Санкт-Петербург, 1861. № 3. С. 33–80. URL: [litorus.org.ua > kostomar](http://litorus.org.ua/kostomar).
3. Коч Н. Генезис восточнославянской концептосферы в языковом и культурном отражении : монография. Николаев : Илион, 2010. 440 с.
4. Коч Н. Лингвокультурный типаж средневекового аскета. Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика». Херсон : Вид-во ХДУ, 2013. Вип. 17. С. 220–226.
5. Коч Н. Ретротипаж как продукт национальной культуры (лингвоприкладной аспект исследования). Вісник Маріупольського державного університету : збірник наукових праць. Серія «Філологія». Маріуполь, 2018. Вип. 18. С. 49–58.
6. Лингвокультурный концепт: Монография / под общ. ред. С. Воркачева. Волгоград : ВолГУ, 2007. 400 с.
7. Оруэлл Дж. Англия и англичане. Москва : АСТ, 2017. 320 с.
8. Резник В. Лингвокультурный типаж в системе смежных понятий. *Известия Самарского научного центра РАН*. 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvokulturnyy-tipazh-v-sisteme-smezhnyh-ponyatiy>.
9. Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры. Москва : Языки русской культуры, 1997. 824 с.
10. Сукаленко Т. Лінгвокультурні типажі в українській художній літературі XIX ст. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 676 с.
11. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. Київ : Знання, 2006. 344 с. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Yaniv_Volodymyr/Narysy_do_istorii_ukraynskoi_etnopsykholohii/.

Koch N. V. LINGOCULTURAL TYPE: EXPERIENCE OF THEORETICAL AND METHODOLOGICAL RESEARCH

The article deals with the problem of the theory and methodology of the study of linguocultural type (LCT). The complexity of the problem causes, first of all, the need of clarifying the semantic scope of the concept, and improving of the system of methods and techniques for its description. The terminological ambiguity of linguocultural type is explained by its close connection with the related terms “linguistic personality”, “stereotype” and others. Anthropocentric and cultural affiliation of LCT requires both as tried as new methods of study of this linguocultural phenomenon. The use of the diachronous method involves the development of the concept of “retrograde” – a verbalized portrait of a typified person, which is created on the basis of information that captures the original data about it in time. Taking into account the methodology of constructing semantic nets, it is proposed to create an applied information program that defines the semantic matches in the body of the corresponding texts, on the material of which linguocultural type is described. The experience of previous studies allows us to formulate certain generalizations and provisions regarding the methodology of describing linguocultural type: objective justification of the reasons for the functioning of a particular linguocultural type in a particular culture is possible only with reliance on a certain cultural (philosophical, religious, etc.) concept, explaining its deep mechanism; The thoroughness of the linguocultural type study is ensured if the ethnic (national) cultural context is taken into account, given the general cultural context and type of culture; the description of the type must take into account the peculiarities of the practice of actualization by the representatives of the respective culture and the particular influence of social institutions operating in the territory of the subject's life.

Key words: anthropocentrism, cultural concept, linguocultural concept, linguocultural type, retrotype.

Попов С. Л.

Южнокитайский университет имени Сунь Ятсена

ПОНИМАНИЕ МОДЕЛИ ЧЕЛОВЕКА В ЭВОЛЮЦИОННО-СИНТЕТИЧЕСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ ТЕОРИИ А. Д. КОШЕЛЕВА: КОГНИТИВНО-ЭВОЛЮЦИОННЫЙ АНАЛИЗ

У статті із застосуванням поняттєвого апарату когнітивно-еволюційної концепції, яка передбачає підвищену увагу до сприйняття і логіки, аналізується коректність подання моделі людини в еволюційно-синтетичній мовній теорії О. Д. Кошелева. Згідно з когнітивно-еволюційною концепцією мислення – це когнітивна структура, основою якої є логіка, якість якої забезпечується якістю сприйняття. Оскільки мислення є тісно пов'язаним з мовою, то така якість логіки, що забезпечується якістю сприйняття, впливає на логічність мовних структур. Сприйняття має три таких ступені: синкретизм, поверховість і альтернативність. Доводиться, що у розробленій О. Д. Кошелевим еволюційно-синтетичній мовній теорії запропонована автором модель людини, в якій мислення і мова підпорядковуються діяльності, містить такі, що залежать особисто від автора, суб'єктивні та зумовлені логікою самої авторської концепції об'єктивні протиріччя. Суб'єктивні протиріччя цієї моделі полягають у тому, що під час її пояснення автор періодично, очевидно, випадково і неусвідомлено, але, безумовно, логічно визнає, що під час відбитих у мові переходів до нових видів людської діяльності вирішальну роль відіграє інтелектуальний розвиток, який з когнітивно-еволюційного погляду зумовлюється перцептивно-логічною еволюцією. Об'єктивне протиріччя аналізованої моделі полягає в тому, що її автор не усвідомлює емпірично очевидний факт, що діяльність не може бути визнана більш важливою, ніж безпосередньо пов'язане з мовою мислення, оскільки сприйняття, що зумовлює якість мислення, еволюціонує до нормативного ступеня альтернативності, забезпечує якісні логічні висновки про необхідність переходів до нових видів діяльності як до прогресивних альтернатив.

Ключові слова: мова, мислення, діяльність, сприйняття, логіка, еволюція.

Постановка проблеми. В разработанной А. Д. Кошелевым и представленной в монографии 2017 года эволюционно-синтетической языковой теории [2] модель человека представлена как сумма мышления, которое он вначале понимает как представление мира, деятельности и языка, причем деятельность автор считает главной составляющей модели человека, а мышление, которое уже в следующем предложении автор по непонятной причине толкует не как представление мира, а как представление знаний (возможно, мир и знания для автора – абсолютные синонимы), и язык он называет дополнительными компонентами, способствующими (каждый по-своему) осуществлению деятельности [2, с. 16]. Такое необычное теоретическое положение требует надежной аргументации, верификация качества которой не может быть признана необязательной научной процедурой.

Анализ последних исследований и публикаций. Хорошо известно, что в предыдущие десятилетия понятие деятельности в лингвистических

исследованиях когнитивной основой не считалось, поскольку рассматривалась лишь проблема соотношения языка и мышления. Большинство лингвистов полагает, что в этом тандеме мышление определяет язык. Сравнительно немногочисленные сторонники гипотезы лингвистической относительности отстаивают идею о мотивированности мышления языком, поэтому предложенное А. Д. Кошелевым решение о признании языка и мышления по отношению к деятельности структурами второстепенными выглядит в целом (если отвлечься от знаменитого марксистского положения, что труд создал человека) новаторским.

Постановка задания. Цель статьи – изучить корректность представления модели человека в эволюционно-синтетической языковой теории А. Д. Кошелева с применением понятийного аппарата когнитивно-эволюционной концепции, предполагающей повышенное внимание к восприятию и логике.

Изложение основного материала. Необходимо отметить, что акцент на деятельности как

на главном компоненте человеческой модели, значение которого гораздо важнее мышления и языка, есть, на наш взгляд, результатом концентрации автора только на человеке и, как следствие, невнимания к представителям животного и растительного мира. В результате двухмиллионной эволюции стихийно основанная на четырех законах логика как строй человеческого мышления позволяет понять, что деятельность присуща всем живым существам, в том числе растениям, у которых она, условно говоря, осознается в сравнении с животными на нулевом уровне. Если сравнить деятельность человека с деятельностью животных, то станет очевидным, что человеческая деятельность оказывается гораздо продуктивнее, разнообразнее и осмысленнее деятельности животной, и здесь остается лишь задать вопрос, почему это так. Ответ очевиден. Человеческая деятельность по всем показателям эффективнее деятельности животной потому, что у человека гораздо больше, чем у животных, развито мышление, а нужные для успешного осуществления деятельности знания человек хранит и передает при помощи языка, который у животных отсутствует. Как хорошо известно, времена констатации у животных языка ушли в прошлое, уступив это место корректной номинации «коммуникативная система», от которой язык выгодно отличается неврожденностью (дети-маугли после критичного для усвоения языка шестилетнего возраста язык усвоить уже не могут [4, с. 281]) и достраиваемостью [2, с. 373]. Если признать присущую и людям, и животным деятельность движущей силой когнитивной эволюции, то невозможно без дополнительных аргументов объяснить, почему она оказалась такой успешной именно у человека, а не у животных. Если бы у А. Д. Кошелева спросили, почему деятельность человека успешнее деятельности животных (и тем более растений), то, будучи верным своей концепции, он сказал бы, что успешность человеческой деятельности объясняется ее разнообразием (подтверждение этому см. ниже), но трудно не заметить, что у разнообразия должна быть своя причина, и она когнитивно-эволюционная.

Суть когнитивно-эволюционной концепции заключается в следующем. Мышление представляет собой не столько представление мира и представление знаний (по А. Д. Кошелеву), сколько когнитивную структуру, строем которой является оперирующая законами и силлогизмами логика, качество которой обеспечивается качеством восприятия. Поскольку мышление тесно

связано с языком, то обеспечиваемое качеством восприятия качество логики влияет на логичность языковых структур. Восприятие имеет три степени, которые представляют собой степени его эволюции в онто- и филогенезе: 1) синкретичное восприятие, при котором познаваемые сущности выглядят цельными, из частей не состоящими и признаков не имеющими; 2) поверхностное восприятие, при котором в познаваемой сущности выделяются только самые заметные части, а из ее признаков выделяются лишь наиболее заметные, категоризация по которым чаще всего бывает неверной; 3) альтернативное (нормативное) восприятие, при котором в познаваемой сущности выделяются все необходимые части и признаки, которые обеспечивают корректность ее категоризации (подробнее о степенях восприятия в онто- и филогенезе см. в источнике [5, с. 5–105]). Именно понятие альтернативного восприятия позволяет осознать, что, прежде чем осваивать новый вид деятельности, нужно воспринять возможность такого освоения как альтернативу. Следовательно, деятельность человека разнообразнее деятельности животных потому, что человеческое, в особенности цивилизованное, восприятие, в отличие от животного, достигает перцептивной нормы – альтернативности, на важность которой невольно обращает внимание и сам А. Д. Кошелев. Например, комментируя полученные антропологами знания об олдувайской культуре хабилисов, наугад изготовлявших грубо обтесанные чопперы, и ашельской культуре эргастеров, продуманно изготовлявших всесторонне обтесанные ручные рубила, автор различает их действия как пространственные и предметные, уточняя, что предметные действия коррелируют с партитивными концептами (а не с синкретами, как при пространственных действиях), то есть с когнитивно дифференцированными концептами, и что именно предметные действия отличают человека, а именно эргастера, от прачеловека, то есть от хабилиса и его предшественников [2, с. 37–52]. Будучи верным своему видению модели человека, А. Д. Кошелев продолжает считать, что главным компонентом этой модели является деятельность, которой подчиняются мышление и язык. Но в заключение автор пишет: «Итак, эволюция гоминидов сводится к последовательному качественному расширению круга действий вида-потомка по сравнению с видом-предком. Чем шире обновленный круг действий, тем более успешным становится возникший вид-потомок в конкурентной борьбе за выживание» [2, с. 52]. Как можно

видеть, здесь автор описывает не что иное, как результаты альтернативного восприятия, которое и обеспечивает описываемое им расширение круга действий. Каждое новое действие – это альтернатива уже имеющимся, и, прежде чем к этой альтернативе перейти, ее нужно воспринять.

По нашему убеждению, понимание когнитивно-эволюционной концепции не требует значительных интеллектуальных усилий. В силу ее содержательной гармоничности ее положения стихийно проявляются в тех или иных силлогистических построениях представителей разных наук. А. Д. Кошелев, отстаивающий иную концепцию, в этом смысле исключением не является, поскольку иногда допускает в своей теории противоречия, которые как зависящие от него лично можно назвать субъективными. Так, А. Д. Кошелев допускает существенное для отстаиваемой им доктрины упущение: «Подчеркнем: предметные действия являются качественно новым видом действий, который обусловлен интеллектуальным прогрессом эргастера» [2, с. 50]. Можно понять, что если действия обусловлены эволюцией интеллекта, то есть мышления (прогресс которого автор к тому же логически выделил разреженным шрифтом), качество логического строя которого обеспечивается эволюцией восприятия от синкретизма через поверхностность к альтернативности, то интеллект-мышление важнее этих действий. То есть в такой авторской трактовке модели человека мышление уже не играет второстепенную роль по отношению к деятельности. Очевидно, что в этой модели оно претендует на главную роль.

В следующих предложениях абзаца А. Д. Кошелев продолжает свою подрывающую его концепцию мысль, распространяя ее на других homo: «Аналогичными рассуждениями можно показать, что переход от эректуса (*H. erectus*) к гейдельбергскому человеку (*H. heidelbergensis*) также был скачкообразным и качественно расширил круг его действий по сравнению с эректусом. Причем этот вид действий и здесь обусловлен интеллектуальным прогрессом человека гейдельбергского» [2, с. 50]. Как можно видеть, автор и здесь говорит именно об обусловленности действий интеллектуальным прогрессом, то есть когнитивной эволюцией, в которой на самом деле задействовано не только мышление, но и восприятие. И лишь в завершающем предложении этого абзаца автор, словно вспомнив о главном компоненте отстаиваемой им модели человека, пишет: «Появление у вида-потомка качественно нового вида действий, поддержанного его

интеллектуальным развитием, мы будем считать главным критерием эволюции вида» [2, с. 50]. То есть здесь А. Д. Кошелев говорит уже не об обусловленности деятельности интеллектуальным развитием, как делал в предыдущих предложениях, а о ее поддержке таким развитием, что, как понимает любой профессиональный лингвист, не является одним и тем же, поскольку *поддерживать* – не обязательно *обуславливать*, потому что *обуславливать* означает «быть причиной», и этого значения у *поддерживать* нет, потому что то, что обуславливает, может поддерживать, но то, что поддерживает, изначально может не быть причиной того, что оно поддерживает, то есть может его не обуславливать. Совершенно очевидно, что из-за семантического различия между этими словами между заключительной фразой абзаца и ей предшествующими наблюдается субъективное противоречие.

Настаивая на подчинении мышления (часто *представлению мира* и иногда *представлению знаний*) и языка деятельности, А. Д. Кошелев вынужден делать напоминания об этом. Но в ходе содержащихся в этих напоминаниях обоснований автор опять допускает логичные суждения, в которых утверждается когнитивное главенство связанного с языком мышления над деятельностью. «Однако не следует забывать, – замечает автор, – что в тернарной модели человека <...> и представление мира, и язык суть дополнительные компоненты для главного компонента – деятельности (действий) человека. В рамках этой модели, – продолжает автор, – язык имеет подчиненный статус. Поэтому его главная функция – помогать реализации общей цели модели, а именно: а) участвовать в осмыслении и планировании различных видов деятельности, т. е. способствовать человеческому мышлению; б) обеспечивать описание этой деятельности другим ее участникам, т. е. служить средством коммуникации» [2, с. 108]. Как можно убедиться, в первом пункте (а) А. Д. Кошелев пишет о хорошо известной и в основном (за исключением обратной убежденности радикальных сторонников гипотезы лингвистической относительности) бесспорной подчиненности языка мышлению, но словосочетание «осмысление и планирование различных видов деятельности», особенно слово «планирование», вместе свидетельствуют о том, от чего автор постоянно, но не всегда успешно стремится отказаться, то есть о том, что именно ментальные по операции осмысления и, конечно, планирования предшествуют различным видам

деятельности, обуславливают их, то есть являются по отношению к ним первостепенными.

Однако главным и объективным, то есть обусловленным логикой самой концепции, противоречием в теории А. Д. Кошелева является непонимание автором того, что, поскольку каждому переходу к новому виду деятельности предшествует восприятие возможности такого перехода как альтернативы, в модели человека деятельность главной быть не может. Так, на примере языка амазонских индейцев пирахан А. Д. Кошелев пытается доказать, что отсутствие в их языке определенных структур (множественного числа, лексических показателей времени, числительных и счетных слов, страдательного залога) обусловлено отсутствием в жизни пирахан разнообразия видов деятельности. Опираясь на хорошо сегодня известное и исходящее от Г. Спенсера и И. М. Сеченова положение о двух факторах развития – внутреннем (генетическом) и внешнем (средовом), А. Д. Кошелев предлагает считать, что внешний (средовый) фактор когнитивного развития и есть краеугольным камнем его доктрины – деятельностью [2, с. 440–455].

В частности, автор полагает, что у пирахан нет лексических показателей времени типа *вчера, сегодня, завтра*, потому что они, по наблюдениям тщательно их изучившего Д. Л. Эверетта, спят от 15 минут до двух часов в любое время суток до момента, пока рыболовы, которые разную рыбу вынуждены ловить в разное время суток, не принесут рыбу, которую нужно сразу готовить и есть [6, с. 286; 2, с. 447]. То есть автор предлагает считать, что причиной отсутствия у пирахан лексических показателей времени является их именно такая – в разное время суток – рыболовная деятельность, при которой, по мнению пирахан, нет смысла дифференцировать день и ночь и, как следствие, их номинировать. Мы же предлагаем более глубокое видение причины этого явления. Предлагаем считать, что причиной отсутствия у пирахан лексических показателей времени является поверхностное по своей сути упущение возможности при круглосуточной ловле рыбы обратить внимание на смену светлого и темного времени суток и дать им соответствующие номинации. У цивилизованных этносов тоже имеются, разумеется не массово, ночные виды деятельности, при выполнении которых приходится спать время от времени (например, у военных в караульной службе) и отсыпаться в светлое время суток (например, после ночной смены у рабочих, охранников, дежурных врачей), но эти этносы воспри-

нимают и возможность (и/или необходимость) работать ночью, и постоянство смены дня и ночи, то есть проявляют альтернативное восприятие, в силу чего в их языках отсутствующие у пирахан лексические показатели времени имеются.

Ссылаясь на теорию этнического прогресса Л. Г. Моргана [3], А. Д. Кошелев обращает внимание на то, что появление у этноса такого вида деятельности, как гончарное производство, позволяет разнообразить виды его деятельности, что приводит к появлению новой лексики и грамматики [2, с. 450–452]. Однако некорректно упускать из виду, что, прежде чем освоить гончарное производство как деятельность, нужно воспринять соответствующую возможность, что не у всех людей в частности и этносов в целом происходит одинаково успешно. Например, один первобытный человек или целый этнос переймет это умение у имеющего его более развитого человека или этноса, а другой (перцептивно менее эволюционировавший) человек или этнос не альтернативно воспримет эту когнитивную перспективную возможность иметь что-то не менее полезное, чем охота, рыбная ловля и собирательство, а поверхностно воспримет когнитивную неперспективную возможность обменивать достаточно большое количество мяса, шкур, рыбы, плодов и трав на сравнительно небольшое количество изготавливаемых другими людьми или этносами гончарных изделий. Следовательно, и здесь причина языкового развития или неразвития заключается не в деятельности, а в обуславливающим ее качеством силлогизма качестве восприятия ее возможности.

Выводы и предложения. Итак, в статье доказано, что в разработанной А. Д. Кошелевым эволюционно-синтетической языковой теории предложенная автором модель человека, в которой мышление и язык подчиняются деятельности, содержит субъективные и объективные противоречия. Субъективные противоречия этой модели заключаются в том, что при ее объяснении автор периодически, очевидно, случайно и неосознанно, но, безусловно, логично признаёт, что при отражающихся в языке переходах к новым видам человеческой деятельности решающую роль играет интеллектуальное развитие, которое с когнитивно-эволюционной точки зрения не может не обуславливаться перцептивно-логической эволюцией. Объективное противоречие анализируемой модели состоит в том, что ее автор не осознает эмпирически очевидный факт, что деятельность не может быть признана более важной, чем непосредственно связанное с языком

мышление, поскольку обуславливающее качество мышления восприятие, эволюционируя до нормативной степени альтернативности, обеспечивает качественные логические выводы о необходимости переходов к новым видам деятельности как к прогрессивным альтернативам.

Список литературы:

1. Бурлак С. Происхождение языка: Факты, исследования, гипотезы. Москва : Астрель CORPUS, 2011. 464 с.
2. Кошелев А. Д. Очерки эволюционно-синтетической теории языка / сост. А. Д. Кошелев. Москва : Издательский Дом ЯСК, 2017. 528 с.
3. Морган Л. Г. Древнее общество, или Исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации. Ленинград : Издательство института народов севера ЦИК СССР, 1935. 368 с.
4. Пинкер С. Язык как инстинкт / пер. с англ.; общ. ред. В. Д. Мазо. Москва : Едиториал УРСС, 2004. 456 с.
5. Попов С. Л. Когнитивные основания эволюции форм русского синтаксического согласования : монография. Харьков : НТМТ, 2013. 150 с.
6. Эверетт Д. Л. Не спи – кругом змеи. Быт и язык индейцев амазонских джунглей. Москва : Издательский Дом ЯСК, 2016. 384 с.

Popov S. L. UNDERSTANDING THE MODEL OF A HUMAN IN EVOLUTIONARY-SYNTHETIC LINGUISTIC THEORY BY A. D. KOSHELEV: COGNITIVE AND EVOLUTIONARY ANALYSIS

The paper analyzes correctness of the representation of the model of a human in the evolutionary-cognitive linguistic theory by A. D. Koshelev; the analysis involves conceptual framework of a cognitive and evolutionary concept, which means greater attention to the perception and logics. According to the cognitive-evolutionary concept, thinking is the cognitive structure having logics as its frame; quality of that logics is determined by the quality of perception. Since thinking is closely connected with the language, quality of logics, provided by the quality of perception, effects the logics of certain linguistic structures. Perception has three levels: syncretism, superficialism, and alternativeness. It has been proved that in terms of the linguistic-evolutionary theory developed by A. D. Koshelev, model of a human proposed by the author, where thinking and language follow the activity, contains subjective (depending upon the author's opinion) and objective (stipulated by the logics of the author's concept) contradictions. Subjective contradictions of that model are in the fact that during the model interpretation, the author admits periodically (accidentally and unconsciously but logically anyway) that, in terms of the transitions to new types of human activities being reflected in the language, intellectual development plays a major role which cannot be limited by the perceptive-logical evolution from the cognitive-evolutionary viewpoint. Objective contradiction of the model under analysis is in the idea that its author does not recognize the empirically obvious fact: an activity cannot be admitted as more important than the thinking, being immediately connected with the language, since the perception stipulating the thinking quality evolutionizes up to the normative degree of alternativeness and provides qualitative logical conclusions on the necessary transitions to the new activity types as the progressive alternatives.

Key words: language, thinking, activity, perception, logics, evolution.

Прадівлянна Л. М.

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СЮРРЕАЛЬНИХ ОБРАЗІВ Б.-І. АНТОНИЧА

Статтю присвячено вивченню питань українського сюрреалізму та вияву сюрреалістичних мотивів у поезії Б.-І. Антонича як прояву цього явища мистецтва у національній культурі. Узагальнено погляди літературознавців на дану проблему, проведено паралелі між ідеями Б.-І. Антонича, висловленими ним у мистецтвознавчих есе, та естетичною програмою французьких сюрреалістів, відзначено подібність їх поглядів на роль мистецтва та завдання, які авангардисти початку ХХ століття перед собою ставили.

Об'єктом та предметом дослідження стала образна система поетичних доробків Б.-І. Антонича кінця 1930-х років та її лексико-синтаксична реалізація в поезіях цього періоду. Стаття пропонує аналіз механізмів утворення поетичних образів у атрибутивних конструкціях та на рівні фраз, що побудовані як відповідно до системи мови, так і з її порушеннями.

Проаналізовано семантику й структуру образів Б.-І. Антонича на матеріалі збірки «Ротації». Сюрреальний поетичний образ розуміється як складне явище з ознаками фантастичного, спонтанного, алогічного, що виникає при зближенні максимально віддалених та суперечливих реалій. Його характерними ознаками стають відмова від внутрішніх зв'язків слів, пошук нових значень, семантичний контраст та ресемантизація застиглих структур (А. Біла). Виділено рівні сюрреалістичного неузгодження лексики в образах Б.-І. Антонича, консонансні та дисонансні сполучення (Martin), розширені метафоричні та синестезійні аналогії. У цілому вони створюють ефект сюрреальності та отримання доступу до несвідомого.

Зроблено висновок про близькість ідей поета естетиці сюрреалізму та зацікавленість у нових формах письма. Сюрреалістичні мотиви, які не стали головними в творчості поета, становлять її одну з найцікавіших граней.

Ключові слова: сюрреалізм, поетичний образ, консонансні та дисонансні конструкції, Б.-І. Антонич, «Ротації».

Постановка проблеми. Поетичні знахідки та мистецтвознавчі доробки Б.-І. Антонича – українського поета початку ХХ століття – висувують його постать в авангард українського модерністського руху. Спадщина Б.-І. Антонича стала предметом досліджень багатьох науковців (М. Ільницький, Ю. Ковалів, Д. Павличко, Б. Рубчак, Л. Стефановська), які відзначають багатогранність Антоничевих художніх уподобань та розвідок, його органічну вписаність в естетичні та інтелектуальні пошуки тогочасних як вітчизняних, так і західноєвропейських митців.

Одним з найцікавіших складників поетичного доробку Б.-І. Антонича є прояв сюрреалістичних мотивів у ліриці поета. Як відомо, глобальним естетичним задумом сюрреалістів було «викликати всеосяжну й серйозну кризу свідомості (переклад тут і далі по тексту мій – Л. П.)» [13, с. 123], зруйнувавши звички традиційного сприйняття світу та піднявши роль несвідомого й примарно-сновидного. Андре Бретон, лідер

руху, у 1924 році визначив сюрреалізм як чистий психічний автоматизм [13, с. 26], який єдиний міг розбудити ті «таємничі сили», що дримають «у глибинах нашого духу» [13, с. 10], та допомогти поетові відчувти визвольну силу слова. Відродивши мову для нового життя, розширивши її межі та відкривши її латентні можливості, сюрреалісти через мову прагнули домогтися визволення розуму, психіки, людського духу.

Хоча сам Б.-І. Антонич вважав, що мистецтво творять митці (одиниці), а не напрями [1, с. 337], й не відносив себе до жодної літературної групи, але в його ліриці своєрідно переломилися тенденції, які були характерні для передової поезії початку століття, зокрема відхід від мімезису, заглиблення в суб'єктивний світ творця.

Питання українського сюрреалізму та поезій Б.-І. Антонича (зокрема, сюрреалістичної збірки «Ротації») як прояву цього явища мистецтва у національній українській культурі є предметом активних обговорень науковців-літературознавців (Т. Антонюк, А. Біла, М. Ільницький, М. Ткачук

та інші). Ми пропонуємо подивитися на цю проблему з позиції лінгвістики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні вітчизняні дослідники, засвідчуючи присутність елементів сюрреалістичної свідомості у творчості поета, виокремлюють надзвичайну «чутливість лірика до ірраціональних проявів світу» [2], «особливу *сновидивну* душу» [8, с. 33]. «Його підсвідомість не раз лишала сліди своєї роботи на його віршах» [8, с. 32], – децю метафорично констатує Д. В. Павличко та пов'язує прояви сюрреалізму у творчості поета із любов'ю до малярства, із «квартируванням маляра у майстерні поета» [8, с. 36–37]. М. Ткачук, оцінюючи вияви поетики сюрреалізму у спадщині Б.-І. Антонича, відзначає близькість поглядів поета до естетичних основ руху: «Свій художній світ митець творить на опозиціях, на діалектичному взаємозв'язку протилежних явищ, процесів, часів і просторів – вічного й скороминучого, свідомого й підсвідомого, матеріального й духовного, що й визначає основні параметри його творчості» [11, с. 62].

Варто зазначити, що ставлення до мистецтва як до психічного явища відобразилося і у власних теоретичних доробках поета – есе на теми мистецтва та поезії. Мистецтво, на думку Антонича, не можна спрощувати до відтворення або простого відображення реальної дійсності. Воно набагато складніше, бо створює окремий і новий світ, викликаючи в нашій психіці певні враження, уявлення, почуття. Творчість є однією з первісних потреб людини, якій «не вистачає тих переживань, котрі може дати реальна дійсність» [1, с. 330–331]. Збагачуючи психіку, розвиваючи «чутливість вражень, напруженість почувань та силу явищ волі», мистецтво дає нам «хвилини повної <...> безкорисної насолоди» [1, с. 334]. Тому поет пропагує суб'єктивність мистецтва, вважаючи, що митець будує твір з власних суб'єктивних уявлень: «Об'єктивного мистецтва немає й не може бути» [1, с. 332].

Якщо провести паралель з естетичною програмою французького сюрреалізму, то можна відзначити неабияку подібність поглядів на роль мистецтва та завдання, які авангардисти початку ХХ століття перед ним ставили. Це дозволило дослідниці українського авангарду А. Білій виголосити: «Антонич – цілком органічний складник сюрреалістичного дискурсу, реалізація одного з численних інтелектуальних та естетичних векторів цього європейського руху» [3, с. 337].

І все ж дослідники творчості Б.-І. Антонича одностайно наголошують на неможливості безза-

стережно віднести лірику поета до сюрреалізму [6, с. 20] й вказують на присутність лише сюрреалістичних елементів образного зображення (Антонюк), на вдавання до знахідок сюрреалістичної поетики у моделюванні художньої картини світу [11, с. 55], бачать в його поезії не тільки шал підсвідомості, але й роботу розуму [8, с. 33].

Постановка завдання. Наша стаття виконана в руслі когнітивних аспектів лінгвостилістики та лінгвопоетики. *Об'єктом* та *предметом* дослідження є образна система поетичних доробків Б.-І. Антонича кінця 1930-х років та її лексико-синтаксична реалізація в поезіях цього періоду. *Метою* статті є вивчення семантики та аналіз структури поетичних образів, які можуть свідчити про сюрреалістичні мотиви у творчості поета.

Відзначимо, що сюрреалістичний образ розглядався поетами руху в терміні «провідник до несвідомого» та вважався основою сюрреалістичної естетики. Андре Бретон, даючи визначення образу у «Маніфесті», цитує П'єра Реверді: «Образ – чисте створіння розуму. Народитися він може не з порівняння, а тільки зі зближення двох більш-менш віддалених одна від одної реальностей» [13, с. 20].

Зважаючи на це, у дослідженні образу як лінгвістичної категорії ми використовуємо визначення Н. В. Павлович, яка розуміє поетичний образ як невеликий фрагмент тексту (слово, декілька рядків, речення, строфа тощо), в якому зближуються суперечливі у широкому сенсі поняття (логічно суперечливі, протилежні, несумісні тощо), тобто такі поняття, які не зближуються в загальнолітературній мові» [9, с. 28].

Спробу виміряти сюрреалістичну дистанцію було зроблено Г. Д. Мартіном (Martin) на матеріалі французької мови [15]. Дослідник вважає відстань короткою, якщо лексичні елементи, що становлять образ, можна об'єднати буквально або надати їм правдоподібну природну інтерпретацію (Мартін називає це явище відносною консонансністю). Відстань є більшою, якщо лексеми, що співвідносяться в словосполученнях, належать до несумісних доменів (дисонансне використання) або перебувають в симетричних / асиметричних опозиціях, поєднуючи лексеми з однієї або різних семантичних груп [15, с. 27–28]. Порівнюючи тексти сюрреалістів із поезією їх попередників, Г. Д. Мартін відзначає помітний рух у напрямі посилення асиметрії, дисонансу та галюцинаторного ефекту [15, с. 17].

Саме такі елементи семантичного контрасту, принципи дисформації та прийоми ресемантизації

застиглих структур [3, с. 331], відмова від внутрішніх зв'язків та пошук нових значень слів є чинниками сюрреалістичних образів, що характеризуються епітетами *автоматичні, алогічні, спонтанні, абсурдні, довільні, маячні* тощо.

Виклад основного матеріалу. Аналіз образів Б.-І. Антонича буде зроблено на матеріалі віршів «Ротацій» – найбільш сюрреалістичної, на думку багатьох дослідників, збірки поета, а також низки віршів, які, на наш погляд, говорять про близькість його ідей естетиці сюрреалізму та демонструють зацікавленість у нових техніках письма. Для роботи було обрано атрибутивні конструкції з прикметником і дієприкметником та сполучення іменників з іменниками – найтісніші, на думку М. Л. Гаспарова, із синтаксичних зв'язків у мові [5, с. 13], а також фрагменти поетичних текстів.

Говорячи про мову поезій Б.-І. Антонича в цілому, відзначимо традиційність її лексичного складу. Урбаністичний світ збірки «Ротації» репрезентовано лексемами на позначення реалій міста (*місто, мури, вулиці, парки, стадіони, майдан, провулок, цукерні, казарми, авто, бензин*) та людей, які його населяють (*поети, герої, вояки, полісмени, коханці, п'яниці, лунії, горлорізи, в'язні, купці*). Їх життя та діяльність Б.-І. Антонич описує майже виключно словами конкретних значень, рідко звертаючись до абстрактних слів та поетизмів. Поет, відомий пропагуванням національного мистецтва, активно використовує діалектну лексику, але в його віршах практично відсутні неологізми чи okazіоналізми.

Як відомо, сюрреалісти й не намагалися створити нову сугестивну мову. Анна Балакіан, розкриваючи суть сюрреалістичного образу, коментує: «Їх вокабуляр – конкретний по формі і кольору, текстурі й наміру, іноді настільки точний, що може вважатися ексклюзивним за використанням і технічним за змістом» [12, с. 144]. Поети надихаються здатністю слова викликати образи. Саме образи, а не ідеї або почуття та емоції, стають засадничим елементом поетики сюрреалізму. Несподівані та дивні, вони мають відповідати критерію Андре Бретона: «Що більше віддаленими <...> будуть стосунки між реальностями, які зближуються, то могутнішим виявиться образ і більше буде в ньому сили й поетичної реальності» [13, с. 20].

Виділимо рівні сюрреалістичного неузгодження лексики в образах на матеріалі української мови. У поезії Б.-І. Антонича можемо констатувати невелику кількість консонансних словосполучень: «*сліпуче-чорний вугіль ночі*» [1, с. 243] –

метафора, що поєднує ніч та вугіль на підставі загальної семи «*темний, чорний*» у семантиці слів, та доповнює образ незвичайним епітетом «*сліпучий*» (який сліпить очі – про сонце, світло, блиск [4, с. 1344]). Метонімічно-метафоричний образ «*Червоні раки ламп повзуть по меблях і по стінах*» [1, с. 245] та метафоричний образ «*<...>під хлип свічок – тремтливих птахів*» [1, с. 240] також можливо інтерпретувати завдяки динамічному кінестетичному компоненту, що їх об'єднує (світло рухається, як раки, свічка тремтить, як пташка). Майже екзистенційний, але все ж зрозумілий образ «*<...> у скорчах болю і багатства людський вир заснув*» [1, с. 245], де словосполучення «*людський вир*» має переносне значення «*бурхливий, стрімкий рух*» [4, с. 147]), модифіковано пейоративним виразом «*у скорчах болю і багатства*», що контамінує з образом виру не тільки за формою (вир – місце у річці з круговим рухом води [4, с. 147]), але й доповнює його конотативною опозицією (*біль – багатство*).

Найкращі образи, однак, народжуються із семантичної несумісності лексичних одиниць, які поет поєднує в одній синтаксичній конструкції. Спочатку може здатися, що це хаотичне поєднання слів. Однак, потрапляючи в простір тексту, вони набувають свого суб'єктивного сенсу. Такі образи характеризуються високою емоційністю. Рівень несумісності може бути різним, зокрема від незвичайного, але прийнятого кольоро-атрибутива («*<...>ніч блакитним снігом мие<...>*» [1, с. 241]) або неправдоподібного атрибуту («*<...>колишуться п'яниці й тіні біля кульгавої ліхтарні<...>*» [1, с. 240]), що створюють яскраві конотації («*<...>рідкі окрушини крихкого щастя<...>*» [1, с. 235]) або навіть набувають імпресіоністичного ефекту («*Ось кленів ряд в стобарвній зливі*» [1, с. 239]), до поєднання семантичних протилежностей («*Кущем червленим край дороги // ростеш у шумі тишини*» [1, с. 123]).

Протиріччя є типовими для сюрреалістичного бачення світу. Суперечливі образи можуть викликати суб'єктивні асоціації та є досить важкими для інтерпретації. Розглянемо приклад: «*<...>і шовкова куля горлорізів мрійних в тінях скритих, // що, може, мов струни, колись торкнеться серця твого*» [1, с. 242]. Словосполучення «*шовкова куля*» побудоване на протиставленні компонентів – зроблений з шовку/з металу, де слово «*шовковий*» контекстуально актуалізує сему гладкості, плавності руху. Словосполучення «*горлорізів мрійних*» поєднує лексеми, що викликають якщо не протилежну, то принаймні різну

емоційну реакцію. Нарешті, протиріччя бачимо у цілісному контексті, де досить позитивна конотація стрічки *«мов струни, колись торкнеться серця твого»* контамінує з негативним образом *«шовкової* (плавної, що рухається легко) *кулі головорізів»*, створюючи дещо лиховісний образ.

Дисонансні образи виникають також при поєднанні лексем конкретної та абстрактної семантики, що посилюють візуальність поетичної картини: *«Сплітається і розплітається дня усміх»* [1, с. 237], *«<...>в долинах забуття ростуть гіркі мигдалі сну»* [1, с. 245], *«тут не бажаєм більш нічого – обкутатися мохом сну»* [1, с. 122], *«накривши плечі згорблені кожному неба синім<...>»* [1, с. 242], *«<...>і грузнуть в стіл слова, мов цяхи»* [1, с. 240]. Важливо відзначити такі асоціативні образи: *«<...>а капельмейстер кучерявих авт // тримає в білих рукавичках кусень сонця»* [1, с. 238]; довільні поєднання реалій в єдиний сюрреальний образ: *«Бур'ян дахів, співає зілля, мідний куц антени»* [1, с. 245]. Знайти раціональний зв'язок між елементами таких атрибутивних сполучень досить важко. О. Л. Спаська, однак, вважає, що в сюрреалістичному образі загальна сема може бути відсутньою, що не тільки не призведе до руйнування образу, але й надасть реципієнту додаткові можливості для інтерпретації [10, с. 138–139]. Таким відкритим для розуміння є, наприклад, образ *«місяць – білий птах натхнення злого»* [1, с. 242].

Однак однією з найбільш характерних особливостей сюрреалістичної поезії є зближення (або протиставлення) не самих значень предметів чи явищ, а їх характеристик. Так, у прикладі *«<...>над каруселями летючих площ, // мов синє срібло, полісменська палка»* [1, с. 238] бачимо дисонансне використання лексем *«площа»* та *«летючі каруселі»*, що поєдналися в один візуальний образ (усі лексеми мають лише візуальні характеристики). Більш складний образ *«Б'є ніч у тіней чорні дзвони»* [1, с. 153] контамінує характеристики ночі та тіней (*«чорні»*) з лексемою звукової семантики (*«дзвони»*) та доповнює образ кінестетичним компонентом (*«б'є»*). Такі образи Б.-І. Антонича нагадують класичне Елюарівське *«Земля блакитна, як апельсин»*.

Крім довільного протиставлення слів несумісної семантики, відзначимо насиченість Антоничевої лірики семантично складними фразами, що формують сюрреалістичне порівняння (*«<...>а сонце, мов павук, на мурів скісним луку // антен червоне павутиння розіп'явши, // мов мертві мухи, ловить і вбиває звуки»* [1, с. 235]), метонімію

(*«<...>уста солодкомовні зрадять»* [1, с. 236]), персоніфікацію (*«<...>сумна зоря останнім поцілунком прощається з сестрою»* [1, с. 241]).

Відомо, що сюрреалістична поезія – це апофеоз метафори. У 1953 році А. Бретон, підсумовуючи свій досвід сюрреалістичного письма, акцентує первісність образу в сюрреалізмі, описуючи його як сліпучі сполохи, які виникають в результаті двох елементів, настільки не пов'язаних між собою, що розум ніколи не зміг би поставити їх поряд [13, с. 302]. Зустрівшись, ці елементи запалюють поетичну іскру і через свій головний провідник – метафору – вибухають в динамічному образі світу [12, с. 143].

Метафоричність Антоничевої поезії відзначають усі дослідники його творчого спадку. «Яскраві мускулясті метафори», на думку Ю. Ковалів, виявляються «уламками напівзабутих світоуявлень» [7, с. 136]. Метафоричні образи-міфологеми трапляються і в сюрреалістичних віршах поета: *«Де, заламавши руки сині, // рятунку кличе ніч намарне»* [1, с. 240], *«ранок б'є у сонця бубон»* [1, с. 239], *«мужчини в сірих пальтах тонуть в синяві провулка, // і тінь замазує панни, мов образи затерті»* [1, с. 241]. Але нас більше цікавить розширена метафора. Леонід Лівак (Livak), посилаючись на праці Ріффатере (Riffaterre), пояснює це явище як поєднання декількох метафор, пов'язаних як синтаксично, так і семантично [14, с. 180]. Прикладом цього є такі слова: *«<...>рябий балончик <...> крилату мудрість вітру барвно славить»* [1, с. 238]. Образ повітряної кульки, що рветься на вітрі, можна зрозуміти лише з контексту, де стерті метафори *крилатого вітру* та *крилатої мудрості* об'єднані в єдину *крилату мудрість вітру*, яка тільки й може пояснити, чому *балончик<...>барвно славить*. Дієслово *«славити»* (звеличувати, співати величальну пісню [4, с. 1342]) втрачає свої денотативні ознаки, але створює образ, який легко можна впізнати.

Чи не найбільш уживаними дисонансними сполученнями в поезії Антонича є синестезійні метафори, які формуються лексемами, що належать до різних перцептивних груп: *«Біжать алеї звуків, саджених у гами. // Мов на акорд, упав поверх на поверх. // Греблі жовтих мурів, денний вулиць гамір // від берега по берег, тінь вінків дубових»* [1, с. 235]. Місто Б.-І. Антонича – це *алеї звуків*, що *біжать*, це *денний вулиць гамір*, це місто як *акорд* (візуально-аудіальна метафора). Важливо, що синестезійні асоціації здебільшого підсилюють зоровий компонент, підкреслюючи візуальну природу сюрреалізму. Прикладом цього

є такі слова: «*І темне місячне ядро з твердої шка- ралуці // вилускують долоні тиші, що усе загор- нуть<...>*» [1, с. 244].

Серед інших аналогій – смакові, тактильні та візуальні: «<...>*Так хочеться опертись // об край вікна й міцний, терпкий і синій пити холод*» [1, с. 241], де лексема тактильної та абстрактної семантики «холод» набуває фізичних характеристик – його можна *пити*, а також візуальних – *синій* та смакових – *міцний, терпкий*.

Переважно синестезійні образи також пов'язують дисонансні сполучення, що дивно переплітають явища, предмети та їх характеристики. Візуально-аудіальна аналогія «<...>*лящить у вухах сон – зім'ята та подерта плахта // і дзвонить в темряві співуче серце телефону*» [1, с. 243] складається з декількох таких дисонансів. По-перше, незвичайним є сполучення «лящить <...> сон», де дієслово «лящати» (видавати різкі, пронизливі звуки [4, с. 633]) семантично не пов'язане з лексемою «сон», але пояснюється контекстом. По-друге, у сполученні «сон – зім'ята та подерта плахта», де слово «плахта» (декоративна тканина, покривало [1, с. 981]), можливо, й спроможне метафорично описати сон – фізіологічний стан спокою [1, с. 1356], але її атрибути *зім'ята та подерта* представляють собою виключно авторські асоціа-

ції і пояснюються лише контекстом (сон, розірваний звуками телефону). Образ несподівано доповнюється майже високо поетичним сполученням «*співуче серце телефону*» – ще одна, цього разу антропоморфна, метафора.

Висновки. Аналіз атрибутивних конструкцій в поезії Б.-І. Антонича, а також більш складних образів на рівні фрази та уривку дозволяє зробити узагальнення щодо механізмів створення образу, які поет використовує у своїх творах. Це, зокрема, словосполучення у буквальных значеннях в невідповідних, метафоричних, несподіваних контекстах, де вони набувають нових відтінків сенсу, та сполучення з лексемами, що належать до несумісних семантичних груп. Найскладніші сюрреалістичні образи народжуються від переплетіння кількох метафор або є продуктом синестезійних аналогій.

Попри наявність достатньо великої кількості дисонансних сполучень, в яких образ створюється завдяки семантичному конфлікту його складників, радше погодимося з М. Ільницьким, який вважає Б.-І. Антонича поетом «концептуального мислення з глибоким філософським підґрунтям, чутливим, однак, до прийомів тієї чи іншої течії, якщо вони могли освіжити його поетичну мову» [6, с. 22]. Сюрреалістичні мотиви не стали головними в творчості поета, але становлять одну її з найцікавіших граней.

Список літератури:

1. Антонич Б.-І. Зібрані твори. Нью-Йорк : Вінніпег, 1967. 400 с.
2. Антонюк Т. О. Сюрреалізм як художній напрям в українській поезії ХХ століття (Е. Андіївська, Б.-І. Антонич, М. Воробйов, О. Зуєвський) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2004. 190 с.
3. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь, 2005. 1728 с.
5. Гаспаров М. Л. Избранные труды. Москва, 2012. Т. 4. 720 с.
6. Ільницький М. Міст над рікою часу. *Антонич Б.-І. Знак Лева*. Львів, Каменярь, 1998. С. 6–24.
7. Ковалів Ю. Міфемні коди поетичного мовлення Б.-І. Антонича. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*, 2013, № 38. С. 136–140.
8. Павличко Д. В. Перстень життя: літературний портрет Богдана-Ігоря Антонича. Київ : Веселка, 2008. 45 с.
9. Павлович Н. В. Словарь поэтических образов: на материале русской художественной литературы XVIII–XX веков : в 2 т. Т. 1. Москва, 2007. 848 с.
10. Спасская Е. Л. Семантика и структура образа в поэтических текстах французских сюрреалистов : дисс. ... канд. філол. наук : 10.02.05. Москва, 1993. 180 с.
11. Ткачук М. Художній світ лірики Богдана-Ігоря Антонича. *Studia methodologica*. 2015, № 40. С. 53–70.
12. Balakian A. Surrealism: the road to the absolute. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986. 256 p.
13. Breton A. Manifestoes of Surrealism. USA, University of Michigan Press, 1972. 308 p.
14. Livak L. The Poetics of French Surrealism in Boris Poptavskii's Poetry of 1923-1927. *The Slavic and East European Journal*. 2000, Vol. 44. No. 2. P. 177–194.
15. Martin G. D. A measure of distance: the rhetoric of the surrealist adjective. *Surrealism and Language: Seven essays* / Higgins I. (Ed.). Edinburgh, 1986. P. 12–29.

Pradivlianna L. M. STRUCTURAL AND SEMANTIC FEATURES OF SURREAL IMAGES IN THE POETRY OF B.-I. ANTONYCH

The article focuses on the study of the problems of Ukrainian surrealism and the expression of surrealist motives in the poetry of B.-I. Antonych as a manifestation of this art phenomenon in national culture. The author offers a summary of literary critics views on this issue, looks for the parallels between the ideas of B.-I. Antonych, expressed in his art essays, and the aesthetic program of French surrealists and notes the similarity of their views on the role of art and the tasks that the avant-garde poets of the early twentieth century set themselves to fulfill.

The object and subject of the study is the image system in B.-I. Antonych's poetic works of the late 1930s and its lexical and syntactic realization. The article offers analysis of the mechanisms of poetic images formation in the collection "Rotations" and uses attributive constructions and longer phrases as the bases for the study.

Surreal poetic image is understood as a complex phenomenon with signs of fantastic, spontaneous, illogical, which arise when the most distant and contradictory realities are put together in one image. Its characteristic features are the rejection of the internal connections of words, the search for new meanings, the semantic contrast and the re-semanticization of frozen structures (A. Bila). The author distinguishes several levels of surrealist vocabulary inconsistency, consonant and dissonant conjunctions (Martin), extended metaphorical and synesthetic analogies. In general, they create the effect of surreality and impression of the access to the unconscious.

The conclusion is drawn about the closeness of the poet's ideas to the aesthetics of surrealism and his interest in new forms of writing. Surrealist motives, which did not become a major tendency in the work of the poet, still form one of its most interesting facets.

Key words: *surrealism, poetic image, consonant and dissonant constructions, B.-I. Antonych, "Rotations".*

Чернявська А. В.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

ФРАЗЕОЛОГІЧНА ОБ'ЄКТИВАЦІЯ КОЛЕКТИВНИХ УЯВЛЕНЬ ПРО ТРОЯНДУ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ МОВАХ

У статті зроблено спробу дослідити семантику флороніма «троянда» / “rose” на матеріалі фразеологізмів української й англійської мов. Також у статті схарактеризовано денотативне, конотативне й символічне значення цього флороніма. Виокремлено спільні й відмінні компоненти семантики аналізованого флороніма в обох мовах. У результаті засвідчено, що колективні уявлення носіїв української й англійської мов, втілені в досліджуваних ідіомах та пареміях, мають низку спільних семантичних компонентів, як-от: «краса», «рум'янець», «здоров'я», «нетривалість краси», «оманлива зовнішність», «сором», «справжність, автентичність», «оптимізм», «сентиментальність», «інфантильність», «результат», а також можуть слугувати основою для об'єктивації бінарних опозицій «чоловік – жінка», «добрий – поганий». В українській мові сема «запах» є імпліцитним компонентом, а в англійській мові семи «свіжість», «аромат / пахоці» є експліцитними компонентами семантики аналізованого флороніма. Лише для англійського фразеологічно вербалізованого флороніма “rose” характерні такі семи, як «бажаність», «втрата новизни», «удавана сентиментальність», «сила духу», «мужність», «удача, успіх, щастя, відсутність проблем, виняткове явище», «легкість, насолода, своєчасність», «втіхи життя, щасливе безтурботне життя, життя в розкоші», «тасмниця», «мовчання», «народження поза шлюбом». Семантичні компоненти флороніма “rose” можуть слугувати основою для об'єктивації таких опозицій, як «жінка-троянда – чоловік-шип», «оптимізм – песимізм», «святість – гріховність», «багатство – бідність», «матеріальне – духовне», а також причинно-наслідкового зв'язку «дія → результат». В українській мові досліджуваний флоронім позначає щасливу, квітучу жінку і є символом дівочої чистоти. Компоненти семантики флороніма «троянда» є частиною бінарної опозиції «здоров'я – недуга» в українській фразеології.

Ключові слова: флоронім «троянда», семантика, ідіома, паремія, символічне значення.

Постановка проблеми. Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю аналізу семантики флоронімів, зокрема гіпоніма «троянда» / “rose”. Дослідження денотативного, конотативного й символічного значень флороніма «троянда» у зіставному аспекті є частиною нашого дослідження семантики флоронімів загалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Флороніми є об'єктом лінгвістичних досліджень Т. Алексахіної, В. Галайчука, В. Жайворонка, Н. Панасенко, І. Подолян, І. Рогальської, І. Сабалош, А. Сердюк та інших науковців. Однак флоронім «троянда» мало досліджений в семантичному й семіотичному аспектах в українській та англійській мовах.

Постановка завдання. Мета статті – виявити смислотворчу роль флороніма «троянда» / “rose” у структурі ідіом і паремій англійської й української мов. Об'єктом дослідження є ідіоми й паремії з флоронімом «троянда» / “rose” в українській та англійській мовах.

У праці використано аналіз словникових дефініцій, метод лінгвістичного опису, зіставний аналіз, елементи компонентного аналізу.

Виклад основного матеріалу. В українській мові флоронім «троянда» має такі варіанти: «рожа», «роза» й такі деривати: «рожевий», «розетка». В англійській мові прослідковуємо лише один варіант цього флороніма – “rose”, а також такі його похідні лексеми: “rosy”, “rosette”.

Денотативне значення досліджуваного флороніма в обох мовах має багато спільного. У «Словнику української мови» знаходимо таке визначення лексеми «роза»: «кущова рослина з великими запашиними квітками різних кольорів та стеблами, вкритими колючками; троянда» [22]. А в “Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English” подано таке формулювання значення лексеми “rose”: “a sweet-smelling flower that grows on a bush and usually has thorns on its stems” [29, с. 1022]. В обох дефініціях домінують семи «приємний запах», «колючки».

У «Словнику епітетів української мови» знаходимо такі найчастіше вживані прикметникові

означення до флороніма «рожа»: багряна, висока (мн.), гарна, дика, живуча, загорошена, красива, мила, пахуча, пишна, повна, різнобарвна (мн.), розкішна, солодка, сонячна, червона, чудова, ясна, цупка (мн.) [21, с. 283]. Оскільки варіант флороніма «троянда» має більш розгалужені епітетні ряди, то автори об'єднали їх за кількома семантичними рубриками, а саме: **про зовнішній вигляд, колір, запах** аналізованого флороніма вживаються такі епітети: ароматна, біла, білолиця, бліда, буйна, вогниста, духмяна, жива, запашна, зів'яла, золота, кремова, молода, пахуча, пишна, пишно-колюча, повнолиста, пурпурова, ранкова, рожева, розкішна, росяна, рум'яна, свіжа, темно-червона, червона, чорна, яскраво-червона, ясна [21, с. 362]; **про враження, психологічне сприйняття** вживаються такі епітети: горда, делікатна, дрімлива, ніжна, пророча, сором'язлива, царська, чарівна, чудесна [21, с. 363]; **епітети термінологічного характеру**: біла, гірська, дамаська, дика, жовта, індійська, кам'яна, китайська, кручена, махрова, мохната, оранжерейна, польова, садова, французька, чайна тощо. [21, с. 363].

Серед семантичних компонентів флороніма «троянда» домінують сема «краса» як в англійській, так і в українській мові. Концепт «краса» об'єктивований в таких образних порівняннях: “(as) fair as a rose” [3, с. 315], «гарна, як троянда» [9, с. 400], де аналізований флоронім уживається з атрибутом “fair” / «гарна». Українська приказка «Посій рожу – постав сторожу» [16, с. 116] передає думку, що красу слід оберігати. Те, що сема «краса» флороніма «рожа» є його семантичною домінують, засвідчують також дослідження в галузі символіки. Зокрема, український мовознавець В. Жайворонок стверджує: «Рожа-троянда – це цар-квітка, яка нагадує собою Сонце і є традиційним **символом краси**» (виділення наше – А. Ч.) [10]. Згідно з «Енциклопедією символів» Дж. Купера троянда означає любов, життя, творчість, родючість, **красу**, а також цноту [13, с. 275]. В українській традиції троянда – **символ краси** (виділення наше – А. Ч.), кохання [8, с. 813]. А в біблійній «Пісні Пісень» (4:13) знаходимо такі слова: «Твої протоки зрошують сад гранатовий, де овочі препишні, квітучий кипр та троянди» [19, с. 742], якими молодий описує красу своєї коханої Суламіті, порівнюючи її з трояндою.

Українське побажання «Щоб ви були веселі, як весна, багаті, як земля, бистрі, як вода, а гожі, як рожі» [15, с. 318] містить досліджуваний флоронім та атрибут «гожа», а англійський атрибут

“sweet”, тобто «мила, приємна», вживається у фразеологізованому порівнянні “as sweet as a rose” [26, с. 203]. Троянда в англійців асоціюється зі свіжістю, на це вказує атрибут “fresh”, який вживається в компаративній фразеологічній одиниці (далі – ФО) “fresh as a rose” [36, с. 444]. Аналізований флоронім містить сему «краса» та конотацію «бажаність» у структурі компаратива “fresh/welcome as the flowers/rozes in May” [36, с. 438], проте слугує тут змінним елементом.

Біла троянда – це «квітка світла», яка символізує невинність, незайманість, духовне розкриття [13, с. 275]. В англійській фразеології біла троянда є символом цнотливості, наприклад: “the white rose of virginity” [2, с. 271]. Червона рожа – символ дівочої чистоти та дівочої краси в українській мові [10]. Атрибут “red/ruddy” разом із флоронімом “rose” вживається у денотативному значенні в сталому образному компаративі “(as) red as a rose” [3, с. 813; 9, с. 403]; “(as) ruddy as a rose” [26, с. 203]. Крім цього, в англійській мові існує колоронім “rose-red” [36, с. 783], який позначає рожево-червоний колір, а також “old rose” [32] – рожевий тон із додаванням сірого відтінку. Атрибут «червона» реалізований у порівнянні «червона як ружі» [7, с. 403]. Так, за тлумаченням І. Франка, говорять про рум'яну дівчину або жінку [7, с. 403]. В українській фразеології існують варіанти цього порівняння з іншими квітами, де атрибут «червона» вживається у прямому й переносному значеннях, як-от: «червоний як маків цвіт»; «<...> як півонія» [9, с. 403], пор. англ.: “(as) red as a poppy” [3, с. 813], яке тлумачиться як «зашарітись». Подібне значення має англійський компаративний фразеологізм “(to) blush like a rose” [3, с. 149]. Отже, флороніми “rose” / “poppy” в англійському побутовому світосприйнятті асоціюються із соромом, а в українців для цього слугують такі флороніми, як «ружа» / «мак» / «півонія».

Паремії «Рожа червона та й та блідне»; «<...> да і мая блідне» [16, с. 116]; “Grace will last, beauty will blast”; “The fairest rose at last is withered” [35, с. 18] об'єктивують думку, що краса минає. Флоронім «рожа» / “rose” отримує конотацію «нетривалість краси» в обох мовах. Так, англійська ідіома “lose one's roses” [12, с. 643] означає «поблякнути, зав'янути, змарніти», тоді як інша англійська ФО “the bloom is off the rose” (AmE) [32] має дещо ширше значення: «щось чи хтось вже втратили новизну, цікавість, привабливість». У «Книзі Мудрости» (2:8) флоронім «рожа» вживається у контексті, в якому описується жадібність безбожних до насолоди: «I вінчаймось

розквітлимими рожками, поки не зів'яли!» [19, с. 747], компоненти, які актуалізуються в цьому прикладі, утворюють опозицію «цвітіння – в'янення».

Складники «рум'янець» та «здоров'я» простежуємо у таких фразеологізмах: «Рум'яна як рожка» [7, с. 671]; «Дівка рум'яна як ружі» [5, с. 796]. Так говорять переважно про жінку, у якої рум'янець на всю щоку. У Франковому тлумаченні «рум'янци на лиці вважаються одною з головних прикмет дівочої краси, знаком здоров'я» [5, с. 796]. У англійських ФО з досліджуваним флоронімом “(to) have roses in one's cheeks” [3, с. 477]; “put the roses back in (one's) cheeks” [32]; “bring the roses to (one's) cheeks” [32]; “bring back the roses to her cheeks” [12, с. 643] домінують є компоненти зі значенням «здоров'я, рум'янець». Семантичний складник «здоров'я» об'єктивується в англійському компаративі “(as) fresh as a rose” [3, с. 359; 9, с. 400] та у словосполученні (біноміалі) “milk and roses” [3, с. 673], який має значення «кров із молоком». Жартівлива українська приказка «До роботи недужа, а до танцю як ружа» [15, с. 44] та пісенна цитата «Вибрав дівчину Гаврило, червона як ружа, оженився, придивився, а вона нездужа!» [15, с. 382] містять флоронім «ружа», який має семантичну домінують «здоров'я», яка слугує частиною протиставлення «здоров'я – недуга».

Прикметно, що фразеологізм “English rose” [30] позначає привабливу дівчину чи жінку, характерну представницю англійської нації. Українській мові теж притаманна низка паремій, в яких жінка порівнюється з ружею, а саме: «За доброго мужа жінка як ружа» [17, с. 99; 6, с. 559]; «Кожен те знає, що за добрим мужем жінка красна, як рожка, буває» [17, с. 100]. З. Коцюба проаналізувала конотативні особливості реалізації опозиції «жінка – баба» у таких варіантах приказки: «За доброго мужа жона як ружа, а за лихого драба – за рік, за два – баба» [17, с. 99]; «У доброго чоловіка жона як ружа, а у злого драба – як жаба» [17, с. 101]; «У доброго мужа жона як ружа, а у проклятого – як у чорта рогатого» [17, с. 101]. Домінують семою лексеми «баба» у першому з них є сема «стара (завчасно постаріла) жінка», у другому і третьому – «потворна, неприваблива жінка» [11, с. 90]. Флоронім «рожа», з якою порівнюється щаслива жінка, містить сему «краса». Аналізований флоронім має ту саму сему у варіанті приказки «За доброго мужа голова як ружа, за лихого раба то як стара баба» [6, с. 559]. У всіх цих пареміях можна простежити причинно-наслідковий зв'язок: «добрий муж → жінка – ружа»; «поганий муж → жінка – стара

баба/ жаба/ як у чорта», а також опозиції «чоловік – жінка», «добрий – поганий». Англійське прислів'я “I took her for a rose, but she proved a bur/ nettle” [36, с. 784] об'єктивує розчарування чоловіка в шлюбі. Позитивно конотований флоронім “rose” порівнюється з негативно конотованим “bur/ nettle”. Отже, опозиція «добра – погана» щодо жінки прослідковується в англійській мові, а в українській – щодо жінки й чоловіка. Прикметно, що досліджуваний флоронім слугує символом жіночої краси в обох лінгвокультурах.

В українському мовному корпусі знаходимо паремії, в яких флоронім «рожа» містить сему «щось прекрасне»: «Буває, що і на полі рожка виростає» [16, с. 116]; «І межі жаливою рожка росте гожа» [6, с. 127; 16, с. 116]. Ці приказки означають, що і за звичайних умов трапляється щось неочікуване й гарне. А низка інших фразеологізмів вербалізує думку про те, що справжня річ зберігає свою цінність незалежно від умов, наприклад: «Рожка і в терню гожа» [16, с. 116]; «Рожка і межі кропивою гожа» [7, с. 48]; «Рожка і межі кропивою рожкою зістане» [16, с. 116; 7, с. 48]. Аналізований флоронім у структурі цих приказок містить, крім семи «краса», сему «справжність, автентичність». Подібні компоненти значення досліджуваного флороніма знаходимо у такому паремізованому висловлюванні (термін З. Коцюби [11, с. 57]), яке приписують Г. Стайн: “A rose is a rose is a rose” [27, с. 1172], а також у висловлюванні, джерелом якого є трагедія Шекспіра «Ромео і Джульєтта»: “A rose by any other name would smell as sweet” [27, с. 1172]. Шекспірівське висловлювання вербалізує думку, що річ зберігає свою суть незалежно від того, як її називають. Флоронім “rose” містить семи «запах», «краса», «справжність» та поєднується з атрибутом “sweet”. Отже, цей атрибут має компоненти семантики «солодкий», «приємний». Англійська паремія з флоронімом “rose” “Beauty without virtue is a rose without fragrance” [9, с. 156] дослівно означає таке: «краса без добродетності – це троянда без аромату». Досліджуваний флоронім має семи «аромат, пахощі». В українській мові не виявлено флороніма «троянда» з такими компонентами значення у структурі аксіологічних фразеологізмів.

У обох мовах існує низка фразеологізмів, у яких досліджуваний флоронім вживається в одному контексті з меронімами “thorn”/ “prickle”/ «колючка»/ «шун», як-от: “(there is) no rose without a thorn, no garden without its weeds” [3, с. 697]; “The sweetest Rose hath his prickel” [34, с. 428]; “But no

good without pains”; “*no Roses without prickles*” [34, с. 428], “*No rose without a prickle*” [26, с. 203]. Ці прислів’я ґрунтуються на персоніфікації та вербалізують думку, що бездоганих речей не існує, у всьому є негативні риси, пор. укр.: «Рози без колючок не буває» [3, с. 697; 14, с. 121]; «У кожної троянди є колючки» [9, с. 383; 16, с. 116]; «Нема рожі без терня» [7, с. 669]; «Нема бджоли без жала, а троянди без колючок» [9, с. 392]. В останній паремії троянда порівнюється з комахою на основі такої спільної властивості, як «колючість», «можливість себе захистити». В ірландському мовленні є приказка “*the rose hides the briar*” [36, с. 444], яка вербалізує думку, що гарний вигляд може приховувати жорстоку натуру. Думка, що зовнішність оманлива, втілена в українській приповідці «Рожана вулиця не все веде до города» [7, с. 48]. Ця паремія означає, що подружнє життя з гарною дівчиною не завжди призводить до сімейного щастя. Усі зазначені паремії засвідчують, що флоронім «троянда» / “*rose*” може отримувати пейоративну конотацію в обох мовах.

У прислів’ї арабського походження “*Do not grieve that rose-trees have thorns, rather rejoice that thorny bushes bear roses*” [34, с. 428] об’єктивується бінарна опозиція «оптимізм – песимізм», де меронім “*thorn*” асоціюється з чимось негативним, а флоронім “*rose*” – із чимось прекрасним. Ще одна східна паремія “*He who plants thorns should not expect to gather roses*” [34, с. 397] (варіант прислів’я «Що посієш, те й пожнеш») вербалізує причинно-наслідковий зв’язок «дія → результат». У приказці «Терплячість приносить троянди» [15, с. 197] досліджуваний флоронім вживається в переносному значенні. Флоронім «троянда» / “*rose*” містить сему «результат».

Фразеологізм “*a rose between two thorns*” [3, с. 825] містить флоронім “*rose*”, який контекстуально позначає вродливу жінку, яка сидить між двома чоловіками [3, с. 825]. А приказка “*A rose becomes more beautiful between two thorns*” [9, с. 157] дослівно означає, що троянда стає красивішою між двох шипів [9, с. 157], де троянда, яка асоціюється з жінкою, отримує меліоративну конотацію, а шип, який позначає чоловіка, – пейоративну. В українському паремійному корпусі нами не виявлено фразеологізмів з опозицією «жінка – чоловік», яка би співвідносилась на основі партитивності так, як меронім «шип» належить до холоніма «троянда». Англійський фразеологізм “*a rose without a thorn*” [3, с. 825], позначає надзвичайну удачу, неймовірне щастя, виняткове явище [12, с. 643]. Зауважимо, що “*A*

Rose Without a Thorn” [31, с. 407] – епітет на позначення агоніма Діви Марії, який утворився в процесі антономазії (описового найменування особи [24, с. 29]). У християнській традиції Богородиця вважається незаплямованою першородним гріхом, як і троянда, у якої не було шипів, коли вона вперше виросла в раю. Вона набула своїх шипів (гріхів), коли була висаджена на Землю, уже після вигнання Адама та Єви з Едему. З одного боку, троянда представляє моральну недосконалість роду людського, а з іншого, – вона є прикладом невинності та добродетельності, як “*A Rose Without a Thorn*” [31, с. 407]. Таким чином, позитивна конотативність аналізованого флороніма може репрезентувати частину опозиції «святість – гріховність».

У структурі англійської паремії “*Truth and roses have thorns about them*”; “*Truth, like roses, have thorns about them*” [9, с. 152] аксіономен «*правда*» відображає універсальні колективні уявлення про правду. У цій ФО правда порівнюється з трояндою, при цьому досліджуваний флоронім уживається в одному контексті з меронімом “*thorn*”. Хоча про колючість правди в українських пареміях сказано багато, як-от: «(гірка) *п*равда *о*чи *к*о́ле [23], проте подібної паремії з флоронімом «троянда» в українському фразеологічному корпусі не виявлено. У Біблії, «Книзі Мудрости Ісуса, сина Сираха» (24:14), аксіономен «мудрість» теж асоціюється з трояндою: «*Мов та пальма в Ен-гаді, виросла я, мов у Єрихоні садженці трояндні, мов маслина ота на рівнині пишна, - виросла я, немов той явір*» [19, с. 785].

Ще один приклад паремії з флоронімом “*rose*”: “*better be stung by a nettle than pricked by a rose*” [3, с. 124]. Це прислів’я означає: «краще коли тобі завдає болю хтось, хто тобі не до вподоби, ніж той, кого ти любиш» [36, с. 446]. Загалом флоронім “*rose*” є позитивно конотованим, а “*nettle*” – негативно. Досліджуваний флоронім асоціюється з людиною, до якої у мовця приязне ставлення. У біблійних текстах чоловік порівнюється з трояндою, як-от: «*Як троянди квіт весною, як лілея при джерелах водних, як парость ладан-дерева за літньої пори*» [19, с. 809]. Цей уривок із «Книги Мудрости Ісуса, сина Сираха» (50:8) містить опис первосвященика Симона, сина Осії. У цій же книзі (39:13) благочесні віряни порівнюються з рожею: «*Благочесні діти, слухайте мене й зростаєте, мов та рожка, посаджена над водою текучою*» [19, с. 799].

Вірогідно, у результаті спостереження за світом флори й фауни в англійській мові виникла

приказка “*the sow loves bran better than roses*” [3, с. 878] (еквівалент паремії «кому що, а купці просо» [9, с. 389]), яка означає «кожному своє». Лексема “*roses*” вживається в денотативному значенні, а при перенесенні ситуації на світ людей досліджуваний флоронім набуває семи «нематеріальна окраса життя / цінність» і протиставляється «хлібу насущному / матеріальному». У цьому випадку компонент семантики флороніма “*roses*” є одним із засобів паремійної вербалізації бінарної опозиції «матеріальне – духовне». Еквівалента подібного прислів'я з флоронімом «*троянда*» в проаналізованому україномовному матеріалі не виявлено. Ще одна англійська приказка ґрунтується на спостереженні за дзиччанням комахи над трояндою й порівнянні її з поведінкою людини: “*hummed (the tune) like a bumbler in a rose bush*” [36, с. 450]. Флоронім “*rose*” є меронімом по відношенню до холоніма “*rose bush*” і вживається в прямому значенні. У паремії йдеться про службу священника в церкві, а вживання цієї приказки обмежується теренами англійського графства Нортумберленд.

Ідіома “*come up roses*” [27, с. 1172] означає «відсутність проблем», а приказка “*everything's / it's coming up roses*” [28, с. 289] вербалізує думку, що ситуація розвивається якнайкраще. Отже, флоронім “*rose*” містить сему «успіх». Поетичний вираз із меронімом “*crumpled rose-leaf*” означає «невелика, незначна неприємність» [3, с. 248], «прикрість посеред щастя» [36, с. 784]. Для англійського флороніма характерними є семи «легке життя», «слава», коли він уживається в структурі фразеологізму “*path of roses (path strewn with roses)*” [3, с. 750]. Паремізований вислів “*roses, roses all the way*” [33, с. 247] запозичений із вірша Р. Браунінга “*The Patriot*” (1855), де автор описує, як люди вшановують героя, устеляють його шлях трояндами. Семи «заслужена нагорода», «щастя», «успіх, визнання» прослідковуються у семантиці флороніма “*rose*” у цьому контексті. Ще у Давній Греції троянди кидали до ніг переможців [8, с. 812].

У просторічному варіанті англійської мови функціонує ідіома з досліджуваним флоронімом “*be not all roses*” [27, с. 1172], яка перекладається як «не все гаразд» [3, с. 698], а флоронім “*rose*” містить сему «щось приємне». Аналізований флоронім має ту саму сему, коли слугує частиною фразеологізму “*to gather life's roses (to gather roses)*” [3, с. 370]. Сама ж ідіома означає «зривати квіти насолоди». Подібна думка об'єктивована в пареміях “*Gather your rosebuds while you may*”

[14, с.69]; “*Gather ye rosebuds while the may, let not the grass grow under thy feet, and never look a gift horse in the mouth*” [34, с. 211], в яких досліджуваний флоронім разом із семами «насолада», «удача» містить сему «своєчасність». Рідковживаний фразеологізм “*rosebud mouth*” [25] позначає рот, який формою нагадує пуп'янок троянди. Крім того, флоронім “*Rosebud*” [31, с. 406] слугує символом, який нагадує людині про її молодість та несправджені мрії [31, с. 406]. Флоронім «*пуп'янок троянди*» не вживається в українських фразеологізмах із подібним контекстуальним значенням і не має такого символічного наповнення.

Англійський вираз “*a bed of roses*” [27, с. 99; 20, с. 27], імовірно, виник через звичай багатіїв у стародавньому Римі усипати свої ложа пелюстками троянд [3, с. 83]. Цей фразеологізм означає «щасливе, безтурботне життя» чи «ситуацію легкості й безтурботності» та вживається у заперечних реченнях, як-от: “*sth is no bed of roses (sth is not a bed of roses)*” [28, с. 22]. Ця ідіома вживається для позначення важкої, неприємної ситуації. Прислів'я “*Life is not a bed of roses*” [3, с. 608; 9, с. 119] вербалізує думку про важкість життя, а флоронім “*roses*” містить сему «легкість», тоді як ідіома “*bed of thorns*” [36, с. 784] позначає ситуацію гострого занепокоєння. Фразеологізм “*(to) live in a bed of roses*” [3, с. 301] має значення «розкошувати, жити на широку ногу, як сир у маслі» [3, с. 301]. У прислів'ях “*lie young on roses, old on thorns*” [36, с. 784]; “*If you lie upon roses when young, you'll lie upon thorns when old*” [35, с. 31] об'єктивоване спостереження, що розкіш у молодості призводить до бідності в старості. Із падінням Риму троянда стала символом розкоші й розпусти [8, с. 813]. У внутрішній формі цих фразеологізмів простежуються такі бінарні опозиції, як «багатство – бідність», «молодість – старість», та причинний зв'язок «марнотратність → бідність», а семантичні складники досліджуваного флороніма слугують основою для об'єктивації цих бінарних опозицій. Отже, в англійській мові флоронім “*rose*” містить сему «розкіш, легкість, безтурботність».

В українському світосприйнятті червона троянда здавна виступає традиційним символом кохання [8, с. 863]. Прикметно, що вираз “*moonlight-and-roses*” [36, с. 422] позначає надзвичайну сентиментальність чи романтизм, його часто вживають у заперечних конструкціях, коли наголошують на труднощах у романтичних стосунках [32]. Отже, в англійській мові досліджуваний флоронім може містити сему «романтичне кохання». Англійський

фразеологізм “*Strike with a feather and stab with a rose*” [36, с. 473] означає «карати жартома, завдати символічного покарання». З позиції прагматики таку паремію вживають на позначення флірту, оскільки пір’їною не можна відчутно завдати болю, як і трояндою не можна заколотити. Флоронім “*rose*” вживається в денотативному значенні. В українській мові така жартівлива приказка з флоронімом «*троянда*» не прослідковується.

Сема «запах» є однією з домінантних у семантичній структурі флороніма “*rose*”, напр.: “*smell like a rose*” (AmE) [36, с. 783]. Цей компаратив має значення «бути невинним». Англійські просторічні фразеологізми “*come up smelling of roses*” (BrE), “*come out smelling like roses*” (AmE) [27, с. 1172; 28, с. 289] означають «зберегти репутацію та уникнути покарання», «вийти сухим з води». Значення стає зрозумілішим із повної форми приказки, пор.: “*fall in a dung-heap (or the shit) and come up roses*” [33, с. 268]. Низка англійських ФО із досліджуваним флоронімом “*smell the roses*” [32], “*take time to smell the roses*” [27, с. 1411], “*stop and smell the roses*” [32] об’єктивують думку про те, що життям слід насолоджуватись. Флоронім вживається у прямому й переносному значенні, а сема «насолада» є домінантною складовою частиною його семантики.

Жартівливий просторічний англійський фразеологізм “*(to) betray the pot to the roses*” [3, с. 604] означає «розбавкати, роздзвонити секрет, таємницю, проговоритися» [3, с. 604]. Справді, у побутовій свідомості англійців троянда асоціюється з таємницею. Ця асоціація втілюється в ідіомі “*under the rose*” [2, с. 271], яка має значення «по секрету, нишком, таємно, потайки» і походить від латинського “*sub rosa*” [3, с. 1049]. Троянда була символом мовчання у стародавньому Римі [3, с. 978]. До 19 ст. фраза “*sub rosa*” набула вжитку в галузі юриспруденції, позначаючи конфіденційність між адвокатом та підзахисним, позаяк за обопільної згоди зустріч між ними відбувалася “*sub rosa*”, тому жодних записів сказаного не велося [31, с. 448]. Прикметно, що значення фразеологізму “*born under the rose*” [3, с. 152] – «незаконнонароджений, народжений поза шлюбом» [2, с. 271]. Отже, флоронім “*rose*” у зазначених прикладах має семи «таємниця» й «мовчання». Таке символічне значення не притаманне українському флороніму «*троянда*».

Ідіома “*blue rose*” [3, с. 149] означає «щось недосяжне, неможливе» [13, с. 275] і є універсальним символом, адже не селекціонованих садівниками квітів троянди з таким забарвленням у

природі не існує. Досліджуваний флоронім поєднується з атрибутом “*rare*” у компаративі “*rare as a blue rose*” [36, с. 783] і позначає щось дуже рідкісне, неймовірне.

Троянда має символічне значення для англійців, адже п’ятипелюсткова троянда – національна емблема Англії [4, с. 154]. Це значення втілене в культурній реалії “*the Land of the rose*” [3, с. 586], адже саме так іменують Англію. Історична реалія, пов’язана з Великобританією, – *the wars of (the) Roses* [3, с. 992; 2, с. 270] – війна Червоної й Білої троянд, яка відбулась у XV ст. *The Wars of the Roses* [27, с. 1502] – період громадянської війни в Англії (1455–85), спричинений двома гілками королівської родини, які воювали за престол [27, с. 1502]. Сім’я Ланкастерів своєю емблемою мала *Red Rose* [2, с. 270] – червону троянду, а емблемою династії Йорків була біла троянда – *White Rose* [2, с. 270]. Війна закінчилась перемогою клану Ланкастерів, після чого сім’ї скріпили союз шлюбними узами своїх нащадків, що припинило ворожнечу й зумовило появу емблеми *Tudor Rose* [30] (герба Тюдорів), який з’явився шляхом накладання білої троянди на червону [4, с. 155]. Очевидно, події цього історичного періоду вербалізовані у такому прислів’ї: “*In Henry was the union of the roses, in James of the kingdoms*” [34, с. 369]. Флоронім “*roses*” – символ, який позначає найвпливовішу родину того часу – Ланкастерів та Йорків.

Цікавою є біблійна алюзія “*Rose of Sharon*” [31, с. 406] – невстановлена квітка, чия краса репрезентує любов та вживається для опису Ісуса Христа. Образ шаронської троянди трапляється у біблійній «Пісні Пісень Соломона» (2:1), де наречена говорить: “*I am the rose of Sharon, and the lily of the valleys*”, пор. з укр. перекладом цього фрагмента: «*Я – нарцис шаронський, лілея на долині*» [19, с. 740]. Цю квітку орієнтовно ідентифікують як осінній крокус, асфодель, тюльпан чи нарцис, вона процвітала на рівнині Шарон – родючому місці на узбережжі давньої Палестини [31, с. 406].

“*Tokio Rose*” [31, с. 471] – символ жінки, яка зрадила свою країну. Це алюзія на Іву Ікуко Тогорі Д’Акіно, жінку японського походження, яка народилась у Лос-Анджелесі й під час Другої світової війни поширювала японські пропагандистські радіопередачі англійською мовою з метою деморалізації військ союзників та їхніх сімей, підкреслюючи труднощі військового часу та військові втрати. Згодом вона була заарештована та ув’язнена за державну зраду.

У 17 ст. різнобічну символіку троянди використовував таємний релігійно-містичний орден

розенкрейцерів. Історична реалія *the Rosicrucians* [27, с. 1172] містить флоронім “*rose*”, оскільки представники ордену використовували емблему – хрест із трояндою в центрі [4, с. 153].

В англійському дитячому фольклорі знаходимо гру “*Ring a ring o’ roses*” (BrE), “*Ring-around-the-rosy*” (AmE) [27, с. 1160]. Флоронім “*rose*” органічно вплетений у структуру назви гри. Бавлячись, діти водили хоровод, співаючи пісню, де згадана назва була першим рядком. Досліджуваний флоронім вживається в денотативному значенні.

Фразеологізм “*rose water*” [27, с. 1172] (у прямому значенні – «трояндова вода») може вживатись як термін у парфумерії. А в переносному значенні цей же фразеологізм означає «компліменти, удавана сентиментальність» [3, с. 825], «лагідні слова та добрі вчинки» [36 с. 618]. Паремії, що мають у структурі досліджуваний флоронім та походять із часів Великої французької революції, напр.: “*Revolutions are not made with rose water*” [34, с. 420], “*You cannot make revolutions with rosewater, or omelettes without breaking eggs*” [34, с. 421], означають «під час революцій немає місця сентиментальності». Про людину з жорстким характером говорять: “*He was not made with rose-water*” [36, с. 618]. Отже, троянда асоціюється зі слабкістю й сентиментальністю в англійській мові. Однак такі асоціації непритаманні образу троянди в українській мові.

Поява політичного терміна “*Трояндова революція*”; “*Революція троянд*” [18, с. 617] спричинена мирною революцією у Грузії, внаслідок якої у 2003 році президент Едуард Шеварднадзе був змушений піти у відставку. Квіти, зокрема троянди, стали універсальним символом мирних революцій.

Фразеологізм “*rose garden strategy*” [36, с. 783] вживається в американському суспільстві з 1977 року. Він означає відмову очільника країни обговорювати внутрішні проблеми під час міжнародних криз, підкреслює те, що президент відмовляється виходити з саду Білого Дому. “*Rose garden strategy*” позначає політику замовчування внутрішніх проблем президентом. Флоронім “*rose*” в поєднанні з лексемою “*garden*” є алюзією на Едемський сад.

Термін “*rose window*” [27, с. 1172] використовується в архітектурі. Цей термін вживається на позначення круглого декоративного вітражного вікна в церкві, яке формою нагадує квітку [27, с. 1172]. Ще один архітектурний термін – “*rosette*” [27, с. 1172], «розетка» – архітектурна прикраса готичних вікон або вікно у вигляді кола

з лініями, що радіально розходяться від центра [22], теж утворився через зовнішню подібність «розетки» з квіткою. Український морський термін «*Рóза вітриє*» – це графічне зображення повторюваності напрямів і величин сили вітру в певній точці земної поверхні за певний час [22] (еквівалент англійського терміна “*flower of the winds*”) [1].

Англійські застарілі евфемістичні вирази “*pick a rose*” [36, с. 783] та “*pluck a rose*” [32] означають «відійти, щоб здійснити уринацію». Цей вираз вживали жінки, коли вибачались перед компанією, щоб піти у вбиральню. Флоронім “*rose*” вживається в прямому й переносному значенні. Такі евфемістичні вирази із досліджуваним флоронімом не прослідковуються в українській мові.

Висновки та пропозиції. Колективні уявлення носіїв англійської й української мов, вербалізовані у фразеологізмах, характеризуються реалізацією таких спільних сем флороніма «*троянда*» / “*rose*”: «краса», «рум’янець», «здоров’я», «нетривалість краси», «оманлива зовнішність» та «сором». У обох мовах для досліджуваних флоронімів характерними є компоненти семантики «червона», «гарна», «мила», «приємна», «колюча». Крім цього, досліджуваний флоронім містить семи «справжність, автентичність», «оптимізм», «сентиментальність», «інфантильність», «результат» у двох мовах. Елементи семантики аналізованого флороніма можуть слугувати основою для об’єктивації бінарної опозиції «чоловік – жінка» в обох мовах. *Троянда* є символом мирних революцій, тоді як *blue rose* / *блакитна троянда* є символом неможливого, недосяжного. Досліджуваний флоронім зумовив появу низки термінів у різних галузях знань як в англійській, так і в українській мові.

Для англійців *троянда* є символом їхньої Батьківщини, відобразилося в емблематиці й зумовило виникнення низки культурно-історичних та суспільно-політичних реалій. Семи «свіжість», «аромат/ пахощі» аналізованого флороніма є експліцитними в англійській мові, тоді як в українській мові «запах» є імпліцитним компонентом семантики флороніма «*троянда*». Атрибути флороніма “*rose*” “*sweet*”, “*fresh*”, “*welcome*”, “*rare*” відобразилися у низці компаративних фразеологізмів. Семи «бажаність», «втрата новизни», «удавана сентиментальність», «сила духу», «мужність» флороніма “*rose*” притаманні лише англійській фразеології. Давнє походження мають такі семи флороніма “*rose*”, як «таємниця», «мовчання», «народження поза шлюбом». В англій-

ській мові фразеологічно вербалізовані конотативні семантичні складники флороніма “*rose*” можуть слугувати основою для об’єктивації таких опозицій, як «жінка-троянда – чоловік-шип», «оптимізм – песимізм», «святість – гріховність», «багатство – бідність», «добра – погана» щодо жінки, «матеріальне – духовне». Семантичні складники флороніма “*rose*” є також основою для реалізації причинно-наслідкових зв’язків «дія → результат», «марнотратність → бідність». Семи «удача», «успіх», «щастя», «відсутність проблем», «виняткове явище», «легкість», «насолада», «своєчасність», «втіхи життя, «щасливе і безтурботне життя», «життя у розкоші» є невід’ємними компонентами семантики досліджуваного флороніма в англійській мові. Крім цього, флоронім “*rose*” у свідомості англомовців асоціюється зі славою, правдою, романтичним коханням, позна-

час кохану людину та збереження репутації. Для носіїв англійської мови *Троянда без шипів* є епітетом до Богородиці, біла *троянда* – символом цнотливості, невинності, незайманості, а пуп’янок *троянди* символізує несправджені мрії.

В українській побутовій свідомості червона *троянда* – символ дівочої краси й чистоти. Досліджуваний флоронім містить сему «прекрасне у звичайному» та поєднується з атрибутом «гожа» в українській фразеології. За умови щасливого сімейного життя *троянда* позначає щасливу, гарну, квітучу жінку та протиставляється нещасній, швидко постарілій бабі у свідомості українців. Компоненти семантики досліджуваного флороніма є частиною таких бінарних опозицій, як «здоров’я – недуга» та «добрий – поганий» щодо чоловіка й жінки. Вбачаємо перспективним подальше дослідження флороніма «*мак*».

Список літератури:

1. Англо-русский словарь цитат, пословиц, поговорок и идиом. URL: http://aphorisms_en_ru.academic.ru/.
2. Англо-український словник : у 2 т. Близько 120000 слів/ уклад М. Балла. Київ : Освіта, 1996. Т. 2. 712 с.
3. Англо-український фразеологічний словник / уклад. К. Баранцев. 3-тє вид., стер. Київ : Т-во «Знання», КОО, 2006. 1056 с.
4. Вовк О. Енциклопедія знаків і символів. Москва : Вече, 2006. 528 с.
5. Галицько-руські народні приповідки : у 3-х т. / зібрав, упоряд. і пояснив І. Франко. 2-е видання. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. Т. 1. 832 с.
6. Галицько-руські народні приповідки : у 3-х т. / зібрав, упоряд. і пояснив І. Франко. 2-е видання. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. Т. 2. 818 с.
7. Галицько-руські народні приповідки : у 3-х т. / зібрав, упоряд. і пояснив І. Франко. 2-е видання. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. Т. 3. 699 с.
8. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 912 с.
9. Дубенко О. Ю. Англо-американські прислів’я та приказки : посіб. для студ. та викладачів вищ. навч. закл. Вінниця : Нова Книга, 2004. 416 с.
10. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. URL: http://ukrlit.org/slovnuk/zhaivoronok_znaku_ukrainskoi_etnokultury.
11. Коцюба З. Рефлексія побутової свідомості в різномовному проwerbбiальному просторі (від універсального до національного) : монографія. Львів : ДП «Видавничий дім «Укрпол», 2010. 472 с.
12. Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь. Москва : Русский язык, 1984. 942 с.
13. Купер Дж. Энциклопедия символов. Серия «Символы». Кн. IV. Москва : Ассоциация духовного единения «Золотой Век», 1995. 411 с.
14. Кусковская С. Сборник английских пословиц и поговорок. Минск : Выш. шк., 1987. 255 с.
15. Прислів’я та приказки: взаємини між людьми / упоряд. М. Пазяк. Київ : Наук. думка, 1991. 440 с.
16. Прислів’я та приказки: природа. Господарська діяльність людини / упоряд. М. Пазяк. Київ : Наук. думка, 1989. 480 с.
17. Прислів’я та приказки: людина. Родинне життя. Риси характеру / упоряд. М. Пазяк. Київ : Наук. думка, 1990. 528 с.
18. Політологічний енциклопедичний словник / уклад. Л. Герасіна, В. Погрібна, І. Поліщук та ін. ; за ред. М. Требіна. Харків : Право, 2015. 816 с.
19. Святе Письмо Старого та Нового Заповіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами. Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies. 1992. 50M. 1070+352 с.
20. Словарь американских идиом: 8000 единиц / А. Маккей та ін. Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 1997 464с.

21. Словник епітетів української мов / С. П. Бибик, С. Я. Єрмоленко, Л. О. Пустовіт ; за ред. Л. О. Пустовіт. Київ : Довіра, 1998. 431 с.
22. Словник української мови : в 11 т. URL: http://ukrlit.org/slovnnyk/slovnnyk_ukrainskoi_movy_v_11_tomakh.
23. Словники України on-line : Український лінгвістичний портал. URL: <http://lcorp.ulif.org.ua/dictua/>.
24. Українська мова : енциклопедія / редкол.: В. Русанівський, О. Тараненко, М. Зяблюк та ін. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : Вид-во «Укр. Енцикл.», 2004. 824 с.
25. Collins English Dictionary. URL: <https://www.collinsdictionary.com>.
26. Dent R. W. Shakespeare's Proverbial Language: An Index. Berkeley : University of California Press., 1981. 289 p.
27. Longman Dictionary of English Language and Culture 6th impression. Longman : Pearson Education Ltd, 2003. 1568 p.
28. Longman Idioms Dictionary. Edinburgh : Longman, 1998. 398 p.
29. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English/ 5th ed./ Ed. by Jonathan Crowther. Oxford : Oxford Univ. Press, 1995. 1428 p.
30. Oxford Learner's Dictionaries. Oxford Advanced Learner's Dictionary. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>.
31. The Facts On File Dictionary of Allusions/ by Martin H. Manser. New York, 2009. 532p.
32. The Free Dictionary by Farlex. Farlex Dictionary of Idioms. 2015. URL: <https://idioms.thefreedictionary.com/>.
33. The Oxford Dictionary of Idioms /2nd ed./ Ed. by Judith Siefring. Oxford : Oxford Univ. Press, 2004. 352 p.
34. The Oxford Dictionary of English Proverbs/ 5th ed. / Ed. by Jennifer Speake. Oxford : Oxford Univ. Press, 2008. 625 p.
35. The Penguin Dictionary of Proverbs. 2nd ed. / Ed. by R. Fergusson & J. Law. Penguin Books, 2000. 365 p.
36. Thesaurus of traditional English metaphors/ 2nd ed./ P. Wilkinson. London : Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2006. 2009 p.

Cherniavska A. V. PHRASEOLOGICAL OBJECTIVATION OF THE COMMON CONCEPT OF THE ROSE IN THE UKRAINIAN AND ENGLISH LANGUAGES

The given article is an attempt to examine the semantics of the floronym «троянда» / “rose” on the basis of phraseologisms of the Ukrainian and English languages. The denotative, connotative and symbolical meaning of the given floronym is characterised. Common and specific features of the analysed floronym semantics are singled out in both languages. As a result, we can assert that the common concept of English speakers as well as Ukrainian native speakers, embodied in idioms and paroemias under study, has a range of common semantic components, such as: “beauty”, “blush”, “health”, “short duration of beauty”, “deceptive appearance”, “shame”, “authenticity”, “optimism”, “sentimentality”, “infantilism”, “result”. These components can serve as a basis for objectivation of binary oppositions “man – woman”, “good – bad”. In the Ukrainian language the seme “smell” is an implicit component, whereas in English the semes “freshness”, “fragrance / aroma” are explicit semantic components of the analysed floronym. Such semes as “desirability”, “loss of novelty”, “feigned sentimentality”, “fortitude”, “courage”, “luck, success, happiness, absence of problems, unique phenomenon”, “lightness, pleasure, timeliness”, “life’s pleasure, happy untroubled life, prosperous life”, “secret”, “silence”, “birth out of wedlock” are characteristic of the English phraseologically verbalized floronym solely. The semantic components of the floronym rose can serve as a basis for objectivation of the following oppositions: “woman-rose – man-thorn”, “optimism – pessimism”, “holiness – sinfulness”, “wealth – poverty”, “material – spiritual” and cause-effect relationship “action → result”. In the Ukrainian language the analysed floronym denotes a happy, blooming woman and serves as a symbol of girl’s chastity. Semantic components of the floronym «троянда» are a part of a binary opposition “health – illness” in the Ukrainian phraseology.

Key words: floronym “rose”, semantics, idioms, paroemias, symbolical meaning.

UDC 81'255'42:82-1

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/06>**Gach N. O.**

Taras Shevchenko National University of Kyiv

UKRAINIAN NATIONAL IDENTITY THROUGH THE PRISM OF A BIG CITY VITALITY: CONCEPTUALISING NEW YORK'S CULTURAL LANDSCAPE

From the early XXth century Ukrainian poets have transformed New York, a city of dreams, cultures and history, into an integral concept of poetic meanings. Being inspired by its urban vitality, they have created a whole range of poems on city's architecture, people and aura. Thus, New York itself turned into a text valuable for its cultural expression, as the poets talk about such features of the city as subway, bridges, skyscrapers, advertisements, and refer to many place names (Brooklyn, Broadway, Times Square, Wall Street, etc.), which shape city's cultural landscape and become verbal representations of the basic concepts of the Ukrainian mentality. The research shows that the main concepts which constitute the New York City cultural landscape as represented in the Ukrainian poems of the XXth – XXIst centuries are HELL / DEATH, MACHINE WORLD, WEALTH / DECORATIONS, POVERTY / IGNORANCE, LAND OF IMMIGRANTS, SOLITUDE. In other words, within the conducted research New York is viewed as a prism for the revelation of the Ukrainian national identity, and historical issues crucial for the Ukrainians in a diachronic perspective (XXth – XXIst centuries).

The comparative analysis of the Ukrainian poems by Mykhail Semenko, Mykola Tarnovsky, Yevhen Malanyuk, Yuri Kosach, Bohdan Boychuk, Yuri Andrukhovych, Oksana Zabuzhko, Serhiy Zhadan and many others, and their translations into English by Ostap Kin, Alexander Motyl, Ali Kinsella, Orest Popovych gives a deep insight into the historical and cultural processes in Ukraine and the USA in the XX–XXIst centuries as being intertwined into one continuum of ideas, beliefs and expectations. The study also examines the ways and strategies the translators use to render the meaning of the original into English. Special attention is paid to the analysis of losses in meaning and form, which happen in the process of literary translation from Ukrainian into English.

Key words: cultural landscape, New York, Ukrainian national identity, concept, poetry translation.

Scientific problem and aims of the study. Recent decades have seen the revitalisation of linguistic interest to the diasporic literature, as it introduces new approaches to think about nations and cultures, challenges the ways in which we understand the world around, and acquaints us with new facets of our national identity. This happens because the poems written in and about foreign and undiscovered places reveal the innermost emotions and feelings of a writer as being opposed to a new surrounding. Therefore, the conducted research is aimed at the cognitive linguistic analysis of the Ukrainian poems written during the XXth – XXIst centuries about New York, city which sheltered Ukrainians during the times of immigration to the US, and their recent translations into English. The study gives a deep insight into the historical and cultural processes in Ukraine and the USA within the given time span, and outlines modern tendencies in literary translation.

Not all of the poems under analysis were written in New York by immigrant poets (this is mainly the issue for the poems of the first part and the middle of the XXth century, times of the Ukrainian immigration to the US). However, as the poems written at the end of the XXth century and at the beginning of the XXIst century were strongly influenced by the previous works due to the close contacts between the immigrant poets and the new generation of Ukrainian writers, the scope of the research was extended on more recent poems in order to get a holistic understanding of the relations of Ukrainians with the American reality.

Latest research analysis. The exploration of the cognitive nature of translation adds to the wide array of studies both on the diasporic literature in Western and non-Western contexts [1; 5; 6] and new approaches to literary translation [2; 5; 7; 11]. As the conducted analysis is based on the study of the

New York's cultural landscape as represented in the Ukrainian poetry, the works by Carl O. Sauer [10], Vladimir Toporov [3] and Helen Bromhead [4] made a significant contribution to the research, serving as a methodological basis for the city's cultural landscape linguistic analysis.

Discussion. Historically, New York City has always functioned as a harbour – both physically and symbolically – for newcomers. Nowadays the city remains one of the most ethnically diverse urban areas in the world. For example, specific neighbourhoods throughout the city's five boroughs are home to diverse diasporic groups from Latin America (East Harlem and Bushwick in Brooklyn), Germany (Yorkshire on the Upper East Side), Italy (Manhattan and Brooklyn's Bay Ridge), Poland (Greenpoint in Brooklyn and Ridgewood in Queens), etc.

Staten Island and the East Village in Manhattan house much of the Ukrainian diaspora. For example, the East Village has a lot of cultural features characteristic of the Ukrainian community. One can visit dive bars and restaurants offering the Eastern European cuisine, buy some artworks by Ukrainian artists or books in the Ukrainian bookstores, visit poetry readings and literary discussions at the Literary and Arts Club, or attend exhibitions in the Ukrainian Museum or the Ukrainian Institute of America [9, p. 27–28].

In such a way, the city itself turns into a text, and talks to us through [or with] its streets, squares, waters, islands, gardens, buildings, monuments, people, history, ideas, and can be understood as in its sense a heterogeneous text which is ascribed a certain general meaning and on a basis of which one could reconstruct a certain system of signs that is realised in a text [3, p. 274–275]. Furthermore, as any text, a city landscape is valuable for its cultural expression. According to Carl O. Sauer, the cultural landscape is the result, where culture is an agent and the natural area – the medium. Thus, under the influence of a given culture, itself changing through time, the landscape undergoes development, passing through phases, and probably reaching ultimately the end of its cycle of development [10, p. 310]. In other words, by studying the city's landscape as depicted in literature, one can learn about a culture and the place of a writer in it.

The poems under analysis give us a broad picture of the New York City cultural landscape, as the poets talk about such features of the city as subway, bridges, skyscrapers, advertisements, and refer to many place names (Brooklyn, Broadway, Times Square, Wall Street, etc.). However, in the context of the analysed poems all these places become verbal representations

of the basic concepts of the Ukrainian mentality, as the poets who belonged to the Ukrainian culture usually compared it with the American one, revealing in this way the differences between the two. Therefore, the New York City text turns out to be pervaded by the memories and sensations of the Ukrainians.

The results of the research have shown that the main concepts which constitute the New York City cultural landscape as represented in the Ukrainian poems of the XXth – XXIst centuries are the following:

- 1) *HELL / DEATH* (typical of the poetry of 1920's – 1980's);
- 2) *MACHINE WORLD* (typical of the poetry of 1920's – 2016);
- 3) *WEALTH (physical and mental) / DECORATIONS* (typical of the poetry of 1920's – 2016);
- 4) *POVERTY (physical and mental) / IGNORANCE* (typical of the poetry of 1920's – 1980's);
- 5) *LAND OF IMMIGRANTS* (typical of the poetry of 1920's – 2016);
- 6) *SOLITUDE* (typical of the poetry of 1980's – 2016).

As the Ukrainian nation is a highly religious one, the notions of life and death, heaven and hell are the basic ones in its Christian culture, which is why the concept of *HELL / DEATH* permeates the Ukrainian poetry of the whole XXth century:

Під землею гуркотіння – Вічний клекіт, шум... Вогко... Тухло... Темно... Сум! Входять люди, а склепіння Висне понад ними... «Собвей» – мов ті катакомби, станції мов олтарі; всюди виломи і щомби – мов казкові упирі! Пруться люди до вагонів – Спішно, вперто... (це життя?) Мов у пащу лізуть смерті – Без надії, без пуття... Зяючі злі і чорні пащі – Під домами вшир і вглиб... Не один за це трудящий Марно смертю тут погиб!	Rumbling down below – Eternal roar, scream... Humid... Rancid... Wretched... Grief! Down the people go, The vaults hanging overhead... The subway is like the crypts, The stations are like altars; Everywhere pits and zombies Like fantastical monsters! The people push their way to the cars – Impatient, stubborn... (what life is this?) Like they're climbing into death's jaws To no avail, and hopeless... The black and evil jaws gape Under the houses' depth and breadth For this, more than one worker Died a pointless death.
Микола Тарновський, 1924	Mykola Tarnovsky, 1924; translated by Abbey Fenbert

The translation of Mykola Tarnovsky's poem by Abbey Fenbert, as well as the translations of other Ukrainian poems about New York, is very close to the original in terms of rendering the content of a poem. However, the poetic form and sometimes even poetic meaning is lost in the process of translation. For example, in the original text the author used the transcription of the English word *subway* – *Собвей*. This may have been done on purpose to alienate the American reality from the Ukrainian readers, and to make them feel the gap with the far away unknown country full of mysteries and dangers. Obviously, this idea is lost in the translation, as the word *subway* has no connotative meaning for the English speakers. However, the Ukrainian readers may associate the underground means of transport with hell and sufferings.

The last two lines of the poem also demonstrate the loss of the original meaning. To emphasise the futility of the American life Mykola Tarnovsky uses the word *трудолюбий* (*worker*), which during the Soviet times defined the whole caste of people, who conducted the revolution against the upper class and nobility. Of course, the pointless death of such people highly praised in the Soviet Union would have alienated readers from the US, but in the translation the meaning is lost, as the word *worker* is a neutral one and has no special connotation in the English language.

Due to the richness of nature of their country Ukrainians have always worshipped it, and believed it to be the source of their health and affluence. That is why the image of New York City as a *MACHINE WORLD* has highly negative connotation and is opposed to the free beauty of the Ukrainian nature:

Ані вершин, ані низин,
Що зрошені в веселих
водах, –
Сумне ристалище машин
Та мстива, зраджена
природа...
Євген Маланюк, 1949

There are no mountains,
there are fields,
There are no frolicsome
waters,
There's but the sad charge of
automobiles
And the vengeance of
betrayed nature...

Yevhen Malanyuk, 1949,
translated by Alexander
Motyl

І от життя веде криву
На злих координатах
авеню і стрітів.
В безсоняшних щілинах
Мангаттану,
В каньйоні божевільного
Бродвею
Ніколи – синява і сонце
– шум дерев
– і подих простору...

And so life's ugly curves
Are plotted on streets and
avenues.
In Manhattan's sunless
creases,
In Broadway's canyon
craziness
There is no blueness and no
sun
– the trees don't rustle
– and space never breathes...

Yevhen Malanyuk,
1952–1953,
translated by Alexander
Motyl

Євген Маланюк,
1952–1953

The poems show a clear opposition between the frolicsome nature of Ukraine and the cruel New York City landscape: ugly curves of avenues and streets are opposed to mountains and fields, blueness of the sky and sun. The lexical units with negative connotation (*vengeance of betrayed nature; sunless creases; canyon craziness*) create a gloomy image of the city.

Interestingly, Yevhen Malanyuk uses a transcribed version of the English word *street* (*вулиця*), although there is the Ukrainian word *вулиця*, which denotes the same notion. Thus, it is one more example of alienation from the American culture, as the Ukrainian word *вулиця* also has a deep cultural connotation: it means not only a way in a city, but also 1) people living in the neighboring houses; 2) a place of youth gathering for a party; 3) a party itself (mainly in villages). At the same time the English word *street* lacks such connotations. Therefore, the deeper connotative meaning is lost in the translation, although the alienation from the US reality is quite obvious in the original text.

The conducted analysis showed that the concept *WEALTH / DECORATIONS* also has negative connotation, as its representation is closely connected to the idea of spiritual *POVERTY AND IGNORANCE*:

Чудесний ньюоркський «Таймс-свер», Гордість американської ночі! Від режкам, орнаментів й світел Сліпнуть очі... Єс, чудесний «Таймс- свер» Гордість американської ночі! Та в грудях віддих спер... Дихати в нім нема чим. Убожество духа страшенне тут; Й не шукай душевного тут зілля... Як свого ти не хоч стратити, То втікай, друже, скоріш звідсіля!	New York's wondrous Times Square Pride of the American night! The eyes go blind From the ads, ornaments and lights... There it is, wondrous Times Square Pride of the American night! And in our chests, stifled air Too stale to breathe. Terrible poverty of the soul Do not seek spiritual healing here... If you do not wish to lose your own Flee this place quickly, my dear!
---	--

Касандрин, 1924

Kasandryn, 1924,
translated by Abbey Fenbert

Декорації! Пишні окраси!
Сліпнуть очі – блискуча
краса!..
Так багато «артистів»,
багато –
Та нема в них живої душі!

The scenery! Lush
decorations!
The eyes go blind –
beautiful brilliance!..
So many such artists, many
And in not one a living
soul!

Микола Тарновський,
1927

Mykola Tarnovsky, 1927,
translated by Abbey Fenbert

In the poems mentioned above external beautiful brilliance goes together with the bluff and dead spirit, and is contrasted to the spirituality of the Ukrainian soul. Although the translations of the poems are quite literal, some meanings are still lost. Consider the following line: *Так базамо «армусміє», базамо – vs. So many such artists, many.* The meaning of the word *artist* in the English translation does not reflect the original idea of the author, whose main intention was to show the pretense and superficial nature of people around (the use of the word «*армусми*»).

The translations of the analysed poems also lack the poetic form of the original – its rhyme and rhythm. However, as the majority of these poems were translated quite recently, the reason for this may be the prevailing tendency in modern translation to use free verse, sacrificing the form for the preservation of meaning.

The topic of immigration is one of the prevalent in the poetry under analysis. Three waves of the Ukrainian immigration to the US left their deep trace in the history and therefore, culture of the Ukrainians up to these days. That is why the concept *LAND OF IMMIGRANTS* is marked by grief and nostalgia for the motherland:

І найменша дівчинка в
Чайна-тауні,
і старі баптисти в
холодних церквах
Мангетена
навіть не уявляють, які
зірки падають в наші
комини,
і яке смарагдове
часникове листя
росте не наших
футбольних полях.
Це ось океан, без початку
і кінця,
заливає берег, на якому
стоять китайські їдальні,
і тисяча кашалотів
ховається в ньому за
піском і мулом,
навіки віддляючи мене
від країни,
яку я любив.
Це ось чорні дерева в
холодних снігах,
Ніби африканки на білих
простирадлах,
і на кожному дереві
сидять птахи,
крикливі птахи еміграції,
співучі птахи вигнання.
Сергій Жадан, 2008

And the smallest little girl
in Chinatown,
and the old Baptists in the
cold churches of Manhattan
don't even imagine how the
stars fell into our chimneys,
and how emerald leaves of
garlic
grow on our soccer pitches.
This is ocean, without
beginning or end,
flooding the shore where
Chinese buffets stand
and a thousand sperm
whales hide beneath and
and silt
separating me forever from
the country
I loved.
Here are black trees in cold
snow,
like African women on
white blankets,
and birds sit on every tree,
the vehement birds of
emigration,
the melodious birds of
exile.

Serhiy Zhadan, 2008,
translated by Ostap Kin

By using the metaphor *birds of emigration/exile sit on every tree* the author clearly describes New York City as a place where different nations and religions coexist. However, Serhiy Zhadan clearly shows a contrast between the city and Ukraine using numerous stylistic devices (*stars fell in our chimneys; emerald leaves of garlic <...> vs. black trees in cold snow*), which are fully preserved in the translation.

The concept of *SOLITUDE* is closely connected to the previous one, as immigrants always feel loneliness in a country they moved to being far away from their families, friends, and homes. That is why the idea of solitude also permeates the Ukrainian poetry about New York during the whole XXth and XXIst centuries:

Ні, не пустеля і намет,
Де ввечері святий
спочинок, –
Ось знов любови дикий
мед
І лиш пекучі сні про
сина,
І самота – глуха жона,
Що доля повінчала з нею,
І дні, що їх перетина
Закурений каньйон
Бродвею.
Євген Маланюк, 1953

No, neither desert, nor tent
Provides nighttime's sacred
sleep –,
Once more it's love's wild
scent
And dreams of my son
quite sweet,
And the deaf wife of
loneliness
That fate be stowed on me,
herman,
And all the days that
crisscross
Broadway's smoke-filled
canyon.

Yevhen Malanyuk,
1952–1953,
translated by Alexander
Motyl

The translator, Alexander Motyl, tries to preserve the rhythm and rhyme of the original by twisting in some cases the shades of original meaning. Consider the line *І лиш пекучі сні про сина vs. And dreams of my son quite sweet.* The word *пекучий* means *burning / stinging / painful*, which in the translation is rendered by *quite sweet*. As you can see, the meaning turns out to be quite the opposite. Although the main idea of the poem is to show the unbearable state of solitude of a person in exile, it is lost in the translation.

In the original poem the author uses a very beautiful and powerful for the Ukrainians metaphor: *любови дикий мед*, which may be translated as *wild honey of love*. In the Ukrainian culture wild honey has a very deep connotative meaning: something very sweet and what is even more important, healing! The phrase *wild scent* does not reflect this meaning, so the idea of the original poem is again lost in the translation.

Conclusion. The analysed poems represent the conceptual dualism between the American and

Ukrainian cultures. The results of the research show that all concepts discussed in the article have a negative connotation due to the fact that the USA, New York in particular, is perceived as a land of immigration. All translations of the Ukrainian poems are done in recent years, which explains the use of free verse aimed at

preserving the meaning by sacrificing the poetic form. Nevertheless, the existing translations give readers an opportunity to see the connections between the Ukrainian and American cultures, and the place of Ukrainians within the international community, which undoubtedly is an ultimate goal of the translation process.

References:

1. Варданян М. Свій – Чужий в українській діаспорній літературі для дітей та юнацтва: національна концептосфера, імагологічні моделі : монографія. Кривий Ріг : Діонат, 2018. 406 с.
2. Коломієць Л. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2004. 521 с.
3. Топоров В. Петербургский текст русской литературы : Избранные труды. Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 2003. 616 с.
4. Bromhead H. Landscape and Culture – Cross-linguistic Perspectives. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2018. 234 p.
5. Di J. Literary Translation. Quest for Artistic Integrity. London and New York : Routledge, 2003. 115 p.
6. Diasporic Literature and Theory – Where Now? / M. Shackleton et al. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2008. 196 p.
7. Hassan B. Literary Translation. Aspects of Pragmatic Meaning. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2011. 111 p.
8. Lam M. Diasporic literature: The politics of identity and language. *Cultural China in Discursive Transformation. Journal of Asian Pacific Communication*. 2011. P. 309–318.
9. New York Elegies. Ukrainian Poems on the City / O. Kin et al. Boston : Academic Studies Press, 2019. 280 p.
10. Sauer C. The Morphology of Landscape. Berkeley : University of California Press, 1925.
11. The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation : Proceedings of the International Conference / C. Buffagni et al. Berlin : LIT Verlag, 2011. 244 p.

Гач Н. О. УКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ КРИЗЬ ПРИЗМУ ВЕЛИКОГО МІСТА: КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТУ НЬЮ-ЙОРКА

Ще з початку двадцятого століття українські поети перетворили Нью-Йорк, місто сподівань, культури й історії, на цілісний концепт поетичних значень. Надихаючись динамікою та енергетикою міста, вони створили низку поезій про архітектуру, ауру й жителів міста. У такий спосіб Нью-Йорк перетворився на текст, цінний для дослідників своєю культурною виразністю. У своїх творах поети описують місто в усіх його деталях, створюючи нові й незабутні образи підземки, хмарочосів, реклами, і використовують водночас численні топоніми (Бруклін, Бродвей, Таймс-Сквер, Уолл-Стріт та ін.), які, у свою чергу, формують культурний ландшафт міста і слугують мовними репрезентаціями базових концептів українською ментальності. Результати дослідження показують, що в українській поезії ХХ–ХХІ століть основними концептами, які визначають культурний ландшафт Нью-Йорка, є ПЕКЛО / СМЕРТЬ, СВІТ МАШИН, БАГАТСТВО / ДЕКОРАЦІЇ, БІДНІСТЬ / НЕВІГЛАСТВО, ЗЕМЛЯ ІМІГРАНТІВ, САМОТНІСТЬ. Інакше кажучи, у рамках проведеного дослідження Нью-Йорк є призмою розкриття української національної ідентичності в контексті історичних подій, важливих для української нації в діахронічній перспективі (ХХ–ХХІ століття).

Порівняльний аналіз віршів авторства Михайла Семенка, Миколи Тарновського, Євгена Маланюка, Юрія Косача, Богдана Бойчука, Юрія Андруховича, Оксани Забужко, Сергія Жадана й інших поетів, а також їхніх перекладів англійською Остапом Кіном, Олександром Мотилем, Алі Кінселою, Орестом Поповичем дозволяє глибше зрозуміти історичні й культурні процеси в Україні та Сполучених Штатах Америки ХХ–ХХІ століть, які переплелися у континуум мрій, сподівань і очікувань українців. У статті також висвітлено перекладацькі способи та стратегії відтворення змісту оригіналу англійською мовою. Особливу увагу зосереджено на аналізі втрат змісту й форми у процесі художнього перекладу з української мови англійською.

Ключові слова: культурний ландшафт, Нью-Йорк, українська національна ідентичність, концепт, художній переклад.

Гуменій В. В.

Чорноморський національний університет імені Петра Могили

МОДИФІКУВАННЯ СТИЛІСТИКИ ПРОСТОРОВОГО НАРАТИВУ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ У ТВОРАХ Г. ГЕССЕ ТА К. МАНА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ «СТЕПОВИЙ ВОВК» ТА «МЕФІСТО»)

У статті розглянуті особливості семантичного зміщення наративу під час перекладу, досліджується синергія оповідача та розповідача в контексті збереження наративних структур у перекладі, також виявляються основні особливості досліджуваного поняття. Існує твердження, що просторовий наратив є способом ретрансляції певного повідомлення автора через поєднання логічних і емоційних компонентів стану персонажа на лексичному та морфологічному рівнях, що впливає на свідомість реципієнта. Нарачія автора-розповідача у романі «Степовий вовк» відтворює певні стани або почуття, що спонукають до здійснення людиною вчинків, які не відповідають первісному психо-ментальному складу особистості, збуджуючи та змінюючи підсвідоме сприйняття читачем дійсності.

Поточне дослідження ґрунтується на стилістичному аналізі просторового наративу на матеріалі романів Г. Гессе «Степовий вовк» та К. Мана «Мефісто» та їх українських і російських перекладах. Дослідження показало, що розгортання наративу відбувається в межах чотирьох виокремлених фреймів, у яких висвітлюються гностичні й оказіональні ознаки просторового наративу Г. Гессе та К. Мана, який уміщує в собі духовні й абстрактні поняття, що спрямовані на ментальний ребаланс читача, як-от: «Оповідач» – рушійна сила; «Розповідач» – войовничість і багатство; «Автор» – багатство слова та думки; «Персонаж» – бруд і маріонетка оповідача.

Особлива увага приділялася дослідженню способів перекладу прямої мови автора з мови оригіналу на мову перекладу, розкриваються основні критерії розмежування ненадійних типів репрезентації просторового наративу. Під час проведення аналізу описано покрокове застосування контекстно-інтерпретаційного методу збереження наративу і виявлено поняття «когнітивний контекст», що має першочергове значення у свідомості носіїв мови та надає змогу наблизитися до розуміння впливу автора на масового читача.

Ключові слова: концепт, переклад, контекст, нарація, розповідач.

Постановка проблеми. Явище просторового наративу намагається відобразити новий стан світу в літературі, у якому мало хто може відрізнити, де істинні слова автора, а де імітація у вигляді мовлення розповідача, персонажів тощо, що є дешевим сурогатом справжньої мови творця.

Необхідно підкреслити, що художня нарація невід'ємно пов'язана з теорією художньої прози, теорією інтерпретації, що, у свою чергу, розкриває проблеми перекладу авторських творів масової літератури. І саме переклади романів «Степовий вовк» Германа Гессе та «Мефісто» Клауса Мана є яскравим прикладом структурно-семантичного зміщення, особливості якого є проблемою та предметом даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема коректного відтворення наративу в перекладі завжди була складним для вирішення завданням. Проблематиці збереження наративу в

перекладі присвячено багато праць українських учених, серед них роботи Н. Комісарова [2], А. Науменка [3], О. Огуя [4], Д. Райгородського [5], які впровадили вагомі теоретичні засади перекладознавства, а також структуру та методологію перекладу стилістичних одиниць мови.

Сучасне перекладознавство зазнає складнощів щодо інноваційних підходів до передачі авторського стилю під час перекладу. Питання збереження стилю заслуговує на пильну увагу, адже саме автор і його стиль є носієм оригінальності твору, яка втрачається через нехтування стилістичною роботою перекладача з текстом. Також дослідження особливостей перекладу таких засобів, як запозичення, реалії й ін., неодмінно дасть новий погляд людям, що професійно перекладають твори масової літератури.

Постановка завдання. Метою дослідження є висвітлення особливостей перекладу наративних

конструкцій як елемента картини мовного світо-сприйняття на матеріалі дослідження романів «Степовий вовк» Германа Гессе та «Мефісто» Клауса Мана з вербалізованими концептами в їхніх межах, а також розгляд виявлених положень на прикладі концепту просторового наративу, виявлення основних ознак впливу даного концепту на реципієнта. Дане дослідження передбачає виконання таких завдань:

- проведення аналізу лінгвокультурного концепту «просторовий наратив» у німецькомовній картині світу (на матеріалі романів «Степовий вовк» Г. Гессе та «Мефісто» К. Мана);

- аналіз лексичного і синтаксичного засобів репрезентації наративу у стилістичному аспекті;

- дослідження мовних засобів відтворення нарації автора у творі та перекладах.

Виклад основного матеріалу. Будучи «омовленими», уявлення і поняття певного мовного колективу вступають у зворотний зв'язок із мисленням етносу загалом, спрямовуючи його за національно детермінованим руслом, як зазначає дослідниця Р. Грановська, мову можна уподібнити своєрідній когнітивно-етнічній вакцині, а сам процес засвоєння мови – когнітивно-етнічній імунізації, через яку неодмінно проходить кожний новий член етнічної спільноти [1, с. 422].

Нарацію, як зазначає дослідник Д. Райгородський, варто розрізняти за змістом і результатом впливу:

- позитивна (етична) нарація – маніпуляція свідомістю реципієнта з метою покращення його психо-ментального стану;

- негативна (неетична) нарація – безвідповідальна маніпуляція свідомістю реципієнта.

А також за формою здійснення: аутонарація (самотворення) – свідоме саморегулювання, навіювання собі (персонажу) певних уявлень, почуттів і емоцій шляхом реплікації авторських засобів в одному контексті. За такого навіюванні автор і наратор – це одна людина [5, с. 86].

Експлікуючи концепт «просторовий наратив» за допомогою перифрази *Er, dem ich diene* (той, котрому я слугую), промовленої вустах оповідача, виявляємо різновекторні концептуальні ознаки аутонарації через лексеми *Macht* (могутність, міць, самостійність), *Überlegenheit* (верховенство, перевага), що визначають референта як об'єкт служіння і поклоніння (від дієслова *dienen – um Aufgaben zu erfüllen oder Gefälligkeiten für eine Person oder Organisation vorzusehen*), тобто реципієнта дії, і водночас встановлюють певну градацію у стосунках між автором і його персонажами

та протилежні концептуальні ознаки *Unterordnung* (субординація, підлеглість) та *Minderwertigkeit* (нижчий ступінь), що входять до структури оповідання, передбачаючи дію, спрямовану на реципієнта (читача).

Вплив концепту через наратив відбувається внаслідок інтимізації комунікативного простору. Його мета – створення атмосфери довіри, доброзичливості, адже навіювання неможливе без довіри до адресанта [3, с. 224–225].

Формування відповідного сприйняття просторового наративу в читача реалізується в сугестивній формі за допомогою певних прийомів агресивного нав'язування необхідної інформації [4, с. 145–146]. Бенефіціантом зазначеної операції виступає персонаж як такий, що винагороджений містичними здібностями (*Ich kann die Blätter in Gold verwandeln*), якими він керує за власним бажанням (*wenn ich es will*), водночас практикуючи злодіяння в матеріальному просторі як посередник сили і войовничості (оповідач і розповідач). Згубна природа автора у складі ключового елемента *sie schlug ihn mit dem Spray des Schierlings* експлікується завдяки номінативному компоненту *Schierling* (болиголов) – *Eine hochgiftige Pflanze der Petersilienfamilie, mit unangenehmem Geruch*, на позначення отруйної рослини з нищівним ефектом, яка водночас метафорично позначає духовну руйнацію персонажа. З огляду на з'ясований факт служіння відьми дияволу вбачаємо останнього першоджерелом негативу, а сама відьма є лише інструментом для здійснення диявольських інтенцій.

Процес модифікування наративу у романі «Степовий вовк» як лінгвокультурний абсорбент гіпнотичного впливу на читача вводиться в наведеному контексті завдяки лексемі *Böse* (зло) у складі ключового елемента *der auf das Böse konzentriert*, що вербалізує пріоритети оповідача, а також завдяки лексичним спрощенням, як-от *callig* (загрубілий), що метафорично позначає особистісну сутність персонажа, та *Seele hungrig für Rebellion* (душа, що жадає повстання) на позначення його бунтівного духу, спалюєного власним розумом, про що свідчить номінатема *gefärbten Geist* (заплямований розсудок), яка відображає авторську оцінку за допомогою лексеми *gefärbten*, що позначає хибні вподобання і нечисту, заплямовану натуру його персонажів. Унаслідок належності лексеми *farben* до концептуальної сфери “*Schmutz*” (бруд) маємо змогу для реконструкції концептуальної схеми ««Персонаж» – це бруд».

У межах фрейма «Розповідач» концепт актуалізується внаслідок його експліцитного текстового

розгортання, що можна продемонструвати наступним фрагментом:

Es war ein Mann in einem Anzug aus schwarzem Samt gekleidet, in spanischer Mode geschnitten. Sein Gesicht war seltsam blass, aber seine Lippen waren wie eine stolze rote Blume. Er schien müde zu sein, und lehnte sich mit dem Knauf seines Dolches aufs Spiel. Auf dem Gras neben ihm lag ein gefiederter Hut, und ein Paar von Reithandschuhen, die mit vergoldetem Spitze waren, und genäht mit den Samenperlen, die in ein neugieriges Gerät geschmiedet wurden.

Беззаперечною в цьому контексті є абстрактна форма розповідача як володаря, вербалізованого номінатомою *ein Mann in einem Anzug aus schwarzem Samt gekleidet*, який постає в уявленнях інших персонажів як особа чоловічої статі (*Mann*) і тісно пов'язаний, по-перше, з кольоровою символікою – чорним (*schwarz*) як кольором темряви і гріха, що позначає сум, смуток, втрату / згубу або смерть, та червоним (*rot*), який часто імплікує жагу крові і помсту або силу, міць та хоробрість; по-друге, розповідач асоціюється з багатством, що підтверджується наявністю елементів контексту типу *Hände waren mit Ringen beschmiert* (руки, прикрашені каблучками), *gefiederter Hut* (капелюх із пером), *vergoldete Spitze* (золоте мереживо / тасьма), *Samenperlen* (дрібні перли), *ein kurzer, mit Sables gefüllter Mantel* (плащ на соболиному хутрі) тощо, що традиційно вважаються атрибутами добробуту і процвітання, що в кінці приводить до висновку: «Розповідач» – багатство.

Дослідження наративу, втіленого в художньому тексті, передбачає вивчення не лише поняттєвого компонента, утвореного сукупністю його узуальних інваріантних ознак, що формують ядро, а й долучення оказіональних (периферійні) ознак, які виявляються в мовленні [2, с. 91]. Підтвердженням цьому стають текстові репрезентації автора, у яких досліджуваний концепт знаходить свою мовну реалізацію, наприклад:

Als dieser hohe Geist, jenes Morgenstern des Kraftes, vom Himmel fiel, war es wie ein Rebell, dass er fiel.

У зазначеному фрагменті роману «Степовий вовк» ідентифікуємо концепт «Автор» завдяки ключовому компоненту *Morgenstern des Kraftes* (ранкова зірка сили), що, згідно з етимологічними і культурологічними даними, перифрастично номінує автора: *aus Lateinische Lūcifer – Lichtbringer* (той, що несе світло), актуалізуючи атрибутивний аспект концепту і позиціонуючи останнього як втраченого (*hohe Geist*), згубленого ангела, провідиря персонажів: *Den Erzengel aus dem Himmel*

geworfen, um den Aufstand der Engel zu führen, що підтверджується іншим лексичним маркером *vom Himmel fiel*, який імплікує гностичну вертикаль як вектор, який поєднує два світи: світ піднесеного – духовного та світ автора – низького, гріховного, метафорично визначаючи напрямок руху згори долу як акт морального падіння. У зв'язку із цим маємо підґрунтя для створення наративного патерну «Автор» – багатство слова та думки.

Розгортання наративного концепту в межах фрейма «Оповідач» – рушійна сила, що регламентує ймовірність зворотного контакту земних обивателів із лихими містичними силами, її підкорення останнім, можна проілюструвати в наступному фрагменті, де зображено містичну взаємодію темних сил із реальними земними істотами:

Hendrick ging mit einem Schmerz in seinem Gesicht zur Tür. Als er den Vorhang zur Seite zog, brach ein scheußliches Lachen aus den bemalten Lippen der Frau, die sein Geld genommen hatte. “Da geht der Teufel!”, – Rief sie mit heiserer Stimme.

Концепт «Автор» у наведеному фрагменті ідентифікується завдяки його експліцитній вербалізації у складі ключового елемента *der Teufel* (угода з дияволом), імпліцитним текстовим маркером *ein scheußliches Lachen* (жахливий сміх) і *heisere Stimme* (хрипкий голос), що, попри їх безпосередню атрибуцію до іменника на позначення особи жіночої статі (*Frau*), традиційно позначають характеристики, здебільшого властиві чоловікам або іншим грубим, лихим, недікатним істотам, чим спонукають читача до думки про існування у вигляді чоловікоподібної жінки певного зауваженого посередництва, здійснюваного самим дияволом, або про ангажування сатаною жіночої форми – як одну з його витівок – для пошуку вербального контакту, здійснюваного лише за наявності артикуляційного апарату, отже, і фізичної форми. У такому разі диявол промовляє вустами зловищої героїні.

Суб'єктом, що виконує дію, є персонаж, а сам диявол – ініціатором і водночас об'єктом-бенефіціантом укладеної угоди.

Такі роздуми підтверджуються в іншому контексті, де персонаж також виступає головною дійовою особою (автором), заради якої здійснюються аморальні вчинки:

Schlagen Sie mich dumm, wenn es nicht so. Er [Mephisto] ist der schlechteste, der hier kommt. Sie sagen, er hat sich dem Teufel für ein hübsches Gesicht verkauft.

Екстраполюючи на референтну ситуацію те, що, придбавши річ, покупець стає її володарем,

можна реконструювати концептуальну схему «Оповідач» – рушійна сила».

Висновки і пропозиції. Досліджено реалізацію наративних просторових концептів «Автор», «Персонаж», «Розповідач» та «Оповідач» на матеріалі романів Клауса Мана «Мефісто» та Германа Гессе «Степовий Вовк». На основі тематичних фрагментів розглянуто їхні варіантні ознаки, встановлено основні концептуальні схеми. У результаті проведеного аналізу доведено, що розгортання наративу відбувається в межах чотирьох виокремлених тематичних фреймів, у перекладах

яких яскраво виражена емотивна інверсія, щодо текстів оригіналу.

Досліджені наративні структури в контексті перекладу містять емотивне та семантичне зміщення, що є руйнівними для сприйняття оригінального емотивного забарвлення тексту авторів реципієнтом. Дані наративні структури посідають важливе місце в картині світу поруч із такими, як «Мовець», «Критик», «Доповідач» тощо, отже, мають неабияке значення для розуміння вербальної картини світу, що існує у свідомості носіїв мови, що дає змогу наблизитися до розуміння культурних надбань певної нації.

Список літератури:

1. Грановська Р. Психологія мови. Кривий Ріг, 2004. 576 с.
2. Комиссаров В. Общая теория перевода. Москва, 2000. 136 с.
3. Науменко А., Кияк Т., Огуй О. Перекладознавство (німецько-український напрям). Київ, 2008. 543 с.
4. Огуй О. Лінгвістика та перекладознавство. Чернівці, 2003. 218 с.
5. Райгородський Д. «Закваска» навіювання. Психологія та психоаналіз характеру, Миколаїв, 2001. 124 с.

Humenyi V. V. MODIFICATION OF STYLISTIC SPATIAL NARRATIVES IN G. HESSE'S AND K. MANN'S NOVELS TRANSLATIONS (BASED ON WORKS "STEPPE WOLF" AND "MEPHISTO")

This article deals with the features of the semantic shift of the narrative in translation, explores the synergy of the narrator and the storyteller in the context of preserving the narrative structures in the translation, also reveals the main features of the studied term. There is a claim that spatial narratives are a way of relaying a particular message to the author through a combination of logical and emotional components of the character's condition at the lexical and morphological levels, which affects the recipient's consciousness. The narration of the author-narrator in the novel «Steppenwolf» reproduces certain states or feelings that induce a person to perform actions that do not correspond to the original psycho-mental status of the personality, arousing and altering the reader's subconscious perception of reality.

The current study is based on a stylistic analysis of the spatial narration on the material of G. Hesse's novel "Steppenwolf" and its Ukrainian and Russian translations. The study found that the unfolding of the narrative takes place within four distinct frames that highlight the gnostic and occasional features of G. Hesse's spatial narrative, which incorporates spiritual and abstract concepts that aim at the mental balance of the reader, such as: "Narrator" – power; "Storyteller" – militancy; "Author" – wealth of words and thoughts; "Character" – the narrator's puppet.

Particular attention was paid to the study of ways of translating the author's direct language from the original language into the language of translation, revealing the main criteria for distinguishing unreliable types of spatial narrative representation. The analysis described the step-by-step application of the context-interpretive method of preserving the narrative, and identified the concept of "cognitive context", which is a primary importance in the mind of native speakers, and allows to come closer to understanding the author's influence on the mass reader.

Key words: concept, translation, context, narration, storyteller.

Заботнова М. В.

Національна академія Національної гвардії України

ЕКВІВАЛЕНТНІСТЬ У ПРОЦЕСІ АНГЛО-УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ ЛЕКСИЧНИХ ОДИНИЦЬ НА ПОЗНАЧЕННЯ МОЛОДІЖНОГО СЛЕНГУ В КІБЕРПРОСТОРІ

У статті представлено особливості еквівалентності у процесі англо-українського перекладу лексичних одиниць на позначення молодіжного сленгу в кіберпросторі. Актуальність статті зумовлена викликами, які створюються сучасними методами спілкування в кіберпросторі через чисельні соціальні мережі. Авторка зацікавилася, що мета дослідження полягає у визначенні особливостей еквівалентності молодіжного сленгу у процесі його відтворення українською мовою. У роботі виявлено ключові лексичні одиниці на позначення молодіжного сленгу в соціальних мережах кіберпростору, а саме: аббревіатури, акроніми, скорочення, жаргонізми та сучасні меми. Крім того, у статті висвітлено визначення зазначених понять, які були запропоновані лінгвістичними словниками та вченими з досліджуваної галузі. Авторка пропонує результати аналізу аббревіатур, акронімів, скорочень, жаргонізмів та сучасних мемів, які є лексичними одиницями на позначення молодіжного сленгу на просторах кіберпростору, за класифікацією рівнів еквівалентності, що була запропонована відомим науковцем В. Комісаровим. Аналіз проведений на матеріалі різноманітних уривків з інтернет-листування та постів із соціальних мереж Facebook та Instagram, які були обрані шляхом спеціального відбору з урахуванням специфіки дослідження та відкритості доступу до особистих матеріалів користувачів інтернету. Авторка отримала результати аналізу, які дають змогу наголошувати на тому, що майже неможливо досягнути вищих рівнів еквівалентності за відтворення українською мовою аббревіатур, скорочень, жаргонізмів і мемів загалом, здебільшого це стосується представників перших двох лексичних груп. Це відбувається через відсутність можливості здійснювати дослівний переклад без уживання перекладацьких трансформацій, серед яких найчастіше використовуються такі: вилучення, додавання та різні типи заміни, що спричинено розбіжностями у граматичних, лексичних і стилістичних аспектах мови перекладу. Отже, авторка дійшла висновку, що найчастіше спостерігаються третій і четвертий рівні еквівалентності, п'ятий майже відсутній.

Ключові слова: молодіжний сленг, еквівалентність, кіберпростір, меми, аббревіатури, жаргонізми, скорочення.

Постановка проблеми. Сьогодні людина проводить у соціальних мережах майже весь свій вільний час. Чим більше суспільство занурюється у світ віртуального спілкування, тим більше заострюється проблематика відтворення англомовного молодіжного сленгу українською мовою, через глобалізацію інтернет-комунікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багато науковців присвятили свої дослідження специфіці реалізації молодіжного сленгу, серед них: В. Барфорд [5], Д. Кристал [7], Р. Лохманн [8] і багато інших.

Постановка завдання. Мета роботи полягає у визначенні особливостей еквівалентності молодіжного сленгу у процесі його відтворення українською мовою. Актуальність роботи зумовлена викликами, які створюються сучасними методами спілкування в кіберпросторі через чисельні соціальні мережі.

Виклад основного матеріалу. У межах нашого дослідження до молодіжного сленгу ми відносимо такі одиниці: аббревіатури, акроніми, скорочення, жаргонізми та меми, які були відібрані методом цілеспрямованої вибірки з таких соціальних мереж кіберпростору, як Facebook та Instagram. Розглянемо визначення ключових понять статті:

1) аббревіатура – це скорочена форма слова або фрази, яка складається з перших літер, коли скорочення – це спосіб словотвору, за якого складаються разом різні частини основи, яка збігається зі словом або словосполученням, об'єднаним загальним змістом [6];

2) акронім – скорочення, фонетична структура якого збігається з фонетичною структурою загальноживаних слів. Для утворення акронімів використовують частини слів, що входять до складу початкових термінологічних слів або корелят [1];

3) скорочення – це такий спосіб словотвору, сутність якого полягає у відсіканні частини основи, що або збігається зі словом, або становить собою словосполучення, об’єднане загальним змістом [1];

4) жаргонізм – це специфічна лексика, що вживається в розмовному мовленні людей окремих соціальних груп, пов’язаних певною спільністю інтересів – професією, перебуванням у певному середовищі, однаковим захопленням [3];

5) мем – це культурний і лінгвістичний феномен, який залежить від емоційних, освітніх можливостей і уяви автора і, власно, інтернет-користувачів, які надалі будуть використовувати цю одиницю, а також виступає мовною одиницею у процесі сучасного мережевого спілкування [2].

Кожний із перелічених представників лексичної групи (разом і окремо) в інтернет-спілкуванні виступають одиницями на позначення молодіжного сленгу. Для досягнення мети доцільно провести аналіз запропонованих нижче одиниць на позначення молодіжного сленгу, звертаючи увагу на рівні їхньої еквівалентності у процесі англо-українського перекладу. За основу ми беремо рівні еквівалентності, запропоновані науковцем В. Комісаровим [4].

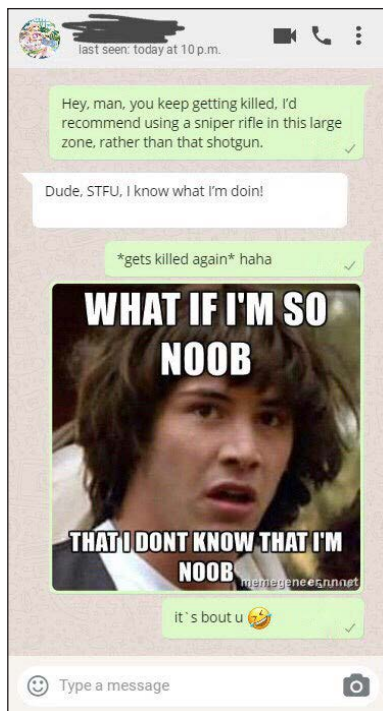


Рис. 1. “STFU”

На рисунку 1 можна побачити такий вираз: “Hey, man, you keep getting killed, I’d recommend using a sniper rifle **in this large zone**, rather than that’s hot gun” – «Гей, чувак, тебе знову вбили. Краще використовуй тут снайперку, ніж цей дробовик». Слово *man* у цьому контексті має таке ж значення,

як слово *dude*, згадане вище – чувак. У цьому виразі ми бачимо контекстуальну заміну: *keep getting killed* – знову вбили, *recommend using* – краще використовуй, та вилучення. Отже, українською мовою досягнуто 3-го рівня еквівалентності.

“Dude, STFU, I know what I’m doin!” – «Чувак, стули пельку, я знаю, що роблю». STFU – аббревіатура від англomовної фрази *Shut the F * up*, яка може бути перекладена як *стули пельку*, і цей вираз відтворюється за допомогою синонімічної заміни, *doin* – скорочена форма від *doing* – *робити*, перекладається дослівно, але оригінальна скорочена форма слова під час перекладу українською мовою не зберігається. Отже, зважаючи на всі трансформації, які використовувалися в передачі повідомлення, текст перекладу відповідає 3-му рівню еквівалентності.

Вираз “Gets killed again” – «знову вбитий» у зірочках, так у мережевому спілкуванні позначають думки людини, яка пише повідомлення.

Мем, який супроводжується повідомленням “What if I’m so noob that I don’t know that I’m noob” – «Що, якщо я настільки нуб, що я навіть не знаю, що я нуб». *Noob* – це слово міцно закоренилося і в українському молодіжному сленгу. Воно позначає *новачка в чому-небудь* (зазвичай у комп’ютерних іграх), у якого не вистачає майстерності, і він постійно програє, скаржиться на це, але не вважає за потрібне навчитися новим речам. Це слово відтворюється українською мовою за допомогою транскрибації, окрім цього, у виразі використовується додавання слів *настільки* та *навіть*. Отже, досягнуто 5-го рівня еквівалентності.

“It’s bout u” – «Це про тебе». Під час відтворення цього виразу використовується дослівний переклад. У реченні можна побачити скорочення “bout” (*about*) – *про*, “u” (*you*) – *ти*. Але через відсутність можливості відтворити скорочення українською мовою переклад сягає 4-го рівня еквівалентності.

Скріншот з Instagram (рис. 2), на якому нас цікавить хештег підпису під фото.



Рис. 2. “Basic”

“I’m wearing sneakers, jeans, and drinking a Starbucks Latte #basic” – «Я ношу кросівки, джинси і н’ю ламте зі Старбакса #basic». *Basic* – дослівно перекладається як «базовий, звичайний». Якщо людина дотримується мейнстрімних трендів, і їй не вистачає оригінальності, то вона називається на молодіжному слензі *basic*. Часто англійські хештеги не перекладаються, а використовуються мовою оригіналу, оскільки мультімовні користувачі, які використовують певний хештег, підсвідомо або задалегідь розуміють його значення. У такому разі переклад слова взагалі не відбувається – і це не через відсутність еквівалента, а через інтернаціональність самого значення. Отже, переклад все одно досягнув 4-го рівня еквівалентності.

“I’ve a few q fu” – «Я маю до тебе декілька питань» (рис. 3). Цей вираз є яскравим прикладом дослівного перекладу, у реченні використовуються скорочення “Q” (*questions*) – *питання*, “fu” (*for you*) – *для тебе*. Але, як ми бачимо, у перекладі неможливо залишити незмінною саму форму повідомлення, а саме скорочення, які використовуються в цьому прикладі, через це вираз досягає 3-го рівня еквівалентності порівняно з оригіналом.

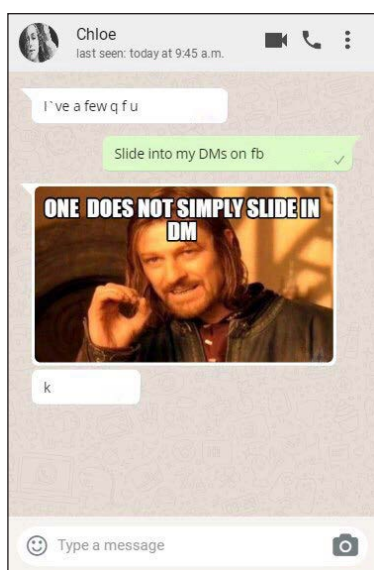


Рис. 3. “DM”

“Slide into my DMs.” – «Напиши мені у ПП». *DM* – абревіатура від *direct messages* – *написати у приватні повідомлення*. До речі, цей вислів дуже часто вживається з метою подальшого знайомства і налагодження відносин. Це стосується не тільки WhatsApp, але й соціальних мереж із діалогами. У цьому прикладі ми маємо дослівний переклад із повним збереженням форми повідомлення, включно з абревіатурою *DM* – *ПП*, що забезпечує виразу 5-й рівень еквівалентності.

“One does not simply slide in DM. K.” – «Не просто так взяти і написати у ПП. Добре». Англійська абревіатура *K* є скороченням від слова *Ok* – *добре*. У перекладі абревіатура не зберігається – можна знайти відповідник за допомогою використання англійського *Ok*, який сьогодні став інтернаціоналізмом, незважаючи на англійське написання.



Рис. 4. “LB”

FB / LB (рис. 4) – сьогодні ці хештеги знайомі майже всім користувачам Instagram, означають *#взаємнапідписка* і *#взаємнілайки*. *FB* і *LB* – ці скорочення мають декілька способів розкодування: *#followback*, *#followforfollow*, *#likeback* та *#likeforlike*. Зазвичай *FB* і *LB* пишуть у коментарях до постів. Хештеги *#followback* та *#likeback* перекладаються дослівно, але не зберігають абревіатури, що забезпечує 3-й рівень еквівалентності.

“TGIFFR” – «Реально, слава Богу, сьогодні н’ятниця» (рис. 5). *TGIF* (*Thank God It’s Friday*) – ця абревіатура перекладається, як «Слава Богу, сьогодні н’ятниця», і відображає радість людини в передчутті майбутніх вихідних. *FR* (*for real*) використовується для того, щоби підкреслити, що ви маєте рацію, в українській мові аналогом буде слово «реально» або «зуб даю». Отже, речення перекладено за допомогою таких трансформацій: акронім *TGIF* перекладений дослівно, акронім *FR* – за допомогою синонімічної заміни. Під час відтворення молодіжного сленгу досягнуто 3-го рівня еквівалентності, через цілковиту відсутність у результаті перекладу абревіатур.

Далі бачимо, що відправник прислав мем, на якому написано *“Did some body say Friday?”* – «Хтось сказав «н’ятниця»?». Як завжди, під час перекладу мема варто звертати увагу на візуальний супровід, у цьому разі на мемі можна побачити зацікавлену особу, яка перебуває в очікуванні. За допомогою використання дослівного перекладу досягнуто 5-го рівня еквівалентності.



Рис. 5. “TGIF”

“Thank God it’s over. I can chill now” – «Слава Богу, усе закінчилося. Зараз я можу розслабитися». Сленговий вираз *chill out* перекладається як *заспокоїтися, вгамуватися, розслабитися*, у цьому прикладі використовується його скорочена форма. Отже, для відтворення цього виразу використана транспозиція: “I can chill **now**” – «Зараз я можу розслабитися», додавання: “it’s over” – «усе закінчилося», що демонструє 5-й рівень еквівалентності.

“Jane’s party was **lit**!” – «Вечірка у Джейн була **вогонь!**» (рис. 6). Слово *lit* уживається для опису дуже веселої вечірки або «у дрова п’яного учасника» такого заходу (синоніми: *turned, turned up, faded* – «напився»), також слово вживається в різних ситуаціях як синонім до слів *fun, amazing, cool, awesome*. Отже, ми маємо синонімічну заміну. “I’m weak!” – «Я вражений!». Приклад ілюструє контекстуальну заміну. Виклад стає більш прийнятним мовою перекладу, повною мірою зберігає та відтворює інтенції автора, що дозволяє під час відтворення досягнути 4-го рівня еквівалентності.

“She’s so lit she can’t even walk.” – «Вона така п’яна, **що** навіть не може ходити». У цьому прикладі жаргонізм *lit* набуває друге притаманне йому тлумачення українською мовою – *п’яний* або *напідпитку*, що було згадане вище. Переклад ілюструє трансформації транспозиції: “can’t even walk” – «що навіть не може ходити», синонімічну заміну “lit” – «п’яна», та додавання. Отже, ми отримуємо у процесі відтворення 4-й рівень еквівалентності через неможливість підібрати повний еквівалент до слова *lit*, який мав би такий самий рівень емоційної забарвленості.

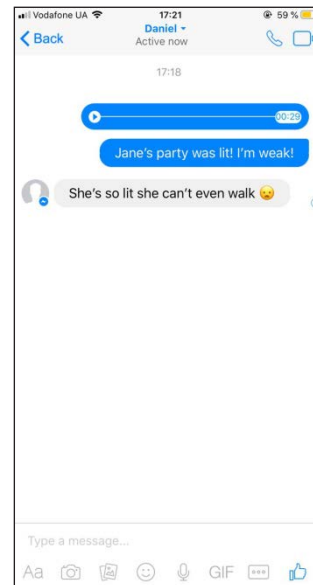


Рис. 6. “I’m weak”

У наступному прикладі (рис. 7) ми знову звертаємо нашу увагу на особливості відтворення хештегів, які у процесі віртуального спілкування набули неймовірної популярності.



Рис. 7. “GOALS”

У цьому прикладі звертаємо увагу на коментар користувача з ніком “andrym94”: “Your relationship is goals” – «Шалено мрію про такі відносини, як у вас». У процесі перекладу використанні такі трансформації: додавання: “Your relationship is goals” – «Шалено мрію про такі відносини, як у вас»; контекстуальна заміна: “Your relationship is goals” – «Шалено мрію про такі відносини, як у вас»; транспозиція всіх мовних одиниць речення. Хештег *#relationshipGOALS* дослівно перекладається українською як *цілі* або *мета*, хоча у віртуальному просторі відтворюється як *#відносинимрії* і трапляється в соціальних мережах практично на кожному кроці в поєднанні з різноманітними іменниками, які поєднуються зі словом *мрії*. Використання цього хештега демонструє бажання життя

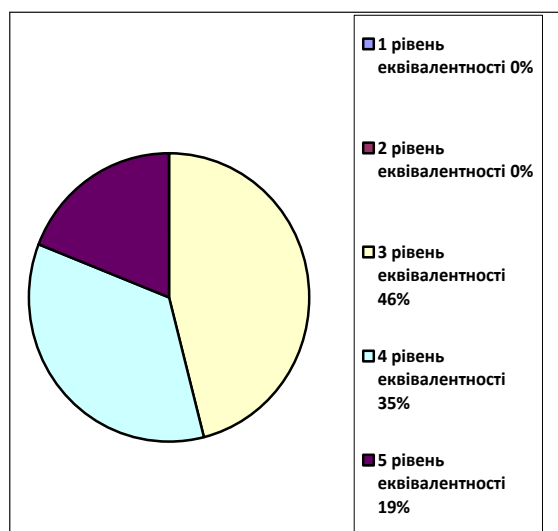


Рис. 8. Показники еквівалентності відтворення молодіжного сленгу українською мовою

або досягнення мрії, які вже хтось реалізував. У перекладі використовується контекстуальна заміна “GOALS” – «мрії», загальне змістове навантаження залишається, але імплементується за допомогою лексичної одиниці з іншим значенням, отже, у цьому виразі 3-й рівень еквівалентності.

Висновки і пропозиції. Дослідивши молодіжний сленг у процесі мережевого спілкування, ми отримали такі результати: незважаючи на велику кількість існуючих перекладацьких трансформацій, неможливо повною мірою відтворити одиниці сленгу, якщо англійською мовою вони представлені аббревіатурами, акронімами або скороченнями, через відсутність еквівалентів із такою ж формою імплементації на письмі мовою перекладу. Отже, відтворення молодіжного сленгу здебільшого відбувається із 3-м або 4-м рівнем еквівалентності, і тільки одиниці молодіжного сленгу, які представлені в мережевому спілкуванні жаргонізмами, дають можливість досягнути 5-го рівня еквівалентності (див. рисунок 8).

Саме тому діаграма еквівалентності відтворення молодіжного сленгу українською мовою у процесі віртуального спілкування відбиває такі результати:

- 1) 1-й рівень еквівалентності – 0%;
- 2) 2-й рівень еквівалентності – 0%;
- 3) 5-й рівень еквівалентності – 19%;
- 4) 4-й рівень еквівалентності – 35%;
- 5) 3-й рівень еквівалентності – 46%.

Список літератури:

1. Володькова С. Проблемы сокращений терминологических единиц в подязыке информатики английского языка. Омск, 2011. 182 с.
2. Заботнова М. The Role of Memes in the World of Developing Internet Communication. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія «Філологія». 2017. Вип. 30. Т. 2. С. 154–156.
3. Загнітко А. Українська мова : словник-довідник. *Освітній інтернет ресурс*. URL: <http://litmisto.org.ua/?p=2363>.
4. Комиссаров В. Пособие по переводу с английского языка на русский. Ч. II : Грамматические и жанрово-стилистические основы перевода. Москва : Высшая школа, 1965. 287 с.
5. Barford V. Mind Your Slangage. BBC : Magazine. UK, 2009. URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/8388545.stm.
6. Cambridge Dictionary. *Cambridge University Press*. UK, 2019. URL: <https://dictionary.cambridge.org>.
7. Crystal D. A Little Book of Language. *Yale University Press*. UK, 2011. P. 261.
8. Lohmann R. Teen Slang: Deciphering What Your Teen is Saying. *Psychology today*. 2017. URL: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/teen-angst/201712/teen-slang>.

Zabotnova M. V. EQUIVALENTS IN THE PROCESS OF ENGLISH-UKRAINIAN TRANSLATION OF LEXICAL UNITS TURNED TO REALIZATION OF TEEN SLANG IN CYBERSPACE

The article is devoted to the specificity of equivalents in the process of English-Ukrainian Translation of Teen Slang in Cyberspace. The urgency of the work is posed by the uncontrolled spreading of technological resources and, relevantly, of global Internet use, thus, there increase the way of teen slang implementation in cyberspace. The aim of the article is formed due to the linguistic need to distinguish the specificity of equivalents of cyberspace teen slang in the process of its English-Ukrainian rendering. The author highlights lexical units which are to be included to Internet teen slang, due to author's own experience on Internet surfing, among which there are: abbreviations, acronyms, shortenings, jargons and trendy memes. As well, the article gives general characteristics and complete definitions of the mentioned concepts proposed by scientists who work in the mentioned field and linguistic dictionaries. The author proposes the results of the analysis of lexical units which determine teen slang in cyberspace based on the classification of equivalents' levels by famous linguist and scientist V. Komissarov on the material of abstracts of chatting and posts in social networks such

as: Facebook and Instagram. The analysis has been carried out on the purposefully chosen abstracts of the chatting letters from modern social networks on Internet. The article comes up to the results that far not every level of equivalents is to be implemented throughout the process of rendering into the Ukrainian language due to grammar, lexical, synthetic and structural peculiarities of the target language, thus, it turned out to be impossible to translate the source language means of teen slang with the help of word-for-word method but with the help of omission, addition and substitution. As a result, the author figures out that the most widely used levels of equivalents which are used to render such passages are the third and fourth ones, rarely there is used the fifth level.

Key words: *teen slang, equivalents, cyberspace, memes, abbreviations, shortenings, jargons.*

Корягіна А. Ю.

Чорноморський національний університет імені Петра Могили

СТИЛІСТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ Т. МАННА «ЗАЧАРОВАНА ГОРА»

У статті розглянуто особливості семантико-стилістичних трансформацій у романі «Чарівна гора» та його перекладі. Відповідно до стратегії перекладу (адаптація, нейтралізація, компенсація) у творі визначено три формальні типи перекладацьких трансформацій (заміни, опущення, додавання). Аналіз паралельних текстів, тобто тексту оригіналу і тексту перекладу, дозволив виявити найбільш частотні мовні засоби і явища, схильні до семантико-стилістичних трансформацій. Дослідження проведено з урахуванням коннотативного аспекту, який містить емотивний, експресивний, стилістичний і прагматичний (культурологічний) компоненти. Встановлено, що у процесі перекладу під час зміни одного з перелічених вище компонентів змінюється не тільки стилістика, а й семантика аналізованої одиниці. У статті також досліджено ступінь відповідності фрагментів перекладних текстів, що містять стилістичні трансформації, оригінальним фрагментами.

У роботі проаналізовано мовні одиниці з яскраво вираженим коннотативним компонентом, а саме: метафори, фразеологізми та порівняння, оскільки вони є основними елементами художнього тексту. До основних стилістичних трансформацій у романі «Чарівна гора» та його перекладі належали синонімічні заміни, описовий переклад і компенсація. Додатковими трансформаціями на стилістичному рівні були компресія (еліпсис, семантичне стягнення, опущення надлишкових елементів і лексичне згортання), розширення, а також використання перекладачем діалектної української лексики, що не передбачалося стилістикою оригіналу. Особливу увагу приділено перекладу фразеологічних одиниць та ідіом, а також просторічної лексики, вульгаризмів, фонетичних спотворень під час зображення мовлення героїв.

Ключові слова: стилістика, трансформації, переклад, «Зачарована гора», культурологічний компонент.

Постановка проблеми. Лінгвістика на сучасному етапі розвитку відкриває для себе нові перспективи вивчення мовних явищ. Актуальними стають дослідження художнього тексту з позицій перекладознавства. Це дозволяє не тільки зосередитися на формальних ознаках тексту загалом, а й заглибитися у проблематику стратегій і принципів вибору мовного матеріалу для досягнення успішної комунікації письменника та читача.

Вибір як об'єкта нашого дослідження текстів художньої прози Томаса Манна зумовлений багатством і розмаїттям його стилю. Ім'я цього видатного представника німецької художньої літератури асоціюється з тематичним різноманіттям, філософічністю узагальнення, яскравими образами персонажів і фігурою самого автора, що звертається до читача за допомогою слова, глибини якого можна досягнути тільки завдяки знанню його стилістичної сторони.

Розкриттю художнього задуму письменника значною мірою сприяє аналіз стилістики його творів. За допомогою певних прийомів Томас Манн досягає оптимального за своєю виразністю варі-

анту висловлювання. Стилістичні засоби є тими інструментами, за допомогою яких письменник впливає на сприйняття свого адресата. Необхідність системного аналізу стилістики твору «Зачарована гора» і особливостей її відтворення в українському перекладі для розширення практичної бази у вирішенні питань адекватності перекладу та проблеми стилю зумовлена актуальність дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичною основою роботи під час вивчення стилістики твору стали праці таких лінгвістів, як Т. Кияк, О. Огуй, А. Науменко [1], О. Кострова [2], І. Шипова [3] та ін. Творчий доробок Т. Манна дослідили Т. Бак [4], Д. Беляков [5], І. Куницька [6], П. Лютценер [7], М. Хінц [8] та інші.

Постановка завдання. Для аналізу особливостей перекладу твору «Зачарована гора» Т. Манна у стилістичному аспекті досліджено, по-перше, особливості стилістичного оформлення зазначеного твору [9; 10], по-друге, специфіку стилістичних перекладацьких трансформацій і пов'язаних із ними труднощів. Об'єктом дослідження стали

стилістичні особливості роману «Зачарована гора» Т. Манна, предметом аналізу – специфіка відтворення стилістичних особливостей твору в українському перекладі Р. Осадчука [11].

Виклад основного матеріалу. У творчій манері Томаса Манна поєдналися традиційні (реалістичні) і новаторські (модерністські) засоби відображення дійсності. У творчості письменника поширені описи, психологічний аналіз (автор розкриває переживання, думки, стан душі героїв), натуралістичні подробиці, загострення контрастів, експресіоністичні елементи у виразності змалювання характерів, настроїв, почуттів героїв. Особливість творів полягає також у філософічності й алегоричності. Характерними ознаками творчого стилю видатного письменника можна назвати неквапливість розповіді та дуже детальний опис процесу осягнення розумом дійсності, що сполучаються з аналітичним підходом, елементами іронії й емоційності.

Роман Томаса Манна «Чарівна гора» з погляду жанру є складним та неоднозначним твором. Він є філософсько-інтелектуальним романом, характерною особливістю якого була і залишається перевага потреби в осмисленні життя, його поясненні, розкритті його змісту над самою ідеєю розповіді, читання заради розваги. Читач читав, щоб зрозуміти, витлумачити щось для себе. Цей роман написаний з урахуванням філософського аспекту (прагнення до системності, розуміння світобудови, інтерпретація сучасності).

У «Чарівній горі» гармонійно переплітаються елементи різних жанрових різновидів роману, серед яких особливе місце посідають роман виховання, «інтелектуальний роман» і автобіографія. Жанрові особливості роману можна пояснити позалітературними впливами. Автор звертається до жанрової природи музичного твору, симфонії, переносючи її закони в літературний текст. Перед нами грандіозний епічний твір, у якому узагальнений досвід німецького народу напередодні Першої світової війни.

Роблячи висновки, варто зазначити, що роман Т. Манна «Чарівна гора» – не просто яскравий приклад продуктивної взаємодії літератури, науки та душі. Він художньо об'єктивує діалог картезіансько-просвітницького психологізму, класичного психоаналізу й аналітичної психології, під час якого відбувається гротескна зміна трьох цих філософсько-психологічних парадигм, отже, являє собою справжній «інтелектуальний» роман, що увібрив весь духовний досвід епохи.

Зміст стилістичних трансформацій полягає у зміні стилістичного забарвлення одиниць, що

перекладаються. До стилістичних трансформацій належать такі прийоми, як синонімічні заміни й описовий переклад, компенсація й інші види заміни. Додатковими трансформаціями на стилістичному рівні є компресія і розширення. Під компресією мається на увазі еліпсис, семантичне стягнення, опущення надлишкових елементів і лексичне згортання.

Для аналізу вибрані мовні одиниці з яскраво вираженим конотативним компонентом, а саме: метафори, фразеологізми та порівняння, оскільки вони є основними елементами художнього тексту.

У процесі перекладу *метафоричного образу* здебільшого він зберігається і в мові перекладу. Якщо прийом неможливо передати аналогічним образом у мові перекладу, перекладач використовує різноманітні семантико-стилістичні трансформації. Деметафоризація використовується тоді, коли через неможливість зберегти метафоричний образ передається тільки його смисловий зміст. Результатом є адекватний смисловий зміст мовного образу.

У разі використання *синонімічних заміни* можливі втрати або зміни емотивної, оціночної, а також стилістичної семи через несумісність об'єму експресивної інформації в німецькій та українській мовах. У романі «Чарівна гора» та його перекладі наявна велика кількість таких заміни, наприклад: *einjunger Anfänger* – *зелений початківець*, *ein Wortzuegel* – *заїве слово*, *die trübselige Formel* – *отой плачевний вислів* та інші.

Іншими, використаними у перекладі стилістичними трансформаціями є такі:

– описові конструкції (*Aufsteigende Angst* – *Дедалі зростає страх*);

– компенсація (*mithistorischem Edelrostüberzogen* – *вкрилася благородною історичною патиною*; *ein Wortzuegel* – *заїве слово*);

– компресія (*eineinfacher junger Mensch* – *простий собі хлопець*);

– розширення (*Ewigkeitssuppe* – *юшка вічності*, *Satanamachtehrrührige Vorschläge* – *Пропозиції сатани заторкують честь*) та інші.

Оскільки аналізований роман відноситься до жанру художньої літератури, насамперед варто звернути увагу на особливості та способи перекладу художніх засобів, які через фактичний характер оповіді твору найчастіше використовувалися автором лише в описах природи, побуту та навколишнього середовища персонажів, їхніх характерів і зовнішності, а також у мові деяких персонажів (наприклад, Людовіко Сеттембріні) як засіб, що дозволив глибше розкрити та

проілюструвати ті чи інші риси їхнього характеру (наприклад, освіченість, літературний смак і красномовство Сеттембріні). До таких художніх засобів здебільшого належать епітети та метафори.

Стосовно епітетів перекладач використовував спосіб дослівного (*düstere Zeremonie* – похмура церемонія) та описового перекладу (*Samtaugen* – оксамитові очі), а також пошуку стилістичних відповідників (*schüpfriges Licht* – зріховний вогонь, *wortscharfe Aufsässigkeit* – в'їдлива непокоря).

Для метафор використано спосіб дослівного перекладу (*die Sonnelacht* – сонце сміється; *seinen Blickwiederbelebend* – його погляд знову ожив), а також граматичні трансформації (наприклад, зміна порядку слів у реченні та членів речення – *bedecktmitzwerghaften Heerenscheuern der, hämmern der, tüchen der Arbeiter* – вкриті карликовою армією робітників, які драють, гамселять і покривають фарбою).

Варто зазначити, що такі перекладацькі трансформації застосовувалися перекладачем не лише для перекладу художніх засобів, а й для інших текстових одиниць. До таких трансформацій можна віднести: прийом описового перекладу (*Ehrwürdiges* – гідне пошани, *das Stilfehler* – невідповідність стилю, *die Verirrung* – хибний хід думок), спосіб пошуку еквівалентів (*ernstmeinen* – говорити всерйоз, *betreuen* – підліковувати). Численні граматичні трансформації зумовлені різницею граматичних категорій німецької та української мов. З їх допомогою перекладач досягає відповідності перекладеного нормам мови перекладу, а також стилістичної та змістової відповідності перекладеного речення оригіналу (*Aber Sieverstehennicht, Siehören, ohnedenschmerzlichen Sinnzuerfassen* – Але ви не розумієте, ви слухаєте, не вловлюючи болючого змісту). У наведеному реченні конструкцію підрядного речення *ohne <...> zu*, відповідника якої в українській мові немає, перекладено дієприслівниковим зворотом.

У творі також наявні описи чи посилання на події та реалії інших історичних епох, зокрема Середньовіччя та Просвітництва, а також 18 та 19 ст. Зокрема, під час опису зовнішності діда головного героя Ганса Касторпа автор зазначає, що він носив верхній одяг, який німецькою мовою має назву *der Überrock*. Повного еквівалента цієї реалії в українській мові не існує, оскільки вона позначала військовий одяг прусських офіцерів 19 ст. Тому для перекладу цього поняття перекладач використовує частковий еквівалент – слово *сурдут*, яке є застарілим варіантом історизму *сюртук*. Завдяки такому підходу перекладачеві вда-

ється відтворити ефект розповіді про минулі часи, який було закладено автором в тексті оригіналу.

Ще однією особливістю оригінального тексту роману є широке використання мовних одиниць та запозичень з інших європейських мов, зокрема із французької (*touslesdeux, petitchevaux*), італійської (*“O, Salute, o Satana, o Ribellione, o forzavindicedella Ragione”, idiomagentile*) та латини (*placetexperiri, mortiscausa*). Варто зауважити, що автор не подає жодного перекладу, пояснень чи приміток для цієї категорії лексики в тексті оригіналу. Перекладач, однак, подає у примітках переклад, а в деяких випадках навіть окреме пояснення для іншомовної лексики (*Orbispectus* – прим. – Тут – цілий хаос; дослівно: «намальований світ» – популярний у XVII–XVIII ст. підручник педагога Коменіуса). Перекладач залишає без пояснень та перекладу лише деякі слова і вирази, значення яких можна зрозуміти за контекстом (*o dio!*), які є широковідомими чи загальнозрозумілими (*homo humanus*), або ж якщо розуміння їхнього значення не є необхідним для розуміння контексту висловлювання (*sinepecunia*).

Окремо варто проаналізувати й особливості перекладу вигуків, звуконаслідувальних слів, вставних слів і часток, які характерні для розмовної мови і які вживалися автором у діалогах між персонажами як засіб увиразнення. Таку лексику перекладач відтворює способом пошуку еквівалентів, замінюючи вищевказані лексичні одиниці мови оригіналу їхніми повними чи частковими відповідниками в українській мові (*Dasistwacker!* – Славно; *Herrgott, Donnerwetter!* – Господи, ну й ну!; *Potztausend!* – Хай йому грець!; *Gottbewahre!* – Та боронь боже!; *Ja, dasweiß der Teufel!* – Так, але дідько його зна!; *heissa hopsassa – gon-gon, “T, t, t. Ei, ei, ei! La, la, la!”* – «Ай, ай, ай, тру-ля-ля!»).

З метою мовної характеристики одного з персонажів, Кароліні Штер, автор вдається до використання просторічної лексики, вульгаризмів, фонетичних спотворень у неправильного підбору лексики під час зображення мовлення цієї героїні. Таким чином автор вказує на низький рівень освіченості та духовну обмеженість цього персонажа, а також створює іронічний та гумористичний ефект. Перекладач зберігає цей прийом, використовуючи ті ж самі засоби у тексті перекладу (*“Siesagte: “Agonje” statt “Todeskampf”; “insolvent”, wennsiejemandem Frechheitzum Vorwurfmachte <...>”* – «Вона казала «агонья» замість «передсмертна боротьба»; «інкримінальний», коли хотіла дорікнути комусь у

нахабстві <...>», “*Sieliebte Redensarten, die dem jungen Hans Castorp, ihrer Abgeschmacktheit und modischordinären Verbrauchtheit wegen, auf die Nervengingen, wie zum Beispiel: “Dasis Höhe” oder “Duahnstesnicht!”*” – «Вона любила сталі вирази та звороти мови, які своїм несмаком та заяложеністю діяли Гансові Касторпу на нерви, скажімо: «це вже вершина!» або «просто неймовірно!»»).

Не можна не прокоментувати використання перекладачем діалектної української лексики (*гойдливі кроки, задумавсь над своїм жеребом, усебічне вивчення, смертний одр, передолати*), чого зовсім не вимагала стилістика оригіналу.

Важливо зауважити, що великі складнощі перекладу були пов'язані з використанням в оригіналі роману французької мови. Вже у самій назві підрозділу “*Erversuchtsich in französischer Konversation*” ми знаходимо натяк на французьку лексику (*Konversation*), а український переклад не відтворює цього забарвлення («Ганс Касторп випробовує себе в бесіді по-французькому»). Перекладач у більшості випадків не змінював жодним чином написані французькою мовою фрази і надавав лише переклад, подекуди додаючи коментар «спотворене фр.».

Висновки і пропозиції. Підсумовуючи все вищесказане, можна стверджувати, що транс-

формації та прийоми, застосовані перекладачем, є вмотивованими та слугували засобами точного відтворення змісту та форми роману. Аналіз семантико-стилістичних трансформацій є перекладі показує, що стилістичні прийоми пф метафоричні образи часто зберігалися в перекладі. У тих випадках, коли неможливо зберегти троп через валентнісні особливості німецької ч української мов, перекладачеві доводиться вдаватися до описового перекладу, а потім намагатися компенсувати втрату образності шляхом введення в текст перекладу додаткових образів, що підсилюють експресію. Синонімічні заміни сприяли збереженню функції вихідного образу в перекладі. Використання генералізацій викликано різним смисловим обсягом одиниці, що перекладалися.

Отже, оцінюючи використані стилістичні трансформації, можна стверджувати, що у процесі відтворенні стилістики роману «Чарівна гора» перекладач ставив перед собою мету не лише адекватно передати сам текст, а й відтворити систему виразних засобів, індивідуальний стиль автора, а також відобразити основні риси художнього твору. Доцільним вважається дослідження стилю Т. Манна в інших перекладах його творів.

Список літератури:

1. Кияк Т., Огуй О., Науменко А. Теорія та практика перекладу (німецька мова) : підручник для студентів вищих навчальних закладів. Вінниця, 2006. 592 с.
2. Кострова О. Экспрессивный синтаксис современного немецкого языка : учебное пособие. Москва, 2004. 240 с.
3. Шипова И. Эмоциональный синтаксис в немецкоязычном художественном дискурсе : дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2005. 231 с.
4. Buck T. Mann in English. *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Cambridge. 2002. S. 235–250.
5. Беляков Д. Глубинная психология и поэтика романа Т. Манна «Волшебная гора». *Актуальные вопросы филологических наук* : материалы III Международной научной конференции, г. Казань, октябрь 2015 г. Казань, 2015. С. 1–5.
6. Куницька І. Жанрова своєрідність інтелектуального роману (на матеріалі роману Т. Манна «Зачарована гора»). *Гуманітарна освіта у технічних вищих закладах* : збірник наукових праць. 2015. № 32. С. 144–156.
7. Lützel Paul. Michael Schlafwandler am Zauberberg. Die Europa-Diskussion in Hermann Brochs und Thomas Manns Zeitromanen. *Thomas-Mann-Jahrbuch*. 2001. № 14. S. 49–62.
8. Hinz Michael. Verfallsanalyse und Utopie. Nietzsche-Rezeption in Thomas Manns “Zauberberg” und in Robert Musils “Der Mann ohne Eigenschaften“. *Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur*. St. Ingbert. 2000. Bd. 13. 116 S.
9. Mann Th. Der Zauberberg. Berlin, 2000. 1002 S.
10. Манн Т. Зачарована гора. Пер. з нім. Р. Осадчука. Київ, 2008. Т. 1. 424 с.
11. Манн Т. Зачарована гора. Пер. з нім. Р. Осадчука. Київ, 2009. Т. 2. 488 с.

Koriahina A. Yu. STYLISTIC PROBLEMS OF TRANSLATION ON THE EXAMPLE OF THE NOVEL “THE MAGIC MOUNTAIN” OF T. MANN

The features of semantic-stylistic transformations in the novel “The Magic Mountain” and its translation are considered in the article. According to the translation strategy (adaptation, neutralization, compensation), the work identifies three formal types of translation transformations (substitutions, omissions, additions). Analysis of parallel texts, that is, the text of the original and the text of the translation, revealed the most

frequency linguistic means and phenomena, which are prone to semantic-stylistic transformations. The study was conducted taking into account the connotative aspect, which includes emotional, expressive, stylistic and pragmatic (cultural) components. It was found that not only the stylistics but also the semantics of the analyzed unit changes during the translation process when changing one of the above components. The degree of correspondence of translated text fragments containing stylistic transformations to the original fragments is also investigated in the article.

Linguistic units with a pronounced connotative component were chosen for the analysis, namely: metaphors, phraseology and comparisons, as they are the main elements of the artistic text. The basic stylistic transformations in the novel "The Magic Mountain" and its translation included synonymous substitutions, descriptive translation and compensation. Additional transformations at the stylistic level were compression (ellipsis, semantic retrieval, omission of redundant elements, and vocabulary collapse), extension, and use of a dialectal Ukrainian vocabulary that was not foreseen by the stylistics of the original. Particular attention was paid to the translation of phraseological units and idioms, as well as vocabulary, vulgarisms, phonetic distortions in the portrayal of the heroes' speech.

Key words: *stylistics, transformations, translation, "The Magic Mountain", cultural component.*

УДК 81'255.4-051ФранкоІ.=161.2=112.2:821-1.09"18"П.Куліш
DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/10>

Мольдерф О. Є.

Львівський національний університет імені Івана Франка

ІВАН ФРАНКО ЯК КРИТИК І ПЕРЕКЛАДАЧ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША НІМЕЦЬКОЮ МОВОЮ

Пропоноване дослідження присвячене питанням Франкової рецепції багатогранного наукового і творчого доробку Пантелеймона Куліша, в якому вагомим займають переклади із різних мов і літератур. Зокрема, розглянуто роль Івана Франка як перекладача П. Куліша німецькою мовою. Зокрема, здійснено перекладознавчий аналіз Франкового перекладу Кулішевої поезії «До рідного народу, подаючи йому український переклад Шекспірових творів» («Народе без пуття...»). Теоретичну основу дослідження становить теорія соціального простору відомого французького соціолога П. Бурдьє, адаптована для перекладознавчих потреб. У першій частині викладу основного матеріалу систематизовано і узагальнено Франкові судження у різножанрових публікаціях (передмовах, рецензіях, літературно-критичних і літературно-історичних дослідженнях тощо) про доволі контroversійну, втім надзвичайно вагомим для української історії загалом і української словесності зокрема особистість П. Куліша, про його суспільно-політичні погляди, наукові здобутки у галузі історії, фольклористики та етнології, а також про його оригінальну художню творчість і перекладацьку діяльність. З огляду на загальнолюдську здатність до авторевізії (Є. Нахлік) систематизація та узагальнення Франкової рецепції у дослідженні відбуваються з позиції діяхронії. У наступній частині визначено подібності та відмінності у Франкових висловлюваннях про різні аспекти Кулішевої діяльності і творчості у виданнях для українського читача та особистому листуванні, з одного боку, і його публікації “Shakespeare bei den Ruthenen” («Шекспір в українців», 1903), що вийшла в австрійській газеті “Zeit” і була призначена для німецькомовної читацької публіки, з іншого боку. Завершується стаття перекладознавчим аналізом єдиного нині відомого перекладу І. Франка із творчого доробку П. Куліша, який він підготував і ввів у текст своєї статті з ілюстративною метою.

Ключові слова: Іван Франко, Пантелеймон Куліш, рецепція, переклад, П'єр Бурдьє.

Постановка проблеми. У контексті особистісних взаємин Івана Франка і Пантелеймона Куліша часто наголошують на Франковій високій оцінці творчого доробку свого старшого колеги. Зокрема, званою є цитата про «першорядну звізду в нашій письменстві», однак, як показує джерельний матеріал та вже наявні дослідження, взаємини цих знакових постатей української політики і літератури другої половини ХІХ століття не були простими. Є. Нахлік, зокрема, пише про небезпідставність уявлення про І. Франка як ідеологічного й естетичного опонента П. Куліша, хоча у зрілому віці внаслідок авторевізії І. Франко, на думку вченого, все-таки зближується поглядами зі своїм старшим колегою [4]. Взагалі у контексті складної суспільно-політичної ситуації та історичних умов погляди і бачення майбутнього національного руху і національної літератури тих, хто стояв біля витоків їхнього формування на Правобережжі і Лівобережжі (йдеться не тільки про П. Куліша та І. Франка), могли і навіть мусили відрізнятись, що зумовлювало полеміку і дискусії. Варто зга-

дати хоча б дискусію 1891–1893 рр. про основу літературної мови, до якої долучилися І. Франко, Б. Грінченко, А. Кримський та інші, в якій, проте, П. Куліш участі не брав.

Про те, як сприймав Франкову політичну, громадську діяльність, наукові пошуки і художню творчість П. Куліш, відомо небагато, а от про Франкову рецепцію комплексного наукового і творчого доробку та суспільно-політичних поглядів П. Куліша інформації більше, адже відомий галичанин неодноразово висловлювався про автора «Чорної ради» у різних своїх працях – рецензіях, літературно-історичних оглядах тощо, а також у листуванні. Серед усього різноманіття текстів і текстових фрагментів на окрему увагу заслуговує Франкова стаття “Shakespeare bei Ruthenen”, що вийшла на сторінках віденського видання “Zeit” (1903), адже, на відміну від інших текстів, вона має іншого інтендованого реципієнта – не українську читацьку публіку, а австрійського читача, який, як можна припустити, про П. Куліша або не знав взагалі, або якщо

і знав, то лише окремі факти. Маловідомим є те, що у згаданій статті вміщено перший і єдиний відомий Франків переклад із творчого доробку П. Куліша – фрагмент поезії «До рідного народу, подаючи йому український переклад Шекспірових творів» («Народе без пуття...»), яким він ілюструє світоглядну і політичну позицію П. Куліша. Питання про те, наскільки німецькомовна стаття І. Франка, в якій автор зупиняється на особистості П. Куліша, його суспільно-політичних поглядах, його перекладацькому доробкові, відповідає тому сприйняттю П. Куліша, яке побутувало у працях, що їх І. Франко публікував на сторінках україномовних видань, ще не ставало об'єктом окремого дослідження, а невеликий за обсягом, але цінний переклад Кулішевого твору не потрапляв досі у поле зору перекладознавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українській філологічній думці Франкову рецепцію Кулішевого доробку та діяльності вивчали різнобічно. Загальний характер має розвідка «П. Куліш в оцінці І. Франка» Є. Нахліка [3], в якій вчений визначив ключові аспекти та проблематику цієї комплексної теми, згодом доповнивши її розроблення низкою новіших публікацій, в яких зацентровано увагу на типологічних зближеннях І. Франка та П. Куліша у суспільно-політичному, літературному плані та висвітлено причини і результати авторевізії поглядів обома цими особистостями, що зумовила їхнє зближення. Інший дослідник, В. Івашків, зосередився на Франковій оцінці Кулішевої фольклористичної діяльності [2], а Б. Тихолоз об'єктом дослідження обрав Франкову візію Кулішевої культурологічної концепції [7]. Серед тих, хто досліджував запропоновану тему, В. Івашків згадує також імена А. Гуляка, В. Качкана, Я. Куника, але загалом варто погодитися з його думкою, що сукупно праць, присвячених проблемі взаємин і взаєморецепції І. Франка та П. Куліша, попри загальну чисельність напрацювань і в кулішезнавстві, і у франкознавстві, небагато [2, с. 936].

Постановка завдання. У центрі уваги пропонуваного дослідження – питання про те, наскільки стаття “Shakespeare bei den Ruthenen” І. Франка, що її опублікувала у 1903 році австрійська газета “Zeit” та яка, як вже було зазначено, орієнтована на іншомовну та інокультурну цільову аудиторію, суголосна або відрізняється за змістом та ідейним наповненням від того масиву україномовних текстів, які І. Франко повністю або частково присвятив питанням життя, творчої спадщини та суспільно-політичної діяльності П. Куліша. Зважаючи на те, що змінювалися самі життєві орієнтири, суспільно-політичні погляди і літературні

вподобання І. Франка, і враховуючи також мінливість самої епохи, вважаємо за необхідне розглянути визначену проблему в діяхронії. У випадку відмінностей в оцінках у німецькомовному тексті і корпусі україномовних текстів зосереджено увагу на їхніх можливих причинах. Крім того, пропонується праця передбачає перекладознавчий аналіз єдиного Франкового перекладу Кулішевої поезії.

Теоретичним підґрунтям пропонуваної роботи є теорія соціального простору П. Бурдьє, адаптована авторкою дослідження для перекладознавчих цілей. Одна з ключових тез цієї теорії полягає у тому, що габітус агента (перекладача, критика тощо) як сукупність його диспозицій формується і змінюється із набуттям досвіду. Саме габітус визначає поведінку агента в певному соціальному полі (в нашому випадку – перекладацькому). Крім того, габітус зазнає впливу самого поля, констеляцію якого детермінує взаємодія з іншими полями – літературним, політичним, економічним тощо. Отже, зміни у Франковій рецепції Кулішевої творчості трактуємо як такі, що пов'язані із трансформаціями у Франковому габітусі (це частково і є те, що Є. Нахлік іменує авторевізією), а перекладацький аналіз Франкового перекладу проводимо крізь призму його габітуса.

Виклад основного матеріалу. Як один із найактивніших (якщо не найактивніший) учасників, проявляючи постійний інтерес до літературного процесу на українських землях Австро-Угорської та Російської імперії, І. Франко, звісно, не міг залишити поза своєю увагою таку важливу постать української літератури, перекладу, фольклористики, історіографії та суспільно-політичного і громадського життя другої половини ХІХ століття, як Пантелеймон Куліш (1819–1897). Відомий галичанин звертався до П. Куліша неодноразово, зокрема, від згадок одного лише імені у деяких наукових працях до окремих фрагментів і цілих розвідок про свого колегу. Систематизуючи все те, що І. Франко написав про Куліша, загалом можна виділити такі ключові ділянки у Франковій рецепції: особистісні взаємини та особистісні характеристики П. Куліша; суспільно-політична та громадська діяльність П. Куліша; оригінальні художні твори та наукові розвідки П. Куліша; перекладацтво П. Куліша.

У контексті особистісних взаємин та особистісних характеристик варто звернути увагу на те, що діяльність І. Франка та П. Куліша перетиналася не лише в ділянці літератури, адже обоє вони були поліфункціональними особистостями і поєднували художню творчість із працею перекладача, суспільно-політичного діяча, історика, літератур-

ного критика, мовознавця тощо. Про безпосередні взаємини обох письменників і громадських діячів відомо небагато, зокрема, як зазначає В. Івашків, ще дотепер повністю не розшукані джерела, які документально, а не опосередковано, вказують на те, як П. Куліш врешті ставився до постаті І. Франка, як сприймав його художньо-творчу та наукову діяльність [2, с. 944]. Із листа І. Франка до Н. Кобринської (1886) стає очевидним, що суттєву роль у стосунках Франка та Куліша відіграла досить різка рецензія першого на збірку «Хуторна поезія» (1882): «З Кулішем я не тільки не переписуюсь, а надто ще маю на собі його височайшу неприязнь за рецензію його «Хуторної поезії» [18, с. 65]. У своїх працях І. Франко часто дає П. Кулішеві особистісні характеристики. З одного боку, він називає його талановитим письменником [11, с. 202], людиною з широкою ерудицією [11, с. 202], енергійною та роботящою [9, с. 60], а з іншого, – пише про Кулішів непростий характер [11, с. 202], нервовість та імпульсивність [11, с. 202], приписує йому перебільшену амбіційність [17, с. 287], що стала «джерелом усіх його помилок і тяжких гріхів» [17, с. 60], і віддаленість «китайським муром від реального життя» [17, с. 480]. Аналізуючи взаємини Т. Шевченка та П. Куліша, І. Франко вважає, що останній заздрихав автору «Кобзаря», завжди намагався ускладнювати, *шліфувати* свою художню творчість, аби вона піднімалася вище, ніж така проста і доступна Шевченкова. Але у тім прагненні конкурувати він, на думку І. Франка, все одно програвав [13, с. 233].

Покажемо в історії взаємин П. Куліша та І. Франка є некролог, який останній написав, довідавшись про смерть старшого колеги у 1897 р. Навіть у такому публіцистичному жанрі, для якого загалом характерне наголошування на позитивних якостях та здобутках того, хто відійшов у вічність, І. Франко, хоч і зараховує П. Куліша до найбільших майстрів українського слова [9, с. 60], але не обмежується лише позитивними характеристиками і акцентує увагу на хобах свого колеги, а про його смерть пише різко, розглядаючи її як самозвільнення «від того огидного вінка, який він [Куліш] у безтямнім засліпленні сам собі наложив на сиву голову» [9, с. 60].

Оцінюючи суспільно-політичну та громадську діяльність П. Куліша, І. Франко віддає належне його «великим заслугам щодо розвитку українофільства в Росії» [11, с. 202], відводить йому «високе місце в історії нашого національного розвою» [17, с. 9], яке зумовила організаторська робота, за допомогою якої П. Куліш прагнув «розбуркати суспільність на всіх кінцях до нового суспільного, національного і духовного життя»

[17, с. 9], та відзначає те, що Куліш був першим, хто зацентрував увагу галицького українофільства на потребі ретельного вивчення історії України [11, с. 203]. Але і в цьому аспекті вістря Франкової критики не оминуло П. Куліша. Він закидає своєму колезі «повну неконсеквентність, невиробленість і наївність поглядів» [13, с. 63], критикує його за лояльне ставлення до російських правителів Катерини II та Петра I [9, с. 60], за намагання нав'язати галичанам зближення з поляками, не знаючи ґрунтовно специфіки ситуації в Галичині [17, с. 286], а загалом його діяльність в цьому краї, де він мав активний вплив до появи там М. Драгоманова, а потім М. Грушевського, називає злощасною і порівнює її зі «стовпом пороку на вулиці, взбитого вихором, що покрутився і пропав безслідно» [8, с. 112]. На переконання І. Франка, у візії національного питання П. Кулішеві бракувало зв'язку із сучасністю, а особливо із молодим поколінням громадських і політичних діячів [17, с. 286].

Як відомо, І. Франко дуже активно слідкував за літературним життям як в Україні, так і поза її межами і зусиллями друзів та однодумців зібрав чималу бібліотеку, яку намагався постійно поповнювати як новинками книжкового ринку, так і цінними виданнями, які мали хрестоматійний характер. Аналізуючи Франкову літературно-критичну та літературно-історичну спадщину, можна стверджувати, що він був добре обізнаним із літературною діяльністю свого старшого колеги. Як вже було зазначено вище, віддаючи належне таланту П. Куліша, І. Франко називає його «перворядною зіркою в нашому письменстві, великим знавцем нашої народної мови» [12, с. 169], «першим <...> справді національним писателем українським» [17, с. 10], «славним письменником» [9, с. 33]. Він неодноразово хвалить форму Кулішевої поезії: «Вірші мов зі сталі ковані, з їх важких ритмів чути розмах могучих орлиних крил» [8, с. 454], але переважно критикує змістове та ідейне наповнення через неясність. У рецензії на «Хуторну поезію» читаємо: «У всім збірнику з 25 п'єс ми не могли найти ані одної, котру би в цілості можна назвати гарною і ясною по думках, хоч поєдинчі місця лучаються не раз дуже хороші» [10, с. 178]. Третій поетичний збірці П. Куліша «Дзвін» І. Франко закидав ідейно-змістову слабкість, доповнену особистісною злобою автора: «Яке ж убожество думки, яка безпомічність, яке жалюгідне крутіння в зачарованім колесі старечих ілюзій, безсильної, а часто прямо безпредметної ненависти й злоби» [8, с. 454].

Обидві знакові постаті – Т. Шевченко і П. Куліш – пов'язані не лише спільним членством у Кирило-Мефодіївському братстві, але і тим, що

вступили на літературну сцену відносно одночасно і належать до однієї літературної епохи. Якщо Т. Шевченко знайшов себе головню у поезії, то П. Куліш натомість писав і поезію, і прозу, і, як відомо, створив перший в українській літературі історичний роман «Чорна рада». Порівнюючи поетичний доробок Т. Шевченка, якого цінував дуже високо, і П. Куліша, якого, як вже помітно зі сказаного, оцінював інколи доволі контрверсійно, І. Франко доходить такого висновку: «П. Куліш не дав ні одного ліричного твору, що міг би дорівняти Шевченкові» [17, с. 288]. І. Франко відносить його до епігонів Т. Шевченка, хоч і відзначає, що той-таки намагався порвати із цим наслідуванням [13, с. 234].

У своїх оцінках прози Куліша, зокрема вже згаданої «Чорної ради», І. Франко іноді суперечить собі. Якщо ще на початку 90-х рр. ХХ століття він писав так: «Кулішеві власні твори («Чорна рада», «Досвітки») помимо незаперечних красот не могли вдоволити навіть сучасної публіки української, а для теперішньої не мають нічогосінько живого, крім язика, <...> та стоять геть позаду навіть слабших творів Марка Вовчка» [17, с. 10], то 20 років потому його присуд змінюється. Так, у «Нарисі історії українсько-руської літератури» (1910) знаходимо позитивну оцінку цього тексту: «Його «Чорна рада» лишається досі все-таки найліпшою історичною повістю в нашій літературі<...>» [17, с. 288].

Оцінюючи художню творчість П. Куліша в загальних рисах, І. Франко вказує на один із її базових недоліків – це невикінченість. Сподівання, які поклалися на Куліша як великого ініціатора та великий талант, вважає Франко-критик, великою мірою не виправдалися [17, с. 283].

Як етнограф і фольклорист, автор ґрунтовних праць «Жіноча неволя в руських піснях народних» (1883) та «Студії над українськими народними піснями», редактор і безпосередній збирач матеріалу для видання «Галицько-руських народних приповідок» І. Франко відгукувався про діяльність П. Куліша-фольклориста, а також історика досить несхвально. Так, у листі до М. Зубрицького (1905) він назвав наукову діяльність П. Куліша «безцілним та безпрограмним дилетантством» [19, с. 261]. До найкращих Кулішевих праць І. Франко все ж зараховує «Записки о Южной Руси», де, як він дослівно пише, П. Куліш «дав не лише купу цікавого етнографічного матеріалу, але надто дав інтересну пробу передати той матеріал» [15, с. 10]. До хиб Кулішевих історичних праць І. Франко відносить суб'єктивізм, що призводить до деформації історичної правди [8, с. 455].

Ще однією ділянкою, у якій перетиналися професійні шляхи П. Куліша та І. Франка, була літературна критика. І. Франко не лише ретельно слідкував за художньою творчістю П. Куліша, а й був знайомий також із його літературно-критичною діяльністю. У знайомій рецензії на «Хуторну поезію», яка, за словами І. Франка, спричинила до конфлікту з автором збірки, він наголошував, що П. Куліш, не знаючи ґрунтовно і не слідкуючи за літературним процесом, береться робити висновки про його занедбаність. «Та тільки ж сплячка та – лиш в уяві П. Куліша», – пише І. Франко [10, с. 163]. Крім того, він закидає Кулішевим працям у галузі літературної критики ту ж ваду, що і його історичним працям, – суб'єктивізм. Як приклад він наводить, зокрема, статтю про Климентія Трясцю, яка замість того, щоб дати культурно-історичний образ, містить лишень критику віршування і відсутності моралі [16, с. 363] та невиправдано негативний осуд літературної значимості Гоголя [17, с. 288].

Надзвичайно плідний перекладач, перу якого за приблизними оцінками належить близько 1200 перекладів українською та з української, І. Франко пильно слідкував за усім процесом розвитку перекладної літератури в Україні, формуючи разом із іншими колегами засадничі принципи української критики перекладу, а також провадячи широку редакторську та видавничу роботу. Звісно, він був добре знайомий із Кулішевими перекладами, адже деякі з них не просто читав, а правив і готував до друку (переклади В. Шекспіра). Франкова оцінка Кулішевого (спільно з І. Пулюєм) перекладу Святого Письма, судячи з окремих текстових фрагментів, доволі негативна. Вістря критики спрямоване на мову перекладу – «важку, штучну, неприродну» [11, с. 204], із «дивацтвами» [17, с. 287], що ускладнювали розуміння, а також на віддаленість від оригіналу і «чудернацьку українізацію імен власних» [17, с. 326] тощо. Три перші переклади драм В. Шекспіра, які Куліш видав сам у 1881 р. у Львові, І. Франко оцінив радше негативно: «Перший том <...> зробив якесь неприємне вражіння, почасти задля деяких екстравагантій перекладу, почасти загалом задля непочесної ролі, яку тоді взявся був грати Куліш у нашому політичному життю» [9, с. 370]. Оцінка ж перекладів, редактором яких виступив він сам, більш позитивна. Високо І. Франко ставить переклад «Гамлета», відзначаючи, що з ним без сорому можна «показатися в концерті європейських перекладачів великого британця», та вважаючи його кращим, ніж польські переклади [12, с. 169]. Схвальною є оцінка мови перекладу на відміну від перекладу Біблії: «Куліш своїм перекладом від-

криває нам широкі перспективи, куди може дійти наша мова своїм багатством, своєю мелодійністю та різнорідністю свого ритму» [12, с. 169]. Що стосується формальної відповідності оригіналу та принципу еквілінеарності, то тут І. Франко завважив, що перекладачеві не варто було розбивати Шекспірові вірші на менші. Цінним надбанням української літератури став, на думку І. Франка, і переклад «Приборканої гострухи», який «взагалі досить вірний оригіналові і сам собою має високу поетичну і мовну вартість» [17, с. 288]. Переклад «Макбета», на думку І. Франка, теж в цілому вдатний, хоч він і не передає всієї «різнорідності тонів» [12, с. 192].

«Чайльд Гарольдову мандрівку» Дж. Г. Байрона у Кулішевому перекладі І. Франко оцінив подекуди так само, як і Біблію. У передмові він закидає Кулішеві «важку, суто підмішану церковщиною» [15, с. 52] мову перекладу, а в листі до М. Драгоманова (1894) пише: «Байрон зовсім ні до чого, і він такого перекладу, яким Куліш угостив «Правду», нізащо б не друкував» [18, с. 468].

Потрібно наголосити, що в оцінці Кулішевих перекладів І. Франко іноді був непослідовним, а іноді навіть суперечливим. Так, у передмові до Шекспірового «Гамлета» І. Франко (1899) зазначає: «Куліш був великим знавцем нашої народної мови, а при тім добрим знавцем мов та літератур європейських народів» [12, с. 169], а у «Нарисі з історії українсько-руської літератури» (1910) він пише кардинально інше: «Він не здібний був дати добрий переклад Святого Письма, не знаючи ані одної європейської мови, не говорячи вже про грецьку і латинську, крім російської» [17, с. 326]. Чи мають ці контрверсійні судження якесь підґрунтя, встановити складно.

Підсумовуючи короткий виклад Франкової рецепції доробку П. Куліша, що відображена на сторінках різножанрових праць в україномовних виданнях, варто погодитися із думкою Є. Нахліка, що, попри схвальні відгуки на окремі твори, переклади та деякі суспільно-політичні ініціативи П. Куліша, І. Франко все ж не належав до його щирих шанувальників [3, с. 120].

Стаття «Shakespeare bei den Ruthenen» побачила світ на сторінках австрійського видання «Zeit» у 1903 році. Написана німецькою мовою для австрійської читацької публіки, вона розпочинається невеликим викладом історії української оригінальної та перекладної літератури та рецепції творчості В. Шекспіра в Україні. Далі йде коротка інформація про особистість П. Куліша, про історію видання Кулішевих перекладів із цитуванням Кулішевої оди Шекспіру в прозовому перекладі, про оцінку перекладу перших трьох

драм, про посмертне видання Кулішевих перекладів та Франкову редакторську роботу над ним. Завершується стаття згадкою про шекспірівський фонд.

Порівнюючи цей невеликий текст із масивом проаналізованих вище праць І. Франка, варто зазначити, що в австрійській статті автор теж акцентує на аматорстві і дилетантстві у працях із історії Куліша («без історичної підготовки і методу»), вказує на ті ж хиби перекладу трьох драм В. Шекспіра, що й у текстах для українського читача, зокрема й на важку мову, «чванливу, черству, стародавню» [14, с. 384], яка, на його думку, виробилася в процесі роботи над Святим Письмом, на специфічні, великою мірою нелогічні погляди Куліша на козацтво, але загальний тон статті різниться відсутністю звичної для україномовних публікацій різкої критики. Історію Кулішевих взаємин із поляками висвітлено крізь призму радше наївності, ніж тої мінливості і амбіційності, яку Франко приписує Кулішеві в українських текстах. Характеристика безпосередньо особистості П. Куліша, яку подає І. Франко перед тим, як ввести читача в історію видання перекладів, не містить жодних негативних суджень. І. Франко відзначає талант Куліша, його силу волі, віру у власну місію і любов до цивілізації [14, с. 382]. Він наголошує на неодноразових видатних успіхах [14, с. 382] Куліша на ниві літератури, етнографії та редакторської справи. «При тім був він визначним знавцем української мови, як рідко хто інший, а самостійною працею засвоїв собі також небуденне в тодішній Росії знання багатьох європейських мов так, що міг перекладати з таких мов: німецької, польської, англійської, французької» [14, с. 382], – пише І. Франко. Ця теза є суголосною до того, що писав І. Франко про П. Куліша у передмові до «Гамлета» та знову ж таки суперечить висловленій у 1910 р. у «Нарисі з історії українсько-руської літератури» думці про Кулішеві обмеженні знання іноземних мов.

Загалом можна ствердити, що Франкова стаття про переклади В. Шекспіра в Україні для австрійського видання, центральною фігурою якої є П. Куліш, має дещо іншу тональність, ніж україномовні тексти. Тут відсутні різкі висловлювання, а критика не має такої гостроти, яку іноді зустрічаємо в українських текстах. Імовірно, таку зміну тональності зумовило те, що текст був призначений для інокультурної та іншомовної публіки, яка, можливо, зовсім нічого не знала про П. Куліша, і через це автор вирішив утриматися від різких висловлювань та акцентуації на внутрішніх протиріччях і перевести статтю у дещо іншу, просвітницьку площину.

З перекладознавчого погляду становить інтерес невеликий фрагмент Кулішевої поезії «До рідного народу, подаючи йому український переклад Шекспірових творів», яким І. Франко проілюстрував деякі тези своєї статті, подавши його у власному віршованому перекладі:

Народе без пуття, без честі і поваги, Без правди у звітах предків диких, Ти, що постав з безумної одваги Гірких п'яниць та розбишак великих! На ж дзеркало всесвітнє, – визирайся, Збагни, який ти азійат мізерний, Своїм розбоєм лютим не пишайся, Забудь навіки путь хижацтва скверний І до сім'ї культурників вертайся.	Volk ohne Halt, noch Ehr, noch Selbstachtung, Noch Recht in der Geboten wilder Ahnen, Entstanden aus sinnloser Mutentfaltung Verrückter Säufer, großer Raubtyrannen! Da nimm den Weltenspiegel, sieh dich selber, Welch elender Asiate du doch bist, Und brüste dich nicht mehr mit grimmem Raube, Vergiß auf ewig schnöde Räuberpfade Und kehre zurück zu der Kulturgemeinschaft.
---	--

Із загального контексту очевидно, що сам І. Франко не погоджується із ідейно-змістовим наповненням цього поетичного уривка, з тією Кулішевою гіркою пілюлею, яку той пропонує власному народові. На думку О. Забужко, для самого І. Франка у його передмові «Дещо про себе самого» (1897) все ж таки характерними були ті ж думки, що їх висловив П. Куліш у своєму зверненні з різкою тональністю на 15 років раніше, але «вже як виплід власного душевного досвіду» [1, с. 109]. Однак у контексті аналізованої статті про переклади В. Шекспіра, що її написано було через 6 років після передмови 1897 року, більш вірогідною видається теза, що Кулішеві рядки на момент написання статті все-таки викликали у І. Франка внутрішнє несприйняття і скепсис, а не прийняття. Варто додати, що, попри потенційну можливість покращення перекладу задля відповідності його власним ідейним міркуванням, І. Франко не втрутився у зміст, який в перекладі передано вдало. Невеликим винятком є перший рядок, де слово «повага» І. Франко у німецькому перекладі замінює на самоповагу (*Selbstachtung*), що, ймовірно, було зумовлено бажанням передати віршовий розмір, але за значенням не обов'язково впливає із вихідного тексту. Навіть більше, така зміна дещо трансформує загальну картину, адже з народу, який, на думку П. Куліша, не поважають інші, він перетворюється на народ, що не поважає себе сам. Певні зауваження викликає пере-

клад слова «пуття» (синоніми до цього слова, на думку Б. Грінченка, – це «толк», «прок», «смысл») німецьким словом “Halt” у значенні «основа, база, фундамент», хоча ближчим відповідником було б слово “Sinn” у значення «сенс».

З формального погляду оригінальний уривок складається із одного чотиривірша із римуванням *abab* та одного п'ятивірша із римуванням *cdcdc*. У перекладі дотримано пропагованого самим Франком принципу еквілінеарності. У чотиривірші Франкові-перекладачеві навіть вдається відтворити перехресну схему римування, проте у п'ятивірші вона втрачається, через що переклад нагадує дослівно-прозовий. Подаючи німецькому читачеві фрагмент із Кулішевої поезії, І. Франко, звісно, міг зробити його прозовим, адже йшлося про змістовий бік поезії (подібно він, зокрема, вчинив у випадку із «Одою до Шекспіра», вміщеною у тій же статті). Однак він доклав зусиль, аби надати уривку оригінального поетичного звучання, зберігши не лише формальну структуру, а й спробувавши відтворити римування, хоч не обійшлося без втрат.

Аналізований фрагмент ще раз засвідчує, що І. Франко з великою відповідальністю ставився до перекладу і дбав не лише про зміст та ідейне наповнення, але й прагнув передати формальні особливості, навіть якщо йшлося просто про ілюстративний матеріал і не було (принаймні експліцитно) безпосередньо поставлено за мету передати форму поезії, яку І. Франко у самого П. Куліша, пригадаймо, неодноразово хвалив. Дотримуючись припущення, що ідейний бік цієї короткої поезії суперечить візії національної самобутності та національної історії самого І. Франка, варто відзначити, що він як автор перекладу все ж не вдається до суб'єктивізму і не вносить ніяких змістових змін, полишаючи тим самим висновки читачам статті та перекладу.

Висновки. І. Франко належав до тих, хто активно слідкував за життєвим і творчим шляхом П. Куліша, його суспільно-політичною діяльністю і у численних своїх працях давав їм оцінку. Хоч загальні судження часто позитивні, але у І. Франка знайдемо й чимало критики П. Куліша як особистості та різних аспектів його діяльності. Трапляються і суперечливі висловлювання, причину виникнення яких через відсутність додаткових джерельних матеріалів встановити важко, але із застереженням можна віднести до авторевізійних елементів. Загальний тон статті про П. Куліша та його переклади для австрійської преси дещо м'якший, ніж українська полеміка. Тут І. Франко відмовляється від різкої критики, залишивши протиріччя поза увагою чужомовного читача. Неве-

ликий переклад із Кулішевої поезії, яка в ідейно-матеріальному плані, очевидно, була далека І. Франкові, вкотре засвідчує високу Франкову майстерність, здатність абстрагуватися від власних вподобань, високий професіоналізм і відмінне володіння німецькою мовою.

Список літератури:

1. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. 2-ге вид. Київ, 2009. С. 109.
2. Івашків В. Фольклористична діяльність Пантелеймона Куліша в оцінці Івана Франка. *Іван Франко: дух, наука, думка, воля*: матеріали наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). Львів, 2008. Т. 1. С. 936–945.
3. Нахлік Є. П. Куліш в оцінці І. Франка. *Другий міжнародний конгрес українців. Доповіді і повідомлення. Літературознавство*. Львів, 1993.
4. Нахлік Є. Франко й Куліш: збіжності попри розходження. I. *Zbruc*. URL: <https://zbruc.eu/node/89576> (дата звернення: 17.09.2019).
5. Нахлік Є. Франко й Куліш: збіжності попри розходження. II. Ідеологія. *Zbruc*. URL: <https://zbruc.eu/node/89773> (дата звернення: 17.09.2019).
6. Нахлік Є. Франко й Куліш: Перегуки в літературній творчості. *Zbruc*. URL: <https://zbruc.eu/node/89972> (дата звернення: 17.09.2019).
7. Тихолоз Б. Культурологічна концепція П. Куліша в критичній рецепції І. Франка: контрапункт ідейних орієнтацій. *Сіверянський літопис*. 1998. № 4. С. 91–96.
8. Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. 8. Київ, 2008. 832 с.
9. Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах. 9. Київ, 2010. 1216 с.
10. Франко І. Твори: у 50 т. Т. 10. Київ, 1980. 462 с.
11. Франко І. Твори: у 50 т. Т. 11. Київ, 1980. 439 с.
12. Франко І. Твори: у 50 т. Т. 12. Київ, 1981. 517 с.
13. Франко І. Твори: у 50 т. Т. 13. Київ, 1982. 527 с.
14. Франко І. Твори: у 50 т. Т. 34. Київ, 1981. 559 с.
15. Франко І. Твори: у 50 т. Т. 15. Київ, 1982. 678 с.
16. Франко І. Твори: у 50 т. Т. 16. Київ, 1983. 560 с.
17. Франко І. Твори: у 50 т. Т. 17. Київ, 1984. 679 с.
18. Франко І. Твори: у 50 т. Т. 49. Київ, 1986. 810 с.
19. Франко І. Твори: у 50 т. Т. 50. Київ, 1986. 703 с.

Molderf O. Ye. IVAN FRANKO AS CRITIC AND TRANSLATOR OF PANTELEIMON KULISCH INTO GERMAN

The presented research deals with the issues of Franko's reception of Panteleimon Kulish's many-sided scientific and creative legacy, in which translations from different languages and literatures play an important role. The role of Ivan Franko as a translator of Panteleimon Kulish into German was analysed with special respect to the translation of Kulish's poetry "To my people, giving them the Ukrainian translation of Shakespeare's works" ("People without sense...") from the perspective of translation studies. The theoretical basis for the study is the theory of social space by French sociologist P. Bourdieu, adapted for translation needs. The proposed article summarizes and generalizes Franko's appraisals in various genres of publications (prefaces, reviews, literary-criticism and literary-historical studies, etc.) about the personality of P. Kulish, which was rather controversial, but extremely important for Ukrainian history in general and Ukrainian literature in particular; about Kulish's political views, scientific activity in the field of history, folklore and ethnology, as well as his original artistic creativity and translation activities. Considering the human capacity for self-reflection, the systematization and generalization of Franko's reception requires a diachronic approach. The article also identifies similarities and differences in Franko's statements about various aspects of Kulish's activity and creativity in publications for the Ukrainian reader and personal correspondence, on the one hand, and his publication "Shakespeare bei den Ruthenen" ("Shakespeare at the Ruthenians", 1903), which was published in the Austrian newspaper "Zeit" and was intended for German-speaking readers, on the other hand. In the last part of the article, a translation analysis of the only known translation of P. Kulish's creative work by I. Franko was made, which was carried out in the process of writing the article for illustrative purpose.

Key words: Ivan Franko, Panteleimon Kulish, reception, translation, Pierre Bourdieu.

Nechyporenko V. O.

Vinnitsia Institute of Trade and Economics
of Kyiv National University of Trade and Economics

IDENTITIES OF BILINGUAL AUTHORS

The article analyses the problem of a bilingual writer identity and creativity. A bilingual person's language processes is the core issue of studies caused by the individual's growing role in the situation of intensive and extensive cross-cultural communication. Research on bilingualism contributes to theorizing in other disciplines (e.g. linguistics, sociology, psychology, neurology, pedagogy) and related fields (e.g. language acquisition, speech processing). The last decades have demonstrated the growing interest to the studying of the bilingual identity; the in-depth integrative comprehension of the phenomenon of bilingualism is recognized as the key approach in today's linguistic studies. The scientific research of individual (literary) bilingualism and the problem of identity as rare and understudied phenomenon seems to be important and relevant. The aim of the article is to describe the problem of bilingual identity, to highlight the relationship between language and identity.

Language and identity are closely related concepts and they are of particular importance when discussing bilingual writers' identities. The metaphors 'language as a symbolic resource' and 'language as a badge of identity' have been discussed in the article. The author share the opinion of scholars (J. Cummins, B. N. Pierce) that language learning and then the (self)translation practice is more than a process of encoding and decoding language; bilingual practice is intertwined with identity engagement, investment and negotiation.

Various reasons for authors to become bilingual are mentioned. Successful writing and self-translation experience of some bilingual authors is discussed. A bilingual author is not merely a sum of two complete or incomplete monolinguals but rather a unique and specific linguistic and cultural configuration.

The research of literary bilingualism makes it possible to contact indirectly with phenomenon of a bilingual writer's language consciousness, to trace the patterns of its development and functioning, and to study literary bilingualism as socio- and psycholinguistic phenomenon, as a marker of deep language contacts. The article defines future trends in scientific development of this problem.

Key words: *bilingual authors, language, identity, creativity, self-translation, literary translanguaging.*

Introduction. In the 21st century linguistic studies aimed at researching language as a means of communication have been replaced by works which describe and analyze an individual as a subject of communication. A bilingual person's language processes is the core issue of studies caused by the individual's growing role in the situation of intensive and extensive cross-cultural communication. Today, because of globalization, migration routes, exiles, personal choices, more and more people speak a second language. Individual and societal bilingualism are neither recent nor temporary phenomena. Bilingualism is not exceptional but more frequent than might be commonly thought. To be bilingual or multilingual is not the aberration supposed by many; it is, rather, a normal and unremarkable necessity for the majority in the world today. Furthermore the number of bi- and multilingual speakers a country produces may be seen as an indicator of its educational standards, economic

competitiveness and cultural vibrancy. Clearly, bilingualism may be a condition to be aspired to and cherished, rather than one to be prevented or remedied.

The topicality of the article. Current research on bilingualism is motivated by various concerns. The monolingual mindset as a background for multiple studies on such an extraordinary phenomenon as bilingualism is not a norm any more. Nowadays it is often claimed that, globally, multilingualism might be more widespread and mundane than monolingualism. The authors of "Bilingualism: Beyond Basic Principles" underline that the prevalence of bilingualism as an individual and societal state, and the advantages it is thought to bestow, need further documenting, as do reactions to it from all quarters. Its study has practical applicability (e.g. for speech pathology, education, communication technology) as well as general theoretical utility. Research on bilingualism contributes to theorizing in other disciplines

(e.g. linguistics, sociology, psychology, neurology, pedagogy) and related fields (e.g. language acquisition, speech processing). General theories of the human mind, language and behavior must ultimately incorporate the basic facts of bilingualism if they are to be comprehensive and viable [1, p. 2–3].

The previous studies. As a phenomenon bilingualism has a long and reach history dating for more than two thousand years and continues to be widespread in different cultures. The tradition of the bilingual writer creating a single text in two languages, smoothly spanning different audiences, is a rich and venerable one, arising in Greco-Roman antiquity and thriving in the European Middle Ages and Renaissance. Self-translation was a common practice in the ambient translingual world of early modern Europe, when bilingualism was the norm, and writers increasingly translated between Latin and vernaculars. For centuries it has been practiced by many men of letters such as Leonardo Bruni, Etienne Dolet, Thomas More, James Joyce, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Chyngyz Aitmatov, Elsa Triolet, Andrei Makine and others. Bilingual writers become bilingual for varied reasons. Xuemei Li highlights the most widespread of them: some are born into a country that has two or more official languages or a good foreign language education system; some live in a multiethnic family in which members speak different languages and learning more than one language is a natural painless acquisition; others become bilingual because their family language is different from the majority language of the society. There are yet others who have to earn the bilingual status as a result of crossing national borders, either voluntary or involuntary [4, p. 259].

Literary bilingualism has not been ignored by linguists. Scientific works of V. Vinogradov, B. Larin, Yu. Lotman, A. Potebnia, L. Scherba contain a lot of valuable comments and conclusions. The problem of switching from one language to another and creation of full-fledged literary works written on non-native languages has been successfully highlighted by literary theorists. Among them are Bernard Binlin Dadie, R. Danilevskiy, Yu. Levin, M. Ryzhova and others. Should be also mentioned authors who made the attempt to study literary bilingualism manifested in self-translation practice: I. Permiakova, A. Finkel. Different aspects of bilingualism were discussed in scientific theses of K. Balejevskikh, M. Kirienko, S. Nikolayev.

The last decades have demonstrated the growing interest to the studying of the bilingual identity; the in-depth integrative comprehension of the phenomenon of bilingualism is recognized

as the key approach in today's linguistic studies (G. Vishnevskaya, S. Nikolayev, A. Shirin and others). Such comprehension should be based on the latest linguistics achievements and be implemented at the junction of the related sciences: sociology, cognitology, pragmatics, psychology, translation studies, and theory of communication. Translated works of fiction literature and bilingual authors' works take a significant place in the world culture, but the scientific research of individual (literary) bilingualism and self-translation practice as rare and understudies phenomenon seems to be important and relevant.

The aim of the article is to describe the problem of bilingual identity, to highlights the relationship between language and identity.

Discussion. Many studies try to answer the question: What is the bilingual text? The most common answer is: "the bilingual text is a self-translation, authored by a writer who can compose in different languages and who translates his or her texts from one language into another" [3, p. 1]. There is no doubt that literary bilingualism of any writer positively influences his or her creative work. The situation of bilingualism gives the possibility to see an ambivalent role of the language in the literary creation. But it is still the question, sounded by R. Federman, the French-American writer: I have often wondered, as a bilingual writer and a self-translator, whether I am blessed because of this phenomenon or cursed because of it [2]?

Linguists define bilingualism in many different ways. You are bilingual according to origin, if you have learned two languages in your family from your parents and have used two languages from the beginning of your life; according to language proficiency if you have come into contact with two languages and master two languages completely or equally well; according to language function if you can alternate between two languages in most situations according to your own choice and the demands of society; according to attitudes if you feel yourself to be bilingual and are identified as bilingual by others [6].

The traditional analyses of bilingual texts are concentrated on "gaps" between texts, languages, and cultures. One must start from a point closer to the common core of the bilingual text, that is, within the textual intersections and overlaps of versions. Real translators live and work not in a hypothetical gap between languages, between source and target cultures, but in the midst of them; they combine several languages and cultural competencies at once, and constitute a mid-zone of overlaps and intersections, being actively engaged in several cultures simultaneously. Hence every translator is

“a minimal intercultural”. In R. Federman’s opinion the bilingual writer allows his readers (if he has any) to listen to the dialogue which he entertains within himself in two languages, even though in most cases the readers (who are usually not bilingual) only hear half of this internal (one should almost say infernal) dialogue [2]. Explaining his practice of self-translation R. Federman notes: Usually when I finish a novel <...>, I am immediately tempted to write (rewrite, adapt, transform, transact, transcreate — I am not sure what term I should use here, but certainly not translate) the original into the other language. Even though finished, the book feels unfinished if it does not exist in the other language [2].

An interesting research approach demonstrates Xuemei Li in her work “Souls in Exile: Identities of Bilingual Writers” [4]. The author discusses two groups of bilingual writers: the global souls (those who either claim to be or may be considered to be), and the souls in exile (either voluntary or involuntary). The former are the writers who are raised in multicultural environments and feel comfortable to traverse linguistic and geographic borders, such as Federman, Iyer; the latter are bilingual writers who are forced by circumstances to write in their second/additional language, which is far from the sounds of home and childhood and origin, and have to alternate their feelings and identities while switching languages, including Dorfman, Hoffman, Lvovich.

Language and identity are closely related concepts and they are of particular importance when discussing bilingual writers’ identities. The metaphors ‘language as a symbolic resource’ and ‘language as a badge of identity’ best capture the characteristics of their interconnections. Xuemei Li, basing her theory on the works of Carter and Heller, underlines that language is not a neutral entity; instead, it is always associated with certain texts and contexts that are determined by social and sociocultural factors. There are different symbolic sources in a society, among which are linguistic resources represented by and through language. Then language is a kind of password. If you understand the language responsively and are able to manipulate it, you pass; if you have access to the more highly valued form of that language, you gain a more prestigious identity. In other words, to construct an identity that allows access, you need to master the language first [4, p. 262].

Some scholars, including linguists and educators focusing on first and second language development, view language learning and then the (self)translation practice as more than a process of encoding and decoding language; rather they view bilingual practice

as intertwined with identity engagement, investment and negotiation (J. Cummins, B. N. Pierce).

The theoretical framework adopted in the present study is best justified in A. Pavlenko’s work “In the world of the tradition I was unimagined”: Negotiation of identities in cross-cultural autobiographies” where the author uses the terms postculturalism, postmodernism, or critical inquiry, interchangeably emphasizing similarities which they all share [5, p. 318]. Of particular importance to us is the postmodernism focus on language as the locus of social organization, power and individual consciousness, and as a form of symbolic capital. Learning, in turn, will be seen as socialization, or a situated process of participation in particular communities of practice, which may entail the negotiation of ways of being a person in that context. Thus, “because learning transforms who we are and what we can do, it is an experience of identity” [7, p. 215], a process of becoming, or avoiding becoming a certain person, rather than a simple accumulation of skills and knowledge. As the scholar underlines, in accordance with Wenger’s theory, identities will be seen not simply as discursively constructed categories of self but as lived experiences of participation in specific communities, where meanings of particular positions, narratives and categories must be worked out in practice [5, p. 319]. At the center of a poststructuralist theory of second language acquisition are the view of language as symbolic capital and the site of identity construction, the view of language acquisition as language socialization and the view of L2 users as agents whose multiple identities are dynamic and flexible. Norton points out, the process of engagement with and participation in new communities of practice where certain identities may be rendered inaudible, may lead to development of new identities, or subject positions, in order to gain a voice and “the power to impose reception” [cit. in 5, p. 319]. A. Pavlenko underlines, that first of all, L2 users’ linguistic, social, cultural, gender, racial, and ethnic identities mediate their access to linguistic resources and interactional opportunities available in the L2. Secondly, their agencies and investments in language learning and use are shaped by the range of identities available for them in the L2. At times, the L2 discourse available to L2 users may provide them with unique means of self-representation that prompt them to cross boundaries and assimilate to the new communities or to become members of multiple communities. In other contexts, L2 users or bi- and multilinguals may opt for constructing new and mixed linguistic identities [5, p. 319].

Writing is often considered a conscious and thoughtful reflection of the author’s life and attitudes.

Writers could write in their second language for various reasons. Some are compelled to do so as victims of political upheavals, and writing in the additional language seems to offer a protection to them. Others find comforts and liberation by expressing themselves in the language they choose to use. As Xuemei Li says, “To them writing in an additional language is like flipping out another badge of identity” [4, p. 263]. In this case, some notes made by bilingual authors seem to be interesting and useful for the future identity analysis. Hungarian-born poet George Szirtes writes both English and his native tongue. He confesses that a second language always retains its brilliant, opiate character, especially if you are a poet whose every perception and process is articulated through it: voluptuousness, thick glass, poppies, opiates... That may or may not be true. But there you are, with the exquisite zoology of both languages, slightly detached from the soil you tread on, and may be you see some things that the soil-born cannot. Maybe you can see them at certain angles. And you can make a certain poetry out of this, if only because poetry only appears at the point at which language is both familiar and strange [6].

Almost the same position we observe in Federman’s attitude. He claimed: “Language is what gets us where we want to go but at the same time prevents us from getting there <...> then by using another language <...> we may have a better chance of getting where we want to go, a better chance of saying what we wanted to say, or at least we have a second chance of succeeding [2].

Some scholars discount achievements of a significant body of L2 users, positioning even bilingual writers as deficient and incompetent speakers. Thus Steven Pinker wrote: “Even the adults who succeed at grammar often depend on the conscious exercise of their considerable intellects, unlike children, to whom language acquisition just happens. Vladimir Nabokov,

another brilliant writer in English, refused to lecture or be interviewed extemporaneously, insisting on writing out every word beforehand with the help of dictionaries and grammars. As he modestly explained, “I think like a genius, I write like a distinguished author, and I speak like a child” [cit. in 5, p. 326]. We can’t share Pinker’s opinion. V. Nabokov read and wrote Russian, English and French by the time he was seven, as he said he had “a perfectly normal trilingual childhood”. Growing up trilingual in Saint Petersburg, with Russian parents and French and English governesses, Vladimir Nabokov seems to have learned to read English poetry before he could read Russian, his native language, though he soon spoke all three languages. At age eleven, Nabokov translated Mayne Reid’s “The Headless Horseman” from English to French. Moreover, as A. Pavlenko notices, while Nabokov indeed repeated many a time the sentence quoted by Pinker, if one looks at the context in which it was uttered, it becomes clear that this author with incredibly high and rigorous standards referred to ways in which spontaneous speech never measures up to the poetic excellence of written speech, and not to his own inability to speak extemporaneously [5, p. 327].

Conclusions. For bilingual writers bilingualism means more than being bilingual, being able to use two languages. They write in their second language for various reasons and to serve various purposes; bilingualism carries different meanings for them. No doubt, any future discussion of writers who achieved prominence by writing in their L2 could not be limited to the few literary figures of the past such as Nabokov, Conrad, Triolet. At present, contemporary literature abounds in writers who, like Salman Rushdie, Victor Hernandez Cruz, or Andrei Codrescu, refuse to uphold linguistic and cultural borders, saluting the “disappearance of the outside”. This phenomenon of literary translanguaging is finally starting to attract the attention of scholars.

References:

1. Bilingualism: Beyond Basic Principles / Ed. by Jean-Marc Dewaele, Alex Housen, Li Wei. Clevedon, 2003. 233 p.
2. Federman R. A Voice within a Voice: Federman Translating / Translating Federman. URL: <http://www.federman.com/rfsrcr2.htm>.
3. Hokenson J. W., Munson M. The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation. Manchester; N. Y. : St. Jerome Publishing, 2007. 236 p.
4. Li X. Souls in Exile: Identities of Bilingual Writers. *Journal of Language, Identity, and Education*. 2007. 6 (4). P. 259–275.
5. Pavlenko A. “In the world of the tradition I was unimagined”: Negotiation of identities in cross-cultural autobiographies. *The International Journal of Bilingualism*. 2001. Volume 5. Number 3. P. 317–344.
6. Szirtes G. George Szirtes: what being bilingual means for my writing and identity. *The Guardian*. 2014. 3 May. URL: <http://www.theguardian.com/education/2014/may/03/george-szirtes-bilingual-poetry-translation>.
7. Wenger E. *Communities of practice: Learning, meaning, and identity*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1998. 318 p.

Нечипоренко В. О. МОВНА ОСОБИСТІТЬ БІЛІНГВАЛЬНОГО АВТОРА

У статті проаналізовано проблему мовної особистості і креативності білінгвальних письменників. Аналіз мовних процесів білінгвальної особистості набуває надзвичайної актуальності, що спричинено зростанням ролі особистості у поширенні і поглибленні міжкультурної комунікації. Дослідження двомовності сприяє теоретичним розвідкам у межах інших дисциплін (лінгвістика, соціологія, психологія, неврологія, педагогіка) та дотичних галузей (дослідження виникнення мовлення у дітей, мовленнєвих процесів).

Останні десятиліття демонструють зростання інтересу науковців до аналізу двомовної особистості. Поглиблене інтегративне вивчення феномену білінгвізму є ключовим підходом у сучасних лінгвістичних розвідках. Дослідження індивідуального (авторського) білінгвізму та аналіз мовної особистості як недостатньо описаного феномену видається важливим і актуальним. Метою статті є вивчення проблеми двомовної особистості, висвітлення взаємозв'язку між мовою й індивідуальністю.

Мова і індивідуальність – це тісно пов'язані поняття, які вкрай важливі для розуміння мовної особистості письменника-білінгва. У статті проаналізовано такі метафори: мова як символічний ресурс і мова як ознака індивідуальності. Автор даного дослідження поділяє думку науковців, що вивчення мови і практика (авто)перекладу – це не лише процеси кодування і декодування мови. Білінгвальна практика тісно пов'язана з особистим залученням, зобов'язаннями і подоланням перешкод.

У статті висвітлено різні причини, через які письменники стають двомовними. Наведено приклади успішної письменницької і перекладацької діяльності білінгвальних авторів. Двомовний автор – це не просто сума двох повних чи неповних монолінгвальних особистостей, а радше унікальне специфічне лінгвістично-культурне новоутворення. Дослідження індивідуального авторського білінгвізму уможливорює безпосереднє вивчення феномену авторської мовної свідомості, аналіз авторського білінгвізму як соціально-психолінгвістичного феномену, як маркера глибоких мовних контактів. Висвітлено перспективи подальших наукових розвідок у цьому напрямі.

Ключові слова: білінгвальний (двомовний) автор, мова, мовна особистість, креативність, автопереклад, літературний транслінгвізм.

УДК 811.111'42
DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/12>

Пономарьова Л. В.

ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет»

Маркоїдзе І. С.

ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет»

АНЕКДОТ ЯК ЖАНР ГУМОРИСТИЧНОГО ДИСКУРСУ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА РОСІЙСЬКОМУ МОВНОМУ ПРОСТОРИ

Стаття присвячена основним положенням вивчення та перекладу анекдоту як жанру гумористичного дискурсу. Анекдот трансформується залежно від того, на якому етапі історії він з'являється і в якій культурі. Варіативність цього жанру зумовлюється і національними традиціями, оскільки кожний народ має специфічне почуття гумору, що виражається у характерних для нього особливостях сприйняття світу, складу мислення тощо. Ефективність міжмовної комунікації передбачає значний ступінь точності перекладу, повноти і вірності передачі оригіналу. Еквівалентність та адекватність – це основні вимоги до перекладу. Одним з визначних факторів є жанрова приналежність твору. Анекдот як жанр представляє особливі складнощі під час перекладу. З одного боку, це складнощі екстралінгвістичного і культурологічного характеру, які пов'язані з тим, що анекдот є яскравим відображенням національного менталітету і найбільш болючих проблем сучасного життя (уявлення народу про комічне, сучасні та історичні реалії, характерні ситуації спілкування тощо), а з іншого, – це складнощі лінгвістичного характеру, оскільки в анекдотах представлені різні види лексики, а основним елементом анекдоту є каламбур (гра слів). Усі ці та інші особливості ускладнюють переклад анекдоту іншою, навіть близькоспорідненою мовою, а отже, і його розуміння. У статті проаналізовано дефініції комічного. Обґрунтовано вибір гумору як об'єкта дослідження, пояснено значущість його вивчення при зверненні до різних мов. Розкривається актуальна проблема вивчення дискурсу, порівнюються різні дефініції та основні тенденції аналізу. На прикладі жанру анекдоту аналізуються основні ознаки гумористичного дискурсу. Розглянуто мовні засоби досягнення комічного ефекту в текстах українських та російських анекдотів.

Ключові слова: жанр анекдоту, гумористична самопрезентація, лінгвокультурні особливості, переклад, дискурс.

Постановка проблеми. Анекдот є уособленням народу. Лінгвокультурні особливості анекдоту як тексту відображають національну картину світу. Реалізація стереотипів і національної картини світу в тексті анекдоту демонструє взаємозв'язок мови, культури і мислення.

Гумор не належить до будь-якого одного виду мистецтва або роду літератури. За своїми витоками та можливостями філософського та естетичного пізнання людини це явище є загальнолюдським, наднаціональним і значною мірою трансісторичним. Анекдот як жанр гумористичного дискурсу трансформується залежно від того, на якому етапі історії він з'являється і в якій культурі. Варіативність цього жанру зумовлюється і національними традиціями, оскільки кожний народ має специфічне почуття гумору, що виражається у характерних для нього особливостях

сприйняття світу, складу мислення тощо. Отже, актуальність такого дослідження зумовлена суттєвою роллю у відбитті традицій народної сміхової культури, системи образних засобів, що склалися у культурі українського та російського народів.

Постановка завдання. Об'єктом дослідження є народні анекдоти українською та російською мовами.

Предметом є комічний складник анекдоту, що розглядається з погляду національних особливостей його прояву та виявлення лінгвістичних засобів вираження комічного у двох мовах.

Мета – виявити характерні особливості анекдоту як дискурсивного жанру та встановити комплекс засобів, що використовуються для передачі комічного ефекту.

Для досягнення мети поставлені такі **завдання**:
– виявити характерні особливості гумористичного дискурсу у жанрі анекдоту;

– визначити конститутивні ознаки анекдоту як жанру гумористичного дискурсу;

– виявити основні прийоми, характерні для створення анекдоту;

– проаналізувати оптимальну тактику перекладу анекдотів із збереженням комічного ефекту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Теоретичною основою для проведення цього дослідження стали праці таких вітчизняних та закордонних вчених, що вивчали анекдот або загалом гумор, його види та функції, як М. М. Бахтін, В. Я. Пропп, Н. Абросимова, С. Капкова, Д. Вавринюк, С. Кузьмін, Дж. Вандаеле. Попри широкий спектр вивчення художніх засобів створення гумору та розгляд окремих труднощів при його іншомовному перекладі, теоретичного осмислення перекладності анекдоту не відбувалося.

Виклад основного матеріалу. Сучасний анекдот – це багатоаспектне явище, адже його функціонування в комунікативному просторі передбачає взаємодію констант різного рівня і різних галузей людського буття. Отже, наукове дослідження анекдоту повинно бути різноаспектним і системним.

Жанровий аспект анекдоту охоплює його тематичну, стилістичну і композиційну єдність. Тема забезпечує цілісність мовного жанру, а стиль і композиція – його зв'язність.

Тема анекдоту отримує специфічний стилістичний і композиційний вираз, що провокує відповідну когнітивну активність з декодування комічного змісту з боку адресата, яка стає основою для виникнення сміху.

Тема анекдоту – це єдність предметно-референтної ситуації і комплексу ігрових комунікативних інтенцій. Стилійна організація анекдоту – співвідношення наративних і експресивних елементів – утворюється в результаті взаємодії його теми і жанрової форми. Тема задає інформативність і наративність, а жанрова форма – фатичність і експресивність анекдоту.

Основою формування тексту анекдоту є передтекстова база семантики, яка включає комічну ситуацію, пропозиційну форму комічної ситуації, фрагмент реальності – образ багаторазово повторюваної в дійсності події.

Сучасні анекдоти – це багатопланове явище, яке може бути і є предметом літературознавчого (естетичного), культурологічного, семіотичного, соціологічного, психологічного та історико-політичного аналізу.

Розглядаючи анекдот як жанр гумористичного дискурсу, доречно зупинитися на самому понятті

дискурсу, що досі не є чітким та однозначним. Найцікавішим з погляду цього дослідження є визначення дискурсу нідерландським вченим Т. ван Дейком, який запропонував дефініцію, що враховувала соціально-прагматичний підхід: «Дискурс – це складне комунікативне явище, що, крім тексту, включає ще й екстралінгвістичні фактори (знання про світ, установки, мету адресата), необхідні для розуміння тексту» [1, с. 7]. У анекдоті як жанрі гумористичного дискурсу відображається менталітет і культура як національна, загальна, так і індивідуальна, особиста [1, с. 8].

Не суперечить цьому твердженню і формулювання поняття дискурсу В. І. Карасиком: «Дискурс – це текст, що занурений у ситуацію спілкування» [5, с. 5]. Перефразували цю тезу, розуміємо анекдот як текст, занурений у ситуацію гумористичного спілкування.

Кожна людина належить до певної національної культури, що включає національні традиції, мову, історію, літературу. Економічні, культурні і наукові контакти країн і їх народів роблять актуальними теми, пов'язані з дослідженням міжкультурних комунікацій, співвідношенням мов і культур, вивченням мовної особистості.

Тематичною базою для створення анекдотів є повсякденне життя людини, де безперервно виникають ситуації, які є підґрунтям не тільки для створення анекдотів, але й породжують комічних персонажів, що стають культовими.

В. В. Бичков вважає, що види конкретної реалізації гумористичного дискурсу варіюються від простого жарту й анекдоту (дотепні спічі, афоризми, епіграми, гумор, карикатуру) до гротеску, сатири, іронічного стилю життя та мислення [1, с. 14].

Але для реалізації успішної комунікації і відсутності комунікативних невдач у межах анекдотичного жанру у тих, хто його сприймає, повинні бути схожі погляди на життя та явища, що відбуваються, «близькість апперцепційної бази мовців» [9, с. 17].

Анекдот є продуктивним фольклорним жанром, унікальним явищем національної культури, його розвиток пов'язаний з розвитком суспільства, він є маркером актуальних для суспільства ціннісних установок і уявлень. Анекдот має свою номінацію і типологічні риси (стереотипи форми, змісту і комунікативного призначення) [2, с. 3].

Охарактеризувати особливості анекдоту як жанру гумористичного дискурсу можна трьома критеріями: 1) комунікативний намір учасників

спілкування відійти від серйозної розмови, наприклад: «На цю тему є гарний анекдот»; 2) прагнення скоротити дистанцію і у короткому гумористичному жанрі критично переосмислити актуальні концепти, наприклад: «Куме, ви так схудли...» – «Та бензин подорожчав, вже 32 гривні.» – «То ви пішки ходите?» – «Ні, голодним їжджу!»; 3) наявність певної моделі, що притаманна саме цій лінгвокультурі, пор: «Куме! Як називається той, хто пройшов воду, вогонь і мідні труби?» – «Самогон!»; «Странности русского языка. Как объяснить иностранцу, что «как можно лучше» – это хорошо, а «как нельзя лучше» – это уже отлично?!».

Реалізуючи комунікативне завдання, притаманне жанру анекдоту, мовець проходить декілька етапів: 1) комунікативний намір (бажання жартувати); 2) оцінка ситуації (чи доречним буде жарт); 3) вербальне вираження жарту; 4) оцінка реакції слухачів.

Як і у будь-якому комунікативному акті, мовець намагається уникнути комунікативних зривів, які можливі у разі, коли аудиторія знає анекдот або рівень сприйняття аудиторії недостатній (неуважність, незнання окремих реалій).

У разі буквального перекладу анекдотів саме неврахування наявності необхідних знань або іншої ментальності у адресата призводить до комунікативних зривів. Такий феномен більш притаманний парам мов різних груп, наприклад германська – слов'янська. Порівняйте: англ. “On British football match one half of stadium wants to see eleven men killed and another half of a stadium wants to see eleven men killed”, що у буквальному перекладі українською означає «На британському футбольному матчі половина стадіону хоче бачити одинадцять людей вбитими, і друга половина стадіону хоче бачити одинадцять людей вбитими».

У парах мов однієї групи комунікативні зриви також можливі, але вони менш поширені і здебільшого можуть бути викликані тільки неврахуванням наявності необхідних знань, пор.: «Куме, що ти палиш?» – «Ватру». – «А як не буде «Ватри», що ти будеш палити?» – «Сільраду!». Під час перекладу незнання реалій (Ватра – костер, марка сигарет (рос.); палиш – жжешь и куришь(рос.)), може привести до комунікативних зривів. Буквальний переклад у такому разі буде виглядати як: «Кум, что ты жжешь?» – «Костер». – «А если костра не будет, что ты будешь жечь?» – «Сельсовет!». Отже, попри близькосторідненість мов, зміст втрачається разом із комічністю.

Гумор (сміховий світ) – явище глибоке й таке, що має національну специфіку, зокрема й відносно прецедентних феноменів, які є складниками його понятійної основи, тематики й канонів прагматичної доречності.

Те саме стосується часу створення анекдоту. Деякі реалії з часом змінюються і втрачають комічність, напр.: «На балу: «Тепер все стає таким дорогим, що скоро нам доведеться ходити голими.» – «Ох пані, – зраділи чоловіки, – це буде найкраще вбрання».

За словами В. Я. Проппа, кожна епоха і кожен народ має особливе, специфічне для них почуття гумору і комічного, які іноді незрозумілі та недоступні для інших епох [8, с. 20].

О. М. Морозова вважає, що завдання адресанта – належно кодувати текст, що й призводить до почуття задоволення й переваг над необізнаними. Однак не слід забувати, що успіх жарту в такому разі повністю залежить від здатності адресата зрозуміти і належно відреагувати на жарт [7, с. 16].

Не останнє місце у досягненні комунікативного ефекту займає реалізація фатичної функції комунікативного акту засобами встановлення та утримання контакту з адресатом. Погано розказаний анекдот не досягне мети, якщо навіть буде дуже смішним.

В. Захаров вважає, що справжній анекдот живе лише в усному мовленні, у живому і безпосередньому спілкуванні [3, с. 6].

Анекдот є специфічним показником національного й етнокультурного виміру. І. Кімакович стверджує, що анекдот є найприроднішим виявом етнічної та національної ментальності, який спонтанно віддзеркалює та демонструє традиційні народні уявлення, пов'язані з добром та злом [6, с. 1].

Висновки. Отже, сучасний анекдот є багатоаспектним явищем, його функціонування у комунікативному просторі передбачає взаємодію констант різного рівня та різноманітних галузей людського буття. Мовець досягає комунікативної мети за допомогою анекдоту, невідомого аудиторії, використовуючи прийом нагадування анекдоту, що включає цитування, метатекстові вставки («Як у тому анекдоті» або «А пам'ятаєте анекдот»), правильно використовуючи свої артистичні можливості. Жанровий аспект анекдоту складається з тематичної, стилістичної та композиційної єдності. Цілісність мовленнєвого жанру забезпечується його тематичними напрямками, тоді як стиль і композиція – його зв'язністю.

Список літератури:

1. Бычков В. В. Трагическое. Комическое. Ирония. *Эстетика*. Москва : Гардарики, 2004. С. 237. URL: www.lib.aldebaran.ru/author/bychkov_viktor_yestetika_20.html.
2. Дейк, ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск : БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. 308 с.
3. Захаров А. В. Значение анекдота в повседневной жизни. URL: http://sociologist.nm.ru/articles/zaharow_17.htm.
4. Івашенюк Д. М. До питання про мовні засоби сміхотворення в текстах українських анекдотів. *Лінгвістичні дослідження*. 2017. Вип. 45. С. 123–127. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu_lingv_2017_45_20.
5. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград : Перемена, 2002. 477 с.
6. Кімакович І. І. Традиційний анекдот у контексті сміхових явищ української культури: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07 ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 1996. 248 с.
7. Морозова А. Н. Дискурсивная специфика реализации юмористической тональности : дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2013.
8. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Москва : Лабиринт, 1999. 288 с.
9. Jakobson V. Selected Writings, vol. V. The Hague. Paris — New York, 1979, p. 358.

Ponomarova L. V., Markoidze I. S. ANECDOTE AS A GENRE OF HUMOROUS DISCOURSE IN UKRAINIAN AND RUSSIAN LANGUAGE SPACE

The article deals with the basic provisions of the study and translation of anecdote as a genre of humorous discourse. The anecdote is transformed depending on at what stage of the story it appears and in what culture. The variability of this genre is also determined by national traditions, since each nation has a specific sense of humor, which is expressed in the peculiar features of his perception of the world, the composition of thinking, etc. The effectiveness of interlingual communication implies a high degree of accuracy in the translation, completeness and accuracy of the original. Equivalence and adequacy serve as basic requirements for translation. One such factor is the genre affiliation of the work. Anecdote as a genre presents particular difficulties in translation. On the one hand, these are complexities of an extralinguistic and cultural nature; they are related to the fact that the anecdote is a vivid reflection of the national mentality and the most pressing problems of modern life, including the people's perception of comic, modern and historical realities, typical communication situations, etc. On the other hand, it is of a linguistic nature, because different types of vocabulary are represented in the anecdotes; All these and other features complicate the translation of the anecdote into another, even closely related language, and, as a consequence, its understanding. The article analyzes definitions of the comic. The choice of humor as a subject of study is substantiated, the importance of studying it when referring to different languages is explained. The actual problems of discourse study are revealed, different definitions and main tendencies of its analysis are compared. An example of the anecdote genre analyzes the basic features of humorous discourse. Linguistic means of achieving comic effect in the texts of Ukrainian and Russian anecdotes are considered.

Key words: anecdote genre, humorous self-presentation, linguocultural features, translation, discourse.

Пустовойт Н. І.

Дніпровський національний університет залізничного транспорту імені академіка В. Лазаряна

ХАРАКТЕРИСТИКА ТА ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ТЕКСТІВ ЗАЛІЗНИЧНОЇ ТЕМАТИКИ З ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОЮ

У статті розглядаються питання, пов'язані з особливостями перекладу текстів залізничної тематики з французької мови українською. Французькі науково-технічні тексти значно відрізняються від художньої літератури та містять специфічні характеристики. У текстах науково-технічної тематики є велика кількість термінів, які з'явилися або завдяки виділенню одного зі значень загальноживаної лексичної одиниці, або з появою нового терміна, який властивий залізничній термінології. Процес метафоризації слів загальноживаної лексики розширює або звужує одне зі значень та сприяє появі нового специфічного значення для конкретного пласта лексики. Тексти залізничної тематики містять також багато інтернаціональних слів, які переважно легко перекладаються, але інколи вони мають специфічне значення, яке може спровокувати невірний переклад, про що неодноразово писали як про фальшивих друзів перекладача. Тексти технічного напрямку характеризуються, окрім великої кількості термінів, безособовою формою речень, стилістично нейтральною лексикою, а також наявністю скорочень та аббревіатур. При перекладі аббревіатур можуть використовуватися такі прийоми та засоби: описовий метод, транслітерація, транскрипція, створення нової аббревіатури та інші, але аббревіатури не можуть замінюватися або змінюватися. З позиції граматики науково-технічні тексти відрізняються великою кількістю складнопідрядних речень, які часто бувають великими за розміром, тому під час перекладу краще їх розділити на два і більше речень, щоб зміст висловлювання був точним та зрозумілим. Характерними для текстів залізничної тематики є також пасивні конструкції, інфінітивні речення, відсутність іноді артиклів, використання слів, які замінюють іменники, щоб те саме слово не повторювалося. Для адекватного перекладу технічного тексту необхідно зробити його попередній аналіз, щоб зрозуміти його суть та кінцеву мету. Контекст має велике значення для вірного перекладу термінів. Також треба пам'ятати про відмінність систем різних мов.

Ключові слова: термін, метафоризація, контекст, транслітерація, аббревіатура, пасивна конструкція.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку суспільства науково-технічний прогрес набуває розмаху, тому важливо поширювати зв'язки між країнами для обміну науковою інформацією. Вивчення іноземного досвіду викликає необхідність в перекладі науково-технічної інформації, що сприяє розвитку цієї сфери діяльності.

Науково-технічний переклад значно відрізняється від перекладу художньої літератури, газетних статей, документального матеріалу. Науково-технічна галузь діяльності є однією з найважливіших сфер в житті суспільства, тому вона потребує багато зусиль, в тому числі і для вдосконалення перекладу науково-технічної літератури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Переклад текстів за фахом передбачає знання щодо утворення термінів, лексичних та граматичних особливостей, які створюють їх стилістику та можуть викликати проблеми, якщо нехтувати

специфічними характеристиками, властивими цьому стилю. Необхідно зазначити, що проблеми перекладу текстів науково-технічного характеру виникли не сьогодні і були змістом робіт багатьох лінгвістів, зокрема В. І. Карабана [2], А. Д. Швейцера [7], французьких вчених Ж. Віньє, А. Мартена [1], вітчизняних мовознавців І. В. Смуцінської, Ю. І. Кузнецової [4], в яких вони розглядали такі питання: структурно-семантичні особливості, питання словотворення, стильові характеристики та труднощі їх перекладу іншою мовою. А. Л. Пумпянський підкреслює, що мова науково-технічного тексту взагалі не відрізняється від мови інших письмових засобів комунікації, але окремі лексичні і граматичні компоненти мають зовсім інше значення [6, с. 10]. О. Ключник, Г. Грицик розглядають питання, пов'язані з термінологією, яка є суттєвою складовою частиною науково-технічних текстів і може стати причиною виникнення труднощів при перекладі через термінологічну

неоднозначність, відсутність перекладацьких відповідників та національну варіативність [3, с. 2].

Постановка завдання. Метою цієї статті є вивчення структурно-семантичної характеристики науково-технічних текстів залізничної тематики та особливостей їх перекладу з французької мови українською. Попри великий обсяг робіт, пов'язаних з питаннями структури і семантики науково-технічної літератури, ця проблема залишається актуальною, а вивчення особливостей перекладу текстів за фахом сприяє розвитку знань перекладацького мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Адекватний переклад науково-технічного тексту передбачає відтворення понять оригіналу мовними засобами іншої мови. Переклад технічного тексту повинен виконуватися адекватними засобами і прийомами, а також адаптуватися до законів мови, якою він перекладається. Дуже важливо пам'ятати, що переклад науково-технічного тексту вимагає точності та розуміння змісту і кінцевої мети. Для цього перекладач повинен добре орієнтуватися у галузі, до якої належить технічний текст. Попереднє знайомство з текстом оригіналу, його термінологією та проникнення в його суть – необхідний етап роботи з текстом.

Специфіка науково-технічного тексту полягає в тому, що він відрізняється від художнього твору або науково-популярної статті лексичними, граматичними та стильовими особливостями. У технічних текстах використовується багато термінів, безособових речень, їм характерна стилістично нейтральна лексика, вживання різних скорочень.

Термін є основним елементом науково-технічного тексту. Терміни означають науково-технічні поняття, властиві конкретній галузі науки. Термін може бути багатозначним, але в контексті його значення викристалізовується, що дозволяє зрозуміти те або інше поняття. Однак трапляються випадки їх неоднозначності або відсутності відповідностей, які ускладнюють процес перекладу. На думку В. М. Лейчика, процес термінологізації може йти в двох напрямках: перший – використання загальноживаної лексичної одиниці у функції терміна в складі певної мови, а другий – поява лексичної одиниці мови для спеціальних цілей [5, с. 79]. Наприклад, “voiture” – транспортний засіб для перевезення людей або товару; легкова машина; дитяча коляска; карета; пасажирський вагон. Останнє значення відноситься до залізничного терміна. “Plate-forme” – частина залізничного вагона; перон; верхня будова колії; причал; політична програма; електоральна плат-

форма. Другий приклад має декілька значень залізничної тематики, які уточнюються за допомогою контексту. “Aiguillage” – стрілочне переведення; “roulie” – блок, шків, ролик, шайба. Перші два приклади відносяться до першого напрямку, а інші приклади – до другого. Терміни першого напрямку з'явилися шляхом звуження значення, а що стосується слова “aiguillage”, то воно сформоване на основі метафоризації слова “aiguille” – стріла. Метафора грає дуже важливу роль у створенні термінів, вона може змінити абстрактне значення на конкретне та навпаки. Наприклад, “gorge” – горло; гортань; груди; горлечко; вузький прохід; жолобок. У терміносистему залізничного напрямку увійшло лише слово “жолобок”, значення якого звужене та конкретне, воно базується на основі зовнішньої схожості предметів.

У деяких випадках технічний текст містить загальноживані слова, які об'єднуються у фразеологізми термінологічного характеру. Наприклад, “ouvrages d'art” – штучні споруди. Цей залізничний термін заснований на загальноживаних словах, як і “passage à niveau” – залізничний переїзд.

Типовою рисою технічних текстів є наявність інтернаціональних слів, які переважно вільно перекладаються і не створюють проблем, але іноді бувають випадки, коли вони можуть мати інше значення для конкретної терміносистеми. Наприклад, “des accessoires” – допоміжне устаткування; “matériel de reserve” – резервний потяг; “minerai” – руда; “matériel roulant” – рухомий склад; “surface à champignon” – місце головки; “commode” – зручний; “disposition” – положення. Ці приклади представляють інтернаціональні слова, переклад яких відрізняється залежно від мови та терміносистеми. У теорії перекладу це явище називають фальшивими друзями перекладача, тому що такі слова можуть створювати проблеми в перекладі.

Науково-технічний текст в перекладі іншою мовою потребує літературного та наукового редагування і повинен супроводжуватися чітким дотриманням термінології і скорочень, властивих для такого типу текстів.

Що стосується скорочень і абrevіатур, які в деяких текстах складають 30–50%, їх не можна змінювати або замінити, переклад таких лексичних одиниць зрозумілий, тому що в цих текстах присутні також їх повні назви. Наприклад: “C'est sauf cas exceptionnel, que les travaux d'entretien à la SNCF sont fait sans suspendre, sans ralentir la circulation des trains.” – «За винятком особливих випадків, ремонтні роботи в SNCF проводяться без зупинки або уповільнення руху поїздів». Абре-

віатура SNCF розшифровується як Національне Агентство французьких залізниць. Це скорочення часто трапляється в текстах залізничної тематики.

Прийоми та засоби, які використовуються при перекладі аббревіатур, можуть бути такими: описовий метод, транслітерація, транскрипція, створення нової аббревіатури та інші. Наприклад: “La voie du RFF doit donc conserver toujours sa stabilité pour ne pas causer de perturbation aux trains.” – «Лінії RFF (Французьких Залізничних Мереж) повинні зберігати завжди свою стабільність, щоб не створювати проблем для руху поїздів». Цей приклад відображає іноземну аббревіатуру зі збереженням написання латинськими літерами.

Таким чином, науково-технічний текст з лексичного погляду характеризується певними відмінностями, серед яких є терміни, властиві конкретній терміносистемі.

Що стосується граматичних відмінностей технічного тексту, то вони не такі виразні, але дуже різноманітні.

По-перше, в технічному тексті переважають складні, зокрема складнопідрядні, речення, що зумовлено необхідністю пояснити щось або доповнити думку. Якщо речення має декілька підрядних та головних, в деяких випадках в перекладі можливо розділити цю фразу на два і більше речень, щоб думка була зрозумілою і дохідливою. Наприклад: “Dans tous les cas, les coupures de la voie ne doivent être faites qu’après que l’agent chargé de diriger le travail a acquis la certitude que la voie est protégée règlementairement.” – «У всіх випадках зупинка руху здійснюється тільки після того, як робітник, який відповідає за проведення робіт, переконається, що колія захищена за правилами.»; “La marche de base de chaque catégorie de trains est calculée par ordinateur pour chaque ligne, en fonction de la charge prévue du train, du profil de la ligne, des caractéristiques de la locomotive; on y ajoute une marge de régularité et on obtient la marche type qui sert à l’élaboration des horaires sous forme de graphique: les trains y sont tracés de façon à ne pas être gênés les uns par les autres, compte tenu notamment des espacements minimaux de sécurité.” – «Базовий рух кожної категорії поїздів обчислюється на комп’ютері для кожної лінії залежно від навантаження поїзду, профілю лінії, характеристик локомотива. До цього додають маржу регулярності і отримують типовий хід, який служить для розробки розкладу у вигляді графіка: рух поїздів обчислюється так, щоб вони не заважали один одному, тобто з урахуванням мінімальних проміжків безпеки».

По-друге, в технічних текстах переважають безособові та пасивні конструкції, інфінітивні речення, які можуть викликати труднощі перекладу. Наприклад: “Il est dans ce cas nécessaire, pour éviter l’effet de la force centrifuge s’exerçant sur les roues des voitures et tendant à les faire sortir de la voie en suivant la tangente, de donner une certaine inclinaison à cette voie.” – «У такому разі необхідно надати певний нахил шляху, щоб уникнути дії відцентрової сили, яка впливає на колеса і прагне їх скинути з колії, слідує по тангенсу». У цьому складному реченні вживаються дієприслівникові звороти, які перекладаються українською у вигляді підрядного речення та дієприслівникового звороту. У перекладі українською мовою відбулася трансформація щодо порядку і послідовності членів речення. “Les rails sont installés de la manière à résister aux efforts de torsion.” – «Рейки розміщені таким чином, щоб чинити опір крученню». У даному прикладі вживається пасивна форма та інфінітивний зворот.

У французьких залізничних текстах іноді спостерігається відсутність артиклів, службових слів, а також наявність слів, які замінюють іменник, щоб не повторюватися. Наприклад: “On distingue trois sortes de traverses: en bois, métalliques, en béton armé. Parmi celles-ci, les traverses en bois, sont les plus usitées.” – «Розрізняють три види шпал: дерев’яні, металеві, залізобетонні. Серед цих видів дерев’яні шпали використовуються найбільше». У другому французькому реченні слово «шпали» були замінені вказівним займенником “celles-ci”, а в перекладі українською мовою цей іменник повторюється.

Висновки і пропозиції. З огляду на проведений аналіз структурно-семантичної парадигми текстів залізничної тематики можна стверджувати, що вони відрізняються від художніх текстів та інших видів літератури як за стилем, так і за своєю лексичною та граматичною характеристикою.

Французькі залізничні тексти насичені термінами суто залізничного напрямку. Більшість таких слів пов’язана зі словами загальноживаної лексики. Одне зі значень таких слів стало термінологічним для певної мови. Інші терміни можуть мати спеціальні назви, які пов’язані з появою нових явищ. Метафора є головним важелем у створенні термінів, яким вона може додати абстрактного або конкретного значення.

Наявність інтернаціональної лексики є також характерною рисою цих текстів, але в деяких випадках значення слів не збігається з загальноживаним і потребує додаткового аналізу.

Текстам залізничної тематики властива стилістично нейтральна лексика та вживання скорочень і аббревіатур, які не можна змінювати. Їх переклад залежить від засобу, яким перекладач користується (описовий метод, транслітерація, транскрипція, створення нової аббревіатури).

Граматична структура залізничного тексту характеризується наявністю багатьох складнопідрядних речень, які необхідні для пояснення або доповнення думки.

Типовими рисами тексту є безособові й інфінітивні речення, пасивні конструкції, інколи відсутність артиклів, службових слів, а також вживання лексико-граматичних одиниць, які замінюють іменники, щоб вони не повторювалися в реченні.

Переклад технічних текстів залізничної тематики має свої особливості, які слід враховувати під час роботи: по-перше, необхідно зробити попередній аналіз тексту, щоб зрозуміти його суть та кінцеву мету; по-друге, термінологічна лексика повинна бути однозначною та зрозумілою, чому може сприяти контекст; по-третє, під час перекладу не слід забувати про відмінність системної організації мов. Адекватність перекладу можлива лише тоді, коли перекладачі дотримуються норм української мови.

Під час аналізу текстів залізничної тематики з'ясувалося, що багато питань з вивчення лексичних та граматичних характеристик та особливостей перекладу науково-технічної літератури ще потребують подальшого дослідження.

Список літератури:

1. Виньє Ж. Язык французской технической литературы / пер. в фр. И. Т. Сабаршова. Москва : Высшая школа, 1981, 120 с.
2. Карaban В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Вінниця : Нова книга, 2002, 564 с.
3. Ключник О., Грицик Г. Труднощі науково-технічного перекладу. *Наукова конференція*. Київ, 2013, с. 1–7. URL: <http://conferences.neasmo.org.ua.node 1408>.
4. Кузнєцова Ю. І. Особливості дериваційних процесів у терміносистемі будівництва французької мови : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 «Романські мови» ; Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка. Київ, 2001. 10 с.
5. Лейчик В. М. Терминоведение: предмет, методы, структура. 4-е изд. Москва, 2009. 256 с.
6. Пумпянский А. Л. Чтение и перевод английской научной и технической литературы. Лексика, грамматика, фонетика, упражнения. Москва, 1997. 608 с.
7. Швейцер А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. Москва, 2003. 75 с.

Pustovoit N. I. FEATURES AND SPECIFICITY OF TRANSLATION OF THE TEXTS ON THE RAILWAY FROM FRENCH INTO UKRAINIAN

The article dedicated to the issues of translation of the texts on the railway from French into Ukrainian. The French scientific and technical texts differ significantly from those of fiction, and deal with the specific features. The scientific and technical texts contain a large number of terms that have emerged either due to the selection of one of the meanings of a common lexical unit or to the emergence of a new term that is inherent in railway terminology. The process of metaphorizing words in common vocabulary extends or narrows one of the meanings and promotes the emergence of a new specific meaning for a particular layer of vocabulary. The texts on the railway also contain a lot of international words, which in most cases are easy to translate, but sometimes they have a specific meaning that can provoke incorrect translation, often referred to as "false cognates". The technical texts are characterized by a large number of terms, impersonal sentences, stylistically neutral vocabulary as well as abbreviated forms. Different techniques and means can be used to translate the abbreviations: descriptive method, transliteration, transcription, creation of a new abbreviation, and others; but the abbreviations cannot be replaced or changed. In terms of grammar, scientific and technical texts are characterized by a large number of complex sentences which are often large, so while translating it is better to divide them into two or more sentences so that the content of the utterance is accurate and clear. Passive constructions, infinitive sentences, the absence of articles, the use of words that replace nouns, so that the same word is not repeated, are also features of railway texts. Faithful translation of technical texts requires a preliminary analysis of the text to understand its essence and purpose; the context is of great importance for the faithful translation of terms, and the differences in the systems of two languages should be considered.

Key words: term, metaphorization, context, transliteration, abbreviation, passive constructions.

ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ І ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

УДК 811.161 + 81.111

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/14>**Войтко Т. В.**

Міжрегіональна академія управління персоналом

ПІДХОДИ ДО ВСТАНОВЛЕННЯ ТИПОЛОГІЇ ПРОФЕСІЙНОГО ДИСКУРСУ

У статті проаналізовано підходи до вивчення типології дискурсу. Окремо звернено увагу на різні шляхи дослідження професійного дискурсу та його типологію. Якщо послідовно дотримуватися розуміння дискурсу як повідомлення, то, оскільки ціле повідомлення належить завжди одному комуніканту / відправнику, діалогічне спілкування автоматично виявляється за рамками дослідження; тобто діалог складається з текстів, але не є самим текстом.

Дискурс, з одного боку, стосується прагматичної ситуації, яка використовується для визначення зв'язності дискурсу, його комунікативної адекватності, для з'ясування його імплікацій і пресупозицій, для його інтерпретації. Так само він стосується ментальних процесів учасників комунікації: етнографічних, психологічних і соціокультурних правил і стратегій породження та розуміння мовлення в тих чи інших умовах (англ. discourse processing), що визначають необхідний темп мовлення, ступінь зв'язку, співвідношення загального й конкретного, нового й відомого, експліцитного й імпліцитного у змісті дискурсу, вибір засобів для досягнення мети.

Визначення типології професійного дискурсу й надалі набуває актуальності, як і дискурс-аналіз. Дискурс-аналіз – особлива галузь дослідження зі своїми типами зв'язків і залежностей. Відповідно до каналів інформації, у сучасних дослідженнях наводиться досить широка типологія дискурсу, що будується на основі різних типів семіотичних знаків.

У статті характерні ознаки професійного дискурсу розглядаються з погляду функцій. Професійний дискурс базується на спеціальній підготовці як мінімум одного з учасників такого дискурсу і тематичному обмеженні спілкування рамками відповідної предметної діяльності. Така підготовка може бути як теоретичною, так і суто практичною. Науковці не зводять професійне спілкування і професійну мову до списку професій, що потребують неодмінно вищої освіти.

Ключові слова: дискурс, професійний дискурс, комунікація, юридичний дискурс, медичний дискурс, релігійний дискурс.

Постановка проблеми. За останні роки минулого століття збільшилась кількість досліджень дискурсу в різних галузях науки – семіотики, соціальної психології, теорії штучного інтелекту, літературознавства, філософії тощо, у лінгвістичних напрямках – психолінгвістика, когнітивна лінгвістика, прагмалінгвістика, етнолінгвістика, лінгвокультурологія. Визначення типології професійного дискурсу й надалі набуває актуальності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У працях вітчизняних учених О. Ахманової, Ю. Маслової, Т. Ніколаєва, С. Гіндіна, І. Ревзіна, М. Откупщикова, І. Гальперіна, В. Гака, Б. Гаспарова, О. Москальської, З. Тураєвої, Е. Рефе-

ровської, І. Ковтунової, В. Бухбіндера, Г. Ейгера, Ю. Здоровова періоду «лінгвістики тексту» увага приділяється не тільки ситуативно-денотативному аспекту змісту, але і багатьом моментам, пов'язаним із мовною діяльністю, серед яких інтелектуально-логічні, емоційно-оцінні, індивідуально-особові, соціально-психологічні моменти й ін. Водночас зазвичай підкреслюється комунікативність тексту.

Більшість наукових розвідок українських лінгвістів присвячені вивченню дискурсу у практичному ракурсі, тобто розгляду окремих різновидів дискурсу – раціонального (В. Буряк), публіцистичного (І. Соболева), газетного (С. Коновець),

рекламного (Н. Волкогон), політичного (К. Серажим), літературно-критичного (Р. Бубняк), дискурсу національної ідентичності (О. Онуфрієнко), комунікативного (Ф. Бацевич) тощо.

Постановка завдання. Розглянемо типологію професійного дискурсу, звернемо увагу на окремі типи професійного дискурсу (юридичний, релігійний та медичний) і з'ясуємо їхню специфіку.

Виклад основного матеріалу. Якщо послідовно дотримуватися розуміння дискурсу як повідомлення, то, оскільки ціле повідомлення належить завжди одному комуніканту, діалогічне спілкування автоматично виявляється за межами дослідження; тобто діалог складається з текстів (одиниць спілкування, реплік), але не є самим текстом. Така настанова реалізована у праці Н. Бурвикової-Зарубіної, яка вважає дискурсом тільки «письмову форму мовного твору, що належить одному учаснику комунікації, закінчену і правильно оформлену», відмовляючи, отже, у статусі тексту мовному твору, що належить двом або більше учасникам комунікації, – діалогу [10, с. 234].

З одного боку, дискурс стосується прагматичної ситуації, яка використовується для визначення зв'язності дискурсу, його комунікативної адекватності, для з'ясування його імплікацій і пресупозицій, для його інтерпретації. З іншого боку, дискурс торкається ментальних процесів учасників комунікації: етнографічних, психологічних і соціокультурних правил і стратегій породження та розуміння мовлення в тих чи інших умовах (англ. *Discourse processing*), що визначають необхідний темп мовлення, ступінь зв'язку, співвідношення загального й конкретного, нового й відомого, експліцитного й імпліцитного у змісті дискурсу, вибір засобів для досягнення мети.

Проте дискурс-аналіз – особлива галузь дослідження, зі своїми типами зв'язків і залежностей. «Аналіз дискурсу повинен бути заснований на систематичній реконструкції соціально-історичного поля, в якому був створений об'єкт дискурс-аналізу» [9].

Як зазначає В. Михайленко, дискурсивний аналіз – лінгвістичний аналіз уривка (усного / письмового) мовлення, більшого, ніж речення, для встановлення:

- 1) ланцюга речень (висловлювань), що відзначені в однакової дистрибуції;
- 2) набору засобів лексико-граматичного зв'язку (когезії);
- 3) правил об'єднання речень в абзаци (параграфі) й абзацив (параграфів) у дискурсі;

4) стратегії мовця введення або зміни теми, а також стимулювання слухача для отримання мовленнєвого зворотного зв'язку;

5) контенсивної завершеності мовленнєвого уривку (когеренції) [9].

Так, представник критичного дискурсивного аналізу Т. ван Дейк виділяє такі різновиди дискурсу: політичний, медичний, судовий, освітній та науковий, медіадискурс, корпоративний текст і мовлення [2, с. 78]. Тип дискурсу – це «клас об'єднаних загальною комунікативною метою текстів, які застосовуються в типових ситуаціях спілкування, мають однакову прагматичну настанову та спільні лінгвістичні риси» [2, с. 79]. Як зазначає Н. Миронова, залежно від сфери комунікації вирізняють поетичний, естетичний, науковий, критичний, педагогічний, юридичний, політичний та інші типи дискурсу.

Дискурс – цілком систематизоване і впорядковане утворення, урегульоване конкретними правилами та нормами, хоча природними є деякі відхилення від цих норм. Аспектуальний бік дискурсу також досить визначений. Звернення до правил і аспектів такого явища, як дискурс допоможе нам у дослідженні та вивченні інших його сторін.

Проте метою нашого дослідження є виокремлення типології професійного дискурсу.

Під час останніх двох-трьох десятиліть професійний дискурс піддався ретельному контролю. Поняття «професійний дискурс», розвинулося поруч із суміжними сферами організаційного дискурсу, дискурсом на робочому місці, інституціональним дискурсом і з недавніх пір корпоративним дискурсом, усі пов'язані з певними формами спілкування або, точніше, підпорядковуються їм.

Характерні ознаки професійного дискурсу розглядаються з погляду функцій, які він може виконувати, і спираються на дослідження Ф. Чіппіні та К. Ніккерсона (1999 р.), П. Лінелла (1998 р.), Мерца (2007 р.) та Конга (2014 р.).

Перша помітна робота із професійного дискурсу – *The Construction of Professional Discourse* (Gunnarson et al., 1997 р.), антологія, яка стала довідковою для вивчення професійного дискурсу. На думку Б. Гуннарсона (1997 р.), професійний дискурс з'явився як окреме поняття, пов'язане з лінгвістикою та і дискурс-аналізом [12, с. 65].

Однак найширше визначення професійного дискурсу дає П. Лінелла (1998 р.), який стверджує, що «професійний дискурс» можна розділити на три категорії:

- (1) внутрішньо-професійний дискурс, або дискурс у межах певної професії, наприклад, спілкування між науковцями;

(2) міжпрофесійний дискурс, або дискурс між окремими особами чи представниками різних професій, наприклад, спілкування між лікарями й особами із продажу фармацевтичних препаратів, між бухгалтерами й інженерами;

(3) дискурс професійного характеру, наприклад, спілкування між юристами та їхніми клієнтами, між рекламодавцями та їхніми потенційними клієнтами [3, с. 9].

Автор говорить про додаткову категорію дискурсу, регуляторний професійний дискурс, дискурс, який використовується для регулювання або контролю професій. Він стверджує: «Ця категорія включає, наприклад, кодекси практики, які лікарня видає лікарям і медсестрам».

Основна функція професійного дискурсу, як і будь-якого, – надання інформації й обмін нею. Як і будь-яка форма дискурсу чи спілкування, професійний дискурс може бути орієнтований на: (1) професійних колег; (2) різних професіоналів; (3) непрофесіоналів. Нарешті, він може бути використаний як регулюючий засіб для контролю самих професіоналів.

Професійний дискурс базується на спеціальній підготовці як мінімум одного з учасників такого дискурсу і тематичному обмеженні спілкування рамками відповідної предметної діяльності. Така підготовка може бути як теоретичною, так і суто практичною. Науковці не зводять професійне спілкування і професійну мову до списку професій, що неодмінно потребують вищої освіти. Наприклад, представники багатьох видів діяльності, що не передбачає наявності спеціального диплома, ведуть цілком професійну розмову між собою або із клієнтами (муляри, будівельники, теслі тощо). Отже, у роботі можна виділити такі параметри професійного мовлення:

- 1) професійно осмислена предметна сфера;
- 2) інструментарій;
- 3) професійні оцінки якості роботи;
- 4) професійно марковані стратегії комунікативної поведінки;
- 5) професійна самопрезентація.

Українські лінгвісти І. Шевченко й О. Морозова запропонували такі критерії розрізнення типів і підтипів дискурсу:

- 1) за формою: усний і письмовий;
- 2) за видом мовлення: монологічний або діалогічний;
- 3) за адресатним спрямуванням: інституційний і персональний (буттєвий);
- 4) за умов різних настанов і комунікативних принципів: аргументативний, конфліктний і гармонійний дискурси;

5) за соціально-ситуативним параметром: політичний, адміністративний, юридичний, військовий, релігійний, медичний, діловий, рекламний, педагогічний, спортивний, науковий, електронний (інтернет-дискурс), медійний дискурс (засобів масової інформації) тощо;

6) за різноманітними характеристиками адресанта й адресата: соціально-демографічний критерій (дитячий, підлітковий дискурси та дискурс людей похилого віку, дискурс жіночий і чоловічий, дискурс мешканців міста й села); соціально-професійний критерій: дискурс моряків, будівельників, шахтарів); соціально-політичний критерій (дискурс комуністів, демократів);

7) за функціональною й інформативною складовими частинами: спілкування інформативне (емотивний, оцінний, директивний дискурси) та фактичне;

8) за критерієм формальності та змістовності у функціонально-стильовому аспекті відповідно до жанрів і реєстрів мовлення: художній, публіцистичний, науковий та інші, офіційний та неофіційний [9, с. 233–236].

На думку І. Шевченко й О. Морозової, статична типологія дискурсу як багатостороннє явище залежить від розробленої критеріальної бази, від «визнаних у лінгвістиці певного періоду евристичних засад нової парадигми». Отже, «типологія дискурсу завжди історично зумовлена та обирається дослідником згідно з потребами конкретного аналізу» [10, с. 235]. В. Красних статус типу дискурсу надає лише національним дискурсам: російському, англійському, іспанському й ін. На думку науковця, вищенаведені різновиди «не окремі типи (у точному значенні) дискурсу, а лише деякі модифікації останнього, певним чином «адаптовані» відповідно до тієї сфери, у якій він функціонує» [9, с. 114].

Потрібно зауважити, що типологічно різні дискурси корелюють між собою, детермінують один одного й у своїй структурі мають спільні ознаки.

Як зазначає С. Тюріна, основними критеріями виділення типів дискурсу є ступінь формальності спілкування, а також протиставлення усного й письмового дискурсів [9]. Одна з перших спроб класифікації дискурсу здійснена засновником комунікативної філософії Ю. Габермасом. Він виділив п'ять видів дискурсу, які реалізуються залежно від ситуації:

– дискурс як засіб комунікативної дії (наприклад, розмова з метою інформації та навчання або заздалегідь організований диспут);

– дискурс як засіб ідеологічного впливу, тобто комунікативна дія, яка лише набуває форми дискурсу (усі форми ідеологічного виправдання);

– терапевтичний дискурс (психоаналітична розмова між лікарем і пацієнтом);

– нормальний дискурс, який слугує обґрунтуванню проблематичних претензій на значення (наприклад, наукова дискусія);

– нові форми дискурсу (навчання за допомогою дискурсу замість дискурсу як засобу для інформації й інструкцій, модель вільної семінарської дискусії за Гумбольдтом) [11, с. 172].

Відповідно до каналів інформації, у сучасних дослідженнях наводиться більш широка типологія дискурсу, що будується на основі різних типів семіотичних знаків, як-от:

– художній (О. Бабелюк, В. Бурбело, І. Бехта, І. Смущинська); політичний (П. Серіо, О. Павлова, О. Шейгал, Г. Яворська);

– аргументативний (Т. ван Дейк, А. Баранов, А. Белова, В. Дем'янков, Н. Пригаріна);

– науковий (О. Ільченко, Н. Мішанкіна, Т. Радзієвська);

– професійний (Л. Бейлінсон, І. Колеснікова);

– корпоративний (Т. Ананко);

– літературний (Ю. Черняк);

– неофіційний / позацензурний (Н. Карпчук);

– дипломатичний (Т. Волкова, Н. Кащисин, О. Метелиця);

– етикетний (Г. Почепцов);

– монологічний (Л. Гончарова);

– діалогічний (Н. Гончарова, О. Хохловська);

– журналістський (Є. Гладковська, Е. Чепкіна);

– публічний (О. Павлова);

– інтернет-дискурс (Н. Ахренова, Л. Компанцева);

– віртуальний (А. Андрухович, Н. Асмус, Л. Компанцева, О. Лутовінова) та багато інших [7, с. 184].

Розглянемо детальніше окремі типи професійного дискурсу (юридичний, релігійний та медичний) і з'ясуємо їхню специфіку.

Стосовно юридичного дискурсу, то нам імпонує визначення, яке надала Л. Колесніковою: «Це така модель (форма) використання мови в реальному часі, що відображає правовий тип соціальної активності особистості, детермінований історично і взаємозалежний із рівнем цивілізаційного й культурного розвитку соціуму» [4, с. 3]. Юридична дискурсивна діяльність має спеціалізований характер, а мова права виступає компонентом певної соціальної діяльності людей. У юридичному дискурсі як комунікативній події об'єктивується специфіка юридичного професійного мислення. Саме воно, на думку вченої, зумовлює формування таких рис і влас-

тностей юридичного дискурсу, як інтеракційність, адресність, адресатність, інтенційність, аргументативність, термінологічність, прагматичність, інформативність, інтерпретованість [4, с. 4].

Медичний дискурс вважають однією з найдавніших життєво важливих сфер людської діяльності, хоча саме поняття «дискурс» з'явилося лише у другій половині ХХ ст. [5, с. 217]. Це тип інституційного дискурсу, основним концептом якого є «здоров'я». Він відображає специфіку спілкування фахівців у медичній галузі із проблем професійної тематики. Як і будь-який інший тип інституційного дискурсу, він характеризується розгалуженою системою термінів, що виконують інформативну, гносеологічну й орієнтуючу функції [6, с. 69]. Тому вивчення особливостей уживання термінів у медичному дискурсі з урахуванням статутно-рольових відносин його учасників не втрачає своєї актуальності.

Отже, знання спеціалізованої термінології дозволяє лікарю та пацієнту спілкуватись, взаємодіяти і боротись із хворобою. Професійний медичний дискурс здебільшого має писемну форму вираження, хоча усна форма не виключена і представлена доповідями на медичних наукопрактичних конференціях чи лекціях. Термін у цьому дискурсі є результатом професійного мислення, служить лінгвістичним засобом орієнтації у професійній сфері й елементом фахової комунікації.

Релігійний дискурс особливий тим, що це комунікація з вищою істотою, з Абсолютом [1, с. 35]. Київський лінгвіст О. Малікова слушно зауважує, що цей тип дискурсу «характеризується розгорнутою системою усних та писемних мовленевих жанрів, причому характерною рисою є наявність жанрів парних, тобто таких, що одночасно існують як в усній, так і в писемній формі» [8, с. 336]. Під релігійним текстом ми розуміємо духовний текст наукового або популярного характеру, у якому виражені сакрально-релігійні ідеї, догми певного віровчення.

Висновки і пропозиції. Отже, у статті ми охарактеризували існуючі підходи до встановлення типології дискурсу, з'ясували типи дискурсу в мовознавчій науці, а також виявили основні універсальні та специфічні властивості окремих типів дискурсу (юридичного, медичного та релігійного). У подальших дослідженнях хочемо зосередити нашу увагу на детальному аналізі типології запропонованих професійних дискурсів.

Список літератури:

1. Анисимова Е. О типологизации религиозного дискурса (к постановке проблемы). *Вестник Московского государственного лингвистического университета*. 2010. № 4 (583). С. 30–43.
2. Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация : сборник работ / под ред. В. Герасимова. Москва : Прогресс, 1989. 312 с.
3. Карасик В. О типах дискурса. *Языковая личность: институциональный и персональный дискурс* : сборник научных трудов. Волгоград, 2000. С. 5–20.
4. Колесникова Л. Юридический дискурс как результат категоризации и концептуализации действительности (на материале предметно-терминологической области «Международное частное право») : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Ставрополь, 2007. 166 с.
5. Кудоярова О. Варіювання змістових параметрів англомовного медичного конфліктного дискурсу за зміни адресантно-адресатних конфігурацій. *Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка*. 2010. Вип. 50. С. 216–220.
6. Литвиненко Н. Медичний дискурс як предмет вивчення у процесі мовної підготовки лікаря. *Научные исследования. Теория и практика. Педагогические науки*. 2012. С. 68–70.
7. Макаров М. Основы теории дискурса. Москва, 2003. 280 с.
8. Малікова О. Дискурси християнської лінгвокультури в контексті співвідношення і розмежування. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2012. Вип. 21. С. 335–341.
9. Тюрина С. Дискурс как объект лингвистического исследования. *Владимирский филиал Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова*. 2008. URL: <http://www.vfnglu.wladimir.ru/files/netmag/v3/ar11.doc> (дата звернення: 30.08.2019).
10. Шевченко І. Проблеми типології дискурсу. *Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен* : монографія. Харків, 2005. С. 233–236.
11. Hartley J. *Academic Writing and Publishing : A Practical Handbook*. Abingdon, 2008. 196 p.
12. Swales J. *Genre analysis: English in academic and research settings*. Cambridge, 1990. 31 p.

Voytko T. V. ESTABLISHING APPROACHES TO A PROFESSIONAL DISCOURSE TYPOLOGY

The given article analyzed approaches to the study of discourse typology. Special attention is paid to different ways of researching professional discourse and its typology. If the discourse as a message is consistently adhered to, then, the whole message belongs always to one communicator / sender; dialog communication is automatically revealed beyond the scope of the study.

Discourse, on the one hand, refers to the pragmatic situation that is used to determine the coherence of discourse, its communicative adequacy, to clarify its implications and reposition, to interpret it. It also touches the mental processes of communication participants: ethnographic, psychological and socio-cultural rules and strategies for the generation and comprehension of speech in one or another environment, which determine the required rate of speech, the degree of communication, the ratio of general and specific, new and famous, explicit and implicit in the content of discourse, the choice of means to achieve the goal.

Defining the typology of professional discourse continues to be relevant, as the discourse analysis. Discourse analysis is a particular area of research with its types of relationships and dependencies. According to the channels of information, contemporary research provides a quite broad typology of discourse based on different types of semiotic characters.

In this article, the characteristic features of professional discourse are considered in terms of functions. Professional discourse is based on the special training of at least one of the participants in such discourse and the thematic limitation of communication within the relevant subject activity. Such training can be both theoretical and purely practical. Scientists do not reduce professional communication and professional language to the list of professions that require a university degree.

Key words: *discourse, professional discourse, communication, legal discourse, medical discourse, religious discourse.*

Кінащук А. В.

Рівненський державний гуманітарний університет

КАТЕГОРІЇ РАЦІОНАЛЬНОСТІ ТА ІРРАЦІОНАЛЬНОСТІ В МОВОЗНАВЧИХ ПАРАДИГМАХ

У статті проаналізовано категорії раціональності й ірраціональності в аспекті порівняльно-історичної, структуралістської, комунікативно-функціональної, когнітивної та синергетичної мовознавчих парадигм. Встановлено, що у кожній із названих парадигм досліджувані категорії знаходили своє відображення у працях науковців. Підкреслено логічність як основу раціоналістичних концепцій порівняльно-історичного мовознавства. Визначено, що подальші розвідки лінгвістів звертають увагу на кореляцію мови та внутрішніх сил людини (її почуттів, фантазії, інтуїції), що знаменувало появу в мовознавстві психологічного напрямку, пов'язаного передусім із категорією ірраціональності. У дослідженні з'ясовано, що новий напрям зазнав кризи через надмірне перебільшення вираження індивідуального стану людської душі в мові. Охарактеризована структуралістська парадигма, яка утвердилася в мовознавстві на основі ідей універсальності та раціональності порівняльно-історичної парадигми. Розглянуто напрацювання структуралістів, у яких категорію ірраціональності розтлумачено з позиції цілком логічного та звернено увагу на раціоналізацію мови. Встановлено, що засилля інтелектуалізму спричинило занепад структуралістської парадигми у зв'язку з відсутністю антропоцентричних поглядів у дослідженнях. Окреслено комунікативно-функціональну парадигму як таку, що спрямована на дослідження категорії раціональності разом із категорією ірраціональності. У статті досліджено, що такий напрям лінгвістичних досліджень отримав свій подальший розвиток у межах когнітивної парадигми, де інтуїтивному осягненню абстрактних речей відводилося чільне місце в лінгвістичних розвідках. Звернено увагу на значну динаміку дослідження категорії ірраціональності впродовж останніх десятиліть, що заклало нову підвалину в підходах до вивчення мови – синергетичну парадигму. Відзначено актуальність дослідження категорій раціональності й ірраціональності на сучасному лінгвістичному матеріалі в руслі синергетичної парадигми й на стикові суміжних дисциплін (психолінгвістика, лінгвофілософія, етнолінгвістика, соціолінгвістика й ін.).

Ключові слова: категорія, раціональність, ірраціональність, порівняльно-історична парадигма, структуралістська парадигма, комунікативно-функціональна парадигма, когнітивна парадигма, синергетична парадигма.

Постановка проблеми. До питання категорій у мовознавстві неодноразово зверталися дослідники різних шкіл і напрямів. Об'єктом дослідження були категорії: властивостей і стану в аспекті системно-функціональної взаємодії (Д. Миронова), категоричності / некатегоричності висловлювань у мовній картині світу на матеріалі російської мови (Г. Гуцина), роду та його ментальної репрезентації в англійській, німецькій, іспанській, російській та інших мовах (І. Сєрова), виділеності / невиділеності окремих частин мовного повідомлення в руслі мовленнєвого моделювання (Т. Станчуляк), спрямованості як відображення просторових відношень із позиції функціональної граматики (С. Полякова), образності й основних видів образних засобів мови (С. Мезенін), бажання в межах теорії модальності волевиявлення (О. Гапєєва); модальності та її змістової наповненості на мате-

ріалі англійської мови (К. Фінтель) та ін. Сучасні підходи в мовознавстві декларують необхідність і доцільність дослідження категорій, які характеризують мовну когніцію людини. На особливу увагу заслуговують категорії раціональності й ірраціональності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Упродовж останніх десятиліть науковці все більше замислюються над питанням співвідношення категорій раціонального й ірраціонального. До питання розмежування названих категорій зверталися вітчизняні (І. Голубовська, Л. Дротянко, Л. Лобик, А. Чорна й ін.) та закордонні дослідники (Ю. Давидов, Д. Даніель, М. Куш, Е. Невелл, Н. Мудрагей, Дж. Рітцер, С. Орлов, Е. Селінджер, А. Шопенгауер та ін.). Поняття раціонального й ірраціонального на сучасному етапі стало предметом численних досліджень. Авторські напра-

цювання спрямовані на пошуки співвідношення умовисновків і структури мови з подальшим представленням логічного аналізу мови (О. Кривоносов), вивчення мови в руслі лінгвістичної теорії квантифікації, запозиченої з математичної логіки (О. Кіклевич), дослідження раціональних основ у синтаксисі французької мови (Є. Серебрєнікова) та ін. З позиції вивчення ірраціонального окреслені розвідки на предмет моделювання семантичної деривації ірраціональної лексики (О. Деменчук), аналізу ірраціонального розуміння, представленого в мові однойменним лексичним пластом (Б. Іюмдін), синергетичного поєднання лінгвістичного та філософського з метою вербалізації трансцендентного (С. Гураль, Г. Петрова, В. Смокотин) та ін. У руслі зіставлення обох категорій у мові здійснювали свої дослідження Л. Гавелкова, розглядаючи раціональність і емоційність на матеріалі російських і чеських народних прикмет, Н. Коновалова, характеризуючи раціональну й емоційну оцінку в народній фітонімії, П. Лекант, презентуючи раціональний і чуттєвий потенціал російської граматичної системи тощо.

Одним із найвагомійших чинників, які впливають на формування позиції науковця щодо того чи іншого мовознавчого явища, є та епоха й ті дослідницькі віяння, що представлені як панівні. Не стають винятками позиції науковців щодо категорій раціональності й ірраціональності. Інтерпретація та переосмислення названих категорій в історичній перспективі часто виявляють особливості розвитку або причини занепаду тієї чи іншої наукової парадигми. Оскільки такі процеси характерні й для мовознавчої науки, уважаємо за необхідне простежити динаміку досліджень категорій раціональності й ірраціональності в лінгвістичному висвітленні.

Поставлена мета досягається через розв'язання таких конкретних завдань:

- охарактеризувати ключові мовознавчі парадигми (порівняльно-історичну, структуралістську, комунікативно-функціональну, когнітивну та синергетичну) на предмет досліджень категорій раціональності й ірраціональності;

- висвітлити категорії раціональності й ірраціональності упродовж становлення та розвитку ключових мовознавчих парадигм;

- з'ясувати особливості інтерпретації досліджуваних категорій на сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки;

- визначити перспективи подальших досліджень категорій раціональності й ірраціональності в мовознавчому аспекті.

Виклад основного матеріалу. Сфера чуттєвого не лише втілюється в усталених звичаях та побуті (давні вірування людства в різні божества, магія, лиховісні передчуття, передбачення, пророчтва тощо), а реалізована передусім у мові, за допомогою якої людина може виразити все те свідоме та несвідоме (що спадає на думку, закрадається в серце, відчувається душею, нізвідки падає на голову тощо), те, що вона здатна пояснити (раціональне), і водночас не має уявлення про його походження та перебіг (ірраціональне).

Для дослідження категорій раціональності й ірраціональності в розвідці застосовано дуалістичний підхід. Під дуалізмом розуміємо поєднання двох протилежних понять, принципів, категорій, учень із метою детального дослідження кожного з них на основі їхнього порівняння та зіставлення в межах певного періоду. Необхідність дуалістичного підходу в дослідженні вмотивована наявністю категорії раціональності в мовознавчих парадигмах, яка була протиставлена або ж співіснувала з категорією ірраціональності.

Попри неодноразові спроби дослідників дати роз'яснення раціональним та ірраціональним вчинкам, рішенням, висловлюванням, обидві категорії інтерпретувалися по-різному, зокрема й у мовознавстві в період домінування різних лінгвістичних теорій, серед яких виокремлюють порівняльно-історичну, структуралістську, комунікативно-функціональну, когнітивну та синергетичну.

Вказаним парадигмам передував період «донаукового» мовознавства, коли порушувалися основні лінгвістичні проблеми: походження мови, її фонології, морфології, синтаксису, лексики, взаємовідношення логічних і граматичних категорій. Відзначаємо, що більш виразними щодо вивчення категорій раціональності й ірраціональності мовознавчі дослідження стали після зміни типів цивілізацій: від безпосередньо релігійно-міфологічного типу мислення (який керується ірраціональністю) до опосередкованого логічного типу мислення (що керується раціональністю). Витоки порівняльно-історичної парадигми віднаходимо ще в давньоіндійській, класичній і арабській наукових традиціях.

У давньоіндійському суспільстві особлива зацікавленість мовою виникла в середовищі жреців крізь призму категорії ірраціональності, що презентована магічним тлумаченням мови, коли побутувало вірування про магічну силу культового слова [14]. Однак подальше накопичення знань і поява писемності стали причиною для

оперування категорією раціональності у спостереженнях за мовою, намаганнях описати та впорядкувати її за певною логікою. Низка теоретичних припущень, що мали місце у XII–XIII ст., увійшли до складу мовознавчої науки XIX ст.

Порівняльно-історична парадигма, що ґрунтувалася на дослідженні походження мов, їхнього еволюційного розвитку та порівняння, окреслює кореляцію категорії раціональності й ірраціональності, опираючись на відношення мови й мислення в мовознавстві.

Логічний підхід як спосіб пізнання мови, її універсальних властивостей відшукав своє втілення в раціоналістичних концепціях, покладених в основу граматики Пор-Рояль («Всезагальна та раціональна грамика» А. Арно і К. Лансло). Грамика всіх мов, базована на категоріях логіки (раціональності), за переконанням дослідників, повинна бути універсальною, як і сама логіка, функціонувати за єдиними правилами, незалежно від часу та простору. Виявивши раціональні основи, загальні для всіх мов (універсальні інваріанти їхніх значень – лексичних і граматичних), і головні розбіжності, які в них трапляються (своєрідність цих мов в організації їхньої граматичної системи), ця грамика відіграла важливу роль в осмисленні загальних законів побудови мови та поклала початок загальному мовознавству як спеціальній науковій дисципліні. Усвідомлення факту множинності мов і їхньої безмежної різноманітності послугувало стимулом для розроблення прийомів порівняння і класифікації мов, формування основ порівняльно-історичного мовознавства [4].

Вдночас «раціональні» погляди й теорії дослідників порівняльно-історичного мовознавства дають перші паростки для зародження категорії ірраціональності, втіленої у психологічному напрямі (В. Фон Гумбольдт, Г. Штейнталь, О. Потебня й ін.). Одними з перших у порівняльно-історичній парадигмі ці дослідники звернулися до категорії ірраціональності, намагаючись пов'язати мову й мислення, де мова є засобом розвитку внутрішніх сил людини, її почуттів і світогляду: «Розум не може осягнути того, на що немає й натяку у сфері почуттів і сприйняттів, і також не може увібрати сутність того, чого не можна сприйняти чуттєво, для чого відсутнє матеріальне втілення; але не може також бути тим, для чого немає поняття, для чого відсутня форма <...>. Фантазія та почуття викликають індивідуальні образи, у яких відображається індивідуальний характер народу» [11].

У своїх працях В. фон Гумбольдт прагне розкрити «внутрішній дивно таємничий зв'язок усіх мов», де слово – відбиток не самого предмета, а його чуттєвого образу у нашій душі», й для дослідника «перш за все насолода – з кожною новою мовою долучатися до нової системи думок та почуттів» [11].

Не обходив категорію ірраціональності у своїх розвідках й О. Потебня, який до невербалізованого мовлення відносив людську думку, що перебуває поза мовою або ж навіть вивисується над нею. Постулюючи твердження про чуттєво-образне мислення в давні часи, учений переконує, що тільки за допомогою абстрактного (тобто чуттєвого, а значить, й ірраціонального) від простого «імені» виникли більш складні граматичні категорії, як-от: дієслово, прислівник та ін. [11].

У продовженні вивчення невербалізованого мовлення К. Гюбнер відносить до цієї категорії явища так званого нумінозного (божественного) світу, де «нумен» – знак вищої сили, що дається людині через часто миттєве споглядання деякої предметної персоніфікації цієї сили у природі. Нумінозний світ можемо пояснити суто за допомогою категорії ірраціональності, оскільки нуміозне в розумінні дослідника представлене як ілюзії, таїна, містерії, чаклунство, інші сфери ірраціонального, які залишаються неясними для свідомості, а отже, і для їх описання засобами мови [9, с. 33].

Ще більше уваги категорії ірраціональності у своїх розвідках приділяє К. Фосслер, який обстоює думку про наявність душі й інтуїтивну діяльність індивіда, яка полягає у втіленні інтуїції та фантазії людини в мовленні [11].

Водночас на становлення таких поглядів К. Фосслера вплинув Б. Кроче, який розділяв пізнання на два види: інтуїтивне та логічне. Інтуїтивне пізнання надає пізнанню індивідуального, тоді як логічне – універсального. Апарат пізнання, за Б. Кроче, перебуває між двома полюсами: полюсом чистої інтуїції і чистого поняття. Твердження про те, що лінгвістика не має нічого спільного з логічним пізнанням і повинна базуватися на інтуїтивному пізнанні, було покладено в основу естетичної неофілології, представленій в роботах К. Фосслера («Позитивізм та ідеалізм у мовознавстві») та у працях представників італійської лінгвістики. Отже, своє завдання К. Фосслер вбачає в розробленні методів застосування інтуїтивного пізнання в конкретних дослідженнях: «оскільки я, як і Кроче, відношу мовознавство до групи історичних дисциплін, що базуються

на спостереженні (інтуїтивне пізнання), то в цій праці в результаті йдеться ні про що інше, як про проблему правильного застосування інтуїтивного пізнання до цілей об'єктивного історичного дослідження мови» [1, с. 474–475].

Однак психологічний напрям у порівняльно-історичному мовознавстві зазнав критики у зв'язку з виявленням його слабких сторін: насамперед надмірного перебільшення ролі психологічних чинників у мові та вираження індивідуальних станів душі людини. Дослідження категорії ірраціональності перебувають у кризовому стані, а нові підходи до вивчення мови натомість віднаходять своє втілення у працях молодогограматиків (Ф. Царнке, І. Шмідт, Г. Пауль та ін.), які передусім опиралися на категорію раціональності, намагаючись досліджувати фонетичний рівень і морфологічну структуру мови.

Наслідуючи ідеї універсальної та раціональної граматики порівняльно-історичного мовознавства, думка про глибинне вивчення структури мови стає панівною для наступної наукової парадигми – таксономічної (структуралістська). Науковці цієї епохи (П. Фортунатов, Р. Якобсон, Ф. Де Соссюр та ін.) вдавалися до вивчення зв'язків між різними елементами мови, чіткого розмежування явищ синхронії та діахронії в мові, використання структурного аналізу, моделювання, формалізації лінгвістичних процедур [4]. До того ж відбулася така собі інтелектуалізація мови – поява в мові лексичних і граматичних засобів для вираження абстрактних понять із метою зростаючого контролю за емоційними елементами; такий ступінь раціоналізації мови, за якого висловлювання стають більш точними, а звідси – відбувається посилення інтелектуального аспекту мови [1, с. 565].

Натомість категорія ірраціонального була репрезентована як цілком логічна та раціональна. Структуралісти мали на меті вивчити несвідоме та приховані механізми знакових систем («ментальні структури» К. Леві-Стросса, «дискурсивні формації» М. Фуко й ін.), які, з позиції французьких структуралістів, трактувалися не як ірраціональні імпульси емпірично-біологічного характеру (З. Фрейд), а як логічні й раціональні. Наприклад, людина, яка нормально володіє мовою, застосовує у своєму мовленні граматичні структури, навіть не думаючи про них і, можливо, не знаючи про їх існування. А структурний метод дозволяє перейти від поверхневих, усвідомлених зав'язків до прихованих, неусвідомлених закономірностей [15].

Інакше кажучи, породжуюча модель повинна володіти здатністю відбирати із множини вислов-

лювань тільки ті і всі ті, які є реченнями наявної конкретної мови. Граматична правильність не передбачає осмисленості, оскільки правильність встановлюється інтуїтивно носієм мови – людиною, яка в умовах структуралістської парадигми перебувала «поза кадром». Ю. Волошин зазначає, що вчені тривалий час досліджували людину, «яка мовчить», отже, це послугувало причиною занепаду структуралістської парадигми на кінець 70-х рр. XX ст., хоча за її принципом (системно-структурний) й досі формують підручники, академічні граматики, довідкові видання тощо.

На зміну структуралістській приходить нова – прагматична (комунікативно-функціональна, антропоцентрична) парадигма, яка була покликана увести людину до центру лінгвістичних досліджень. З новими поглядами та попередніми напрацюваннями для науковців людина стає головною у вирішенні питань про «правильність або неправильність окремих висловлювань чи можливість або неможливість тієї чи іншої конструкції» [7, с. 60]. Прихильники прагматичної парадигми осмислюють і досліджують світ – матеріальні об'єкти, виміри простору і часу (категорія раціональності), прояви духовного світу й абстрактних реалій (категорія ірраціональності) водночас, оскільки людина втілює в мові свій зовнішній вигляд (фізичний), внутрішній стан, емоції (інколи й ірраціональні), інтелект, ставлення до предметного (раціонального) і непередметного (ірраціонального) світу, інших людей (ірраціональні почуття: любов, прощення, відважність, відданість тощо) [2, с. 3]. Отже, комунікативно-функціональна парадигма спрямована на роз'яснення ірраціонального, вираженого мовою, з позиції його функціонального призначення (відшукати в ірраціональному раціональне). Дж. Брунер упроваджує думку про те, що в лінгвістиці та психології питання про ментальну сутність, стан, волю, інтенції, уявлення про навколишній світ, які сформульовані конкретною культурою, вже не можна вважати забороненими [6, с. 9]. Тому мову вже не досліджують окремо від її носія, а тільки в кореляції з його свідомим і несвідомим «як простір думки та дім духу» та з урахуванням усіх проявів її ролей: мова як код (знакова система); мова як засіб пізнання; мова як інструмент комунікації; мова як «дім буття духу народу» [6, с. 9–10].

Подальший розвиток вивчення свідомого та несвідомого простежуємо в дослідженнях глибинних мовних категорій (ментальні утворення) у межах нової мовознавчої парадигми – когнітивної. Ментальні утворення, надумку

Ж. Фоконьє, формуються учасником комунікації як деякі допоміжні засоби, що уможливають розуміння інших висловлювань і породжують власні. Для конструювання цих висловлювань учасник комунікації використовує вихідний (реальний) простір та за допомогою спеціальних «коннекторів» уставновлює зв'язок між реальним простором і ментальним. У такий спосіб вихідний (реальний) простір стає інтерпретацією категорії раціональності (логічного), тоді як ментальний – ірраціональності (психологічного). Теорія ментальних просторів Ж. Фоконьє віднаходить своєрідне продовження в теорії концептуальної інтеграції (Ж. Фоконьє та М. Тернер). Суть теорії полягає в тому, що базовий принцип еволюції мови і різних форм культури представлений як формування нових конструкцій на основі вже наявних, тобто передбачається постійне «прирощування» змісту. Цей процес можливий за виконання двох умов: здатність створювати нові думки на основі вже наявних (раціональна особливість людини, що відрізняє її від інших біологічних видів); утворення ментального простору (ірраціональна особливість людини), або бленду (blending space) на основі декількох базових ментальних просторів (input spaces). Як результат, бі-компонентна інтеграція приводить до створення нового шляхом перетворення (формування ментального – ірраціонального – простору) уже освоєних смислових структур [5, с. 108].

До смислових конструкцій у своїх поглядах звертається й О. Кубрякова, яка переконана, що знання відображає розуміння й осмислення світу, яке досягається предметно-пізнавальною діяльністю людини за активної взаємодії живої істоти з навколишнім середовищем. Однак дослідниця наголошує й на категорії ірраціональності: антропоцентрична риса разом із когнітивізмом, експансіонізмом й функціоналізмом слугують для виявлення зв'язків когнітивних структур людської свідомості (а подекуди і сфери позасвідомого) з мовними формами [6, с. 10]. Саме це викликає необхідність появи певних форм свідомості, які потрібно вивчати як результати обробки та переробки інформації, що надходить до людини з усіх її каналів – раціональних та ірраціональних, або об'єктивістських і суб'єктивістських, за термінологією Р. Ленекера. У своїй теорії когнітивної граматики дослідник підтримує суб'єктивістський погляд на значення й відкидає об'єктивістський. Суб'єктивізм у когнітивній лінгвістиці прирівнює значення до концептуалізації або ментального досвіду, де може мати місце й категорія ірраці-

ональності. Водночас об'єктивістську позицію Р. Ленекер вважає обмеженою, оскільки вона прирівнює значення до переліку тих умов, за яких воно є істинним. Суб'єктивістський погляд щодо значення, на думку науковця, ґрунтується на понятті «образність» – здатність людини до ментального формування уявлюваної ситуації за допомогою альтернативних способів [10, с. 11]. Семантичне значення висловлювання притаманне не тільки внутрішнім властивостям об'єкта або ситуації, яка описується, а включає і те, як люди переважно думають про об'єкт або ситуацію і ментально відображають їх. Водночас висловлювання, істинні за однакових умов, або які мають ту саму референцію, можуть відрізнятися за значенням, оскільки представляють альтернативні способи ментального конструювання тих самих об'єктивних обставин і ситуацій. Такий тип конструювання застосовує образність із метою створення уявлюваної ситуації альтернативним способом. Згідно з теорією когнітивної граматики, мовець конструює уявлювану ситуацію певним способом, тобто обирає конкретний образ (із переліку альтернатив) для структурування його концептуального змісту з виражальною метою. Отже, незважаючи на інтуїтивну істинно-функціональну еквівалентність, речення часто різняться за значенням [10, с. 11].

Засадничка для когнітивної парадигми теорії концептуальної метафори Дж. Лакоффа та М. Джонсона також пов'язана з раціональним об'єктивізмом та ірраціональним суб'єктивізмом. У теорії концептуальної метафори акцент передусім зроблений на абстрактних поняттях, абстрактних структурах (не тільки словах, а й теоретичних конструктах). Як стверджують автори теорії, об'єктивізм є поглядом на світ «із позиції Бога», що претендує на виявлення об'єктивної структури світу, яка існує незалежно від людини і виражається за допомогою точних пропозицій, що підкорюються законам логіки (категорії раціональності). Такі пропозиції пов'язані з діяльністю розуму, а тіло не бере участі в когнітивних операціях. Такому підходові автори протиставляють іншу систему координат, за якої неможливий погляд із позиції Бога, а уявлення складаються з переліку можливостей, представлених світом людині для її існування. Образ світу народжується в повсякденній взаємодії світу й людини, що здійснюється значною мірою несвідомо (а значить, із застосуванням категорії ірраціональності). У мові така взаємодія відображена головним чином поняттями базового рівня, які за

своєю структурою відповідають звичайним перцепціям. На відміну від понять базового рівня, абстрактні поняття не співвідносяться безпосередньо з органами відчуттів. Ідеальні об'єкти не наділені тілами, і для повного їх розуміння та закріплення у свідомості пов'язаних із ними смислів необхідна їхня «матеріалізація», наділення їх перцептивними та пропріоцептивними характеристиками. На думку авторів теорії, саме концептуальна метафора й слугує головним засобом «матеріалізації» абстрактних понять. Концептуальні метафори покладені в основу інтуїтивного розуміння переносних значень конкретних слів і висловлювань учасниками комунікативного процесу і, відповідно, є частиною концептуальної системи звичайних носіїв мови. Однак, як відзначають Дж. Лакофф і М. Джонсон, не можна стверджувати, що такі метафори описують усі випадки розуміння та відтворення слів і висловлювань в їхньому переносному значенні [5, с. 86–87], отже, когнітивна парадигма постає тим напрямом, у якому успішно співіснують обидві категорії: раціональності й ірраціональності.

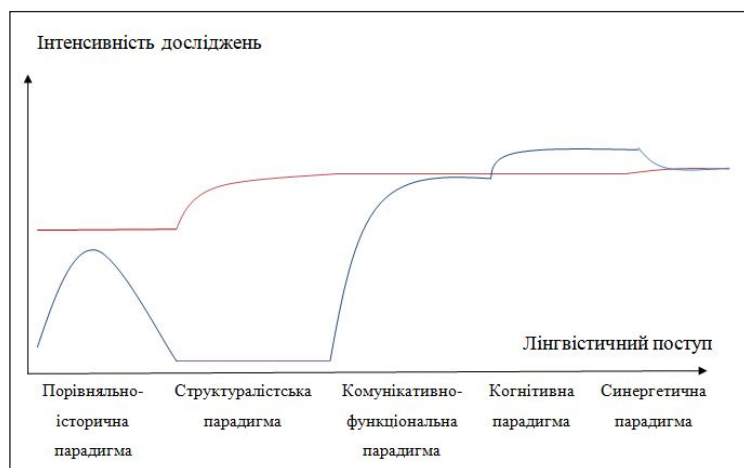
Дж. Лакофф намагався поєднати категорії раціональності й ірраціональності у своїх напрацюваннях, досліджуючи розуміння світу людиною, відображення знання про світ у мові через систему взаємопов'язаних понять – категорій, які формують концептуальну систему. Науковець разом з іншими когнітивістами також торкається поняття об'єктивізму та протиставляє йому експерієнціалізм. Згідно із традиційним (об'єктивістським) поглядом, мислення представлене як абстрактна, дематеріалізована логічна здатність. Вихідною ж передумовою експерієнціалізму є визнання залежності мислення від тілесної організації, (мислення ставиться в один ряд із такими фізіологічними здатностями, як слух, зір і т. ін.). Таке припущення автоматично фокусує увагу на образних засобах мислення – метафорах, метонімії, що зумовлені пізнавальними особливостями людини як біологічної та соціальної істоти. «Божественному» (або «машинному»), вивільненому від тілесності) поглядові на світ «іззовні» протиставлений погляд на речі «ізсередини» свідомості суб'єкта, який пізнає. Водночас розрізняють структури базового рівня, які визначаються нашими тілесними здатностями сприйняття, та образно-схематичні структури. До базових структур належать концепти (не обов'язково елементарні), які сприймаються людьми як цілісні образи (гештальти), психологічно найбільш прийнятні для оперування. Під образно-схематичними структурами

автор теорії розуміє певні схеми, які людина насамперед накладає на світ, що сприймає, за допомогою розуму, презентований як «дещо багатого більше, ніж дзеркало природи або оператор символів» [13, с. 484]. Дж. Лакофф переконаний, що «як різноманіття генофонду виду необхідне для того, щоб забезпечити виживання <...>, різні способи розуміння досвіду необхідні для нашого виживання як виду» [13, с. 437].

З огляду на ґрунтовні результати досліджень різних мовознавчих парадигм, де представлені різні способи розуміння свідомого та несвідомого, перед лінгвістами постало питання, чи здатна наука виразити словом – мовою – те, що завжди лишалося невираженим, чи може наука в її теперішньому стані дати можливість людині проникнути не тільки у сфери раціонального та логічного, але й до сфери не-раціонального (ірраціонального) та не-логічного. Дати відповіді на ці питання покликана абсолютно нова підвалина в лінгвістичному поступові – синергетична парадигма (В. Вілдген, Б. Зернов, Р. Келер, Р. Піотровський, А. Полікарпов та ін.), яка одна з перших рівною мірою опирається на дослідження категорій раціональності й ірраціональності. За законами взаємного доповнення, синергія раціональної логіки й ірраціональної інтуїції організовує синтез мислення, який і надає особливі сили пізнавальному процесові. Ірраціональне надходить до контексту раціонального: і перше, і друге виявляються частинами єдиного пізнавального процесу. С. Франк вводить до наукового обігу поняття «незбагненне» й ставить за мету відшукати адекватні слова для вираження незбагненого, яке, на переконання дослідника, усе ж доступне раціональному пізнанню, яке діє в єдності з ірраціональною інтуїцією, оскільки спільна дія раціонального й ірраціонального дає «повноту» знання [8, с. 10].

У ХХІ ст. лінгвісти продовжують досліджувати синергетичні властивості мови, проникаючи не лише у вербальне вираження раціональної думки і не тільки наслідуючи логіку вербально, але й перебуваючи в пошуку можливостей репрезентувати те, що для логіки недоступне, але з її допомогою (раціонально) можна висловити словом.

За результатами огляду лінгвістичних напрацювань зображуємо графік дослідження категорії раціональності й ірраціональності у світлі порівняльно-історичної, структуралістської, комунікативно-функціональної, когнітивної та синергетичної парадигм (див. рис. 1). У графіку обидві категорії позначені низхідними та висхідними



Умовні позначення: ————— категорія ірраціональності;
 ————— категорія раціональності

Рис. 1. Графік дослідження категорій раціональності й ірраціональності в аспекті мовознавчих парадигм

лініями, які зливаються в одну суцільну, що символізує спад, злет і поєднання (синергізм) досліджень категорій раціональності й ірраціональності в мовознавстві.

Висновки і пропозиції. Отже, будь-яка лінгвістична парадигма так чи інакше вплинула на формування та розвиток категорій раціональності

(базованій на законах логіки й розуму) та ірраціональності (в основу якої покладений чуттєвий, емоційний, несвідомий стани). Водночас кожна з досліджуваних парадигм наділена власним переліком характеристик: логічність (порівняльно-історична парадигма), структурність (структуралістська), антропоцентризм (комунікативно-функціональна), інтелектуалізм (когнітивна), закон синергії (синергетична). Стагнації та занепаду зазнає категорія ірраціональності в період структуралістської парадигми, тоді як популярності й актуальності – у межах когнітивної. Унікальною для обох категорій стає панівна сьогодні синергетична, де об'єкт дослідження (раціональність та ірраціональність) розглядають злитно – не в опозиції одне до одного.

Перспективи подальших розвідок убачаємо в дослідженні категорій раціональності й ірраціональності на стику мовознавчих і немовознавчих (філософські, історіографічні, психологічні) парадигм із репрезентацією названих категорій із позицій лінгвофілософії, психолінгвістики, соціолінгвістики й ін.

Список літератури:

1. Амирова Т., Ольховиков Б., Рождественский Ю. История языкознания : учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва : Издательский центр «Академия», 2005. 672 с.
2. Арутюнова Н. Язык и мир человека. Москва : Языки русской культуры, 1999. 896 с.
3. КУМ – Корпус української мови. URL: <http://www.mova.info/corpus.aspx> (дата звернення: 10.09.2019).
4. Вендина Т. Введение в языкознание : учебник для академического бакалавриата. Москва : Юрайт, 2016. 333 с.
5. Глебкин В. Смена парадигм в лингвистической семантике : от изоляционизма к социокультурным моделям. Москва : Центр гуманитарных инициатив, 2014. 368 с.
6. Голубовська І., Корольов І. Актуальні проблеми сучасної лінгвістики : курс лекцій. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. 223 с.
7. Государська О. Антропоцентризм як провідний принцип відтворення світу свідомістю людини (на матеріалі перекладу французьких відсоматичних термінів українською мовою). *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2015. Vol. III (15). Iss. 68. P. 59–62.
8. Гураль С., Петрова Г., Смокотин В. Выразить невыразимое: возможности синергетических усилий лингвистики и философии. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vyrazit-nevyrazimoe-vozmozhnosti-sinergeticheskikh-usilij-lingvistiki-i-filosofii>.
9. Дротянко Л. Філософські проблеми мовознавства : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ : КНЛУ, 2001. 37 с.
10. Елина Е. Когнитивные теории значения: когнитивная грамматика Р. Лангакера. *Лингвистика и литературоведение*. URL: <https://docplayer.ru/49308133-Kognitivnye-teorii-znacheniya-kognitivnaya-grammatika-r-langakera.html> (дата звернення: 10.09.2019).
11. Иванова Л. Курс лекций по общему языкознанию. Киев : Национальный педагогический университет им. М. П. Драгоманова, 2006. 312 с.
12. Кубрякова Е. Парадигмы научного знания в лингвистике и ее современный статус. *Известия РАН*. 1994. Т. 53. С. 3–15.
13. Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи: Что категория языка говорит нам о мышлении. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 792 с.

14. Разумное. Доброе. Вечное. История лингвистических учений: Веды и грамматика Панини. URL: https://myfilology.ru/istoria_lingvisticheskikh_uchenii/vedy-i-grammatika-panini/ (дата звернення: 11.09.2019).
15. Штанько В. Философия и методология науки : учебное пособие для аспирантов и магистрантов естественнонаучных и технических вузов. Харьков : ХНУРЭ, 2002. 292 с.
16. BNC – The British National Corpus. URL: <https://www.english-corpora.org/bnc/> (дата звернення: 11.09.2019).
17. DWDS – Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache. URL: <https://www.dwds.de/> (дата звернення: 11.09.2019).
18. OED – Oxford English Dictionary. Second Edition on CD-ROM. Oxford Univ. Press, 2009. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> (дата звернення: 11.09.2019).

Kinashchuk A. V. THE CATEGORIES OF RATIONALITY AND IRRATIONALITY WITHIN LINGUISTIC PARADIGMS

The study analyzes the categories of rationality and irrationality in the aspect of historical, structural, communicative, functional, cognitive and synergetic linguistic paradigms. It has been established that researched categories have been outlined in each of mentioned paradigms. It has been highlighted the logic approach as a basic one for rationalistical conceptions of historical linguistic. The research defines that linguists' following research pay attention to language and human's inner powers correlation (feelings, fantasies, intuition) that marked the formation of linguistic psychological direction related first of all to the category of irrationality. The study reveals the fact that a new direction has gone through a crisis because of expressive excessive overstatement of human's soul individual state in language. Structural paradigm has been characterized as the one developed according to universalism and rationality ideas of historical linguistics. It has been researched structuralists' studies where the category of irrationality deals with quite logic viewpoint and paid attention to the language rationalization. The author points out that a dominance of intellectualism has caused structural paradigm stagnation because of anthropocentric viewpoints' lack in research. Communicative and functional paradigm has been outlined as the one focused on the research of rationality and irrationality categories together. The study covers that such direction of linguistic studies has got its following development within cognitive paradigm where particular attention has been paid to intuitive comprehension of abstract things in linguistic studies. The author pays attention to significant research dynamic of irrationality category during last decades that gave a new base for language research approaches presented as a synergetic paradigm. It has been pointed out research significance of the rationality and irrationality categories using current linguistic material dealing with synergetic paradigm and across cognate disciplines (psycholinguistics, linguistic philosophy, ethnolinguistic, sociolinguistic etc.).

Key words: *category, rationality, irrationality, historical paradigm, structural paradigm, communicative and functional paradigm, cognitive paradigm, synergetic paradigm.*

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 81

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/16>

Киор В. И.

ГВУЗ «Приазовский государственный технический университет»

ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (ОПЫТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА НЕКОТОРЫХ ТЕРМИНОВ)

У статті всі естетичні терміни розглядаються не із суто лінгвістичного, а з лінгвосо-семантичного погляду. Уся лексика мови поділяється на два великі прошарки: номінативна та процесуальна, тобто на слова конкретні й абстрактні. Розмовляючи про щось конкретне, треба вживати конкретну лексику, а про абстракте – використовувати саме абстрактну лексику. У терміні «єдність» є елементи номінативні, проте є також процесуальні. Кажучи про єдність форми і змісту та використовуючи конкретну лексику, скажімо, «ємність» і «рідина», – не можна нічого досягти. Щось повинно бути первинним – єдності немає. Ми вважаємо, що геніально вчинив сучасник О. Пушкіна критик І. Кіреєвський, – він сказав, що «это не столько тело, в которое вдохнули душу, сколько душа, которая приняла очевидность тела». Ось, на нашу думку, – єдність. І під час розгляду понять «гармонія», «ідеал», «прекрасне» та їхніх антиподів стає очевидною їхня сутність, єдність з антиподом. У вислові «краса – річ жахлива» стає зрозумілішою антонімічна сутність краси.

Ф. Достоевський у літературній спадщині, зокрема в мистецтві, завжди обстоював єдність змісту і форми. Проте, незважаючи на те, що він приділяв багато уваги зображенню дійсності та завжди підкреслював, що художник відчуває якусь безпорадність перед нею, він зрозумів, що така невідповідність замислу художника та його відтворення буває майже в усіх видатних митців.

У статті також ідеться про семантичну неточність шилерівської формули «Краса врятує світ». Що слід розуміти під поняттям «краса»: зовнішній її бік чи внутрішній, катего-ріальний. Якщо зовнішній, то це номінативність, якщо внутрішній – процесуальність. Динаміка живого життя: «на світі нічого не починається і нічого не закінчується».

Дмитро Карамазов стверджував, що в людській душі є дві безодні. Звісно, ми не маємо права приписувати Ф. Достоевському думки героя, проте він також уважав, що людина може три-мати в душі два ідеали – «ідеал Мадонни» і «содомський». «Мадонський» – це благородний ідеал гідний похвали і поваги. «Содомський» – це низький, гріховний, пов'язаний із тілесною красою ідеал. Ця подвійність повинна знешкоджуватися моральним і естетичним ідеалами. Це динаміка живого життя: «у світі нічого не починається і нічого не закінчується».

Ключові слова: краса, потворне, ідеал, віра, християнство, пристрасть.

Постановка проблеми. Одним из первых исследователей, заговорившим об эстетических взглядах Ф. Достоевского в начале прошлого века, был профессор И. Лапшин. Он писал в 1923 г. в берлинском издании, что «в настоящее время вопрос об эстетике Достоевского никак не покажется странным, на четверть века назад он вызвал бы у многих литераторов недоумение». Принципиально поворотный характер имела работа М. Бахтина, вышедшая в свет в конце 30-х гг. XX в. Он провозгласил Ф. Достоевского создателем «полифоничес-

кого» романа, основоположником романа нового типа. Об эстетике Ф. Достоевского писали Л. Розенблюм, Г. Фридендер, Н. Кашина и другие исследователи. В работе Г. Фридендера эстетическая концепция Ф. Достоевского рассматривается в тесной связи с его философией истории: история человечества мыслилась Ф. Достоевским как движение от патриархальности, через цивилизацию, к достижению высшей красоты идеала.

Особого внимания заслуживает книга Ю. Карякина «Самообман Раскольникова», где автор

справедливо говорит о «тяжелой борьбе внутри самого Достоевского между отчаянием и красотой и, более того, – в качестве вывода – мысль о неизбежной незавершенности этой борьбы».

Анализ последних исследований и публикаций. Из современных работ, которых, к стати, мало, следует выделить статью С. Шакина «Красота: этический и эстетический идеал в философии Ф. М. Достоевского», опубликованную в журнале «Философия и социология» в 2013 г. Он пишет, что Ф. Достоевскому «приписывают ставшую крылатой фразу «Красота спасет мир»». Не вступая с автором в фактологическую политику, отметим, что он также предостерегает, что «данное высказывание не следует понимать слишком буквально» [1, с. 18–21]. Ю. Борев пишет: «Когда-то Ф. М. Достоевский провозгласил: «Красота спасет мир». Однако почему же она его до сих пор не спасла?» Разве мало было шедевров искусства в истории человечества? Дж. Свифт после создания «Путешествия Гулливера» ждал исправления мира, избавления его от зла». И далее: «Красота способна «спасать мир». Но вот это видовое несоответствие глагола «спасет» и «спасать» – решает все. «Спасать» растянуто во времени, и тут надо ждать <...>» [2, с. 482].

Постановка задания. Цель статьи – на основе лингвистического анализа фактологического материала показать ущербность шиллеровской формулы «красота спасет мир», приписываемая Ф. Достоевскому, эта фраза нигде не зафиксирована документально, а лишь передаваема через третьи лица.

Изложение основного материала. Ф. Достоевский много думал о сущности прекрасного. Разумеется, как художник, он понимал, что прежде всего прекрасное – это искусство. Однако он не смешивал понятия красоты в жизни и красоты в искусстве. Если подходить с точки зрения лингвистической к этим явлениям, то получается, что первое – «красота в жизни» – понятие номинативное, т. е. чисто «статическое». Наталья Филипповна из романа «Идиот» обладает именно такой красотой, физической и душевной. О ней в романе говорится: «С такой красотой можно мир перевернуть», но вместе с тем она глубоко несчастна. Второе же понятие глубоко процессуально. Понятие «красота в искусстве» подвержено развитию, сущность этой красоты, по Ф. Достоевскому, заключается в гармонии. Художник призван вносить порядок в хаос жизни. Поэтому «человек жаждет ее, находит и принимает красоту без всяких условий, а так, потому только, что она красота, и с бла-

гоговением преклоняется перед нею, не спрашивая, к чему она полезна и что можно за нее купить. И, может быть, в этом-то и заключается величайшая тайна художественного творчества, что образ красоты, созданный им, становится тотчас кумиром, без всяких условий».

«Красота присуща всему здоровому, то есть наиболее живущему, и есть необходимая потребность организма человеческого. Она есть гармония, в ней залог успокоения. Она воплощает человека и человечеству его идеалы» [3, с. 86].

«Если красота – это гармония, это искусство, то она необходима человеку тем больше, чем гармоничнее мир, в котором он живет, чем в большем разладе он с этим миром находится», – считает Н. Кашина [5, с. 170].

Близость эстетических воззрений Ф. Достоевского и Ф. Шиллера очевидна: шиллеровская формула «Красота спасет мир» собирает воедино все положительные идеи писателя, его мысли и чаяния о возможном переустройстве общества, мечты о «золотом веке» на земле. Следует сразу сказать о том, что общественный идеал Ф. Достоевского, сформировавшийся еще в молодости, – всемирное братство. «У обыкновенных, текущих людей красота условна» [3, с. 86]. Если «идеал красоты» потерян, то, по Ф. Достоевскому, общество распадается. В общественном понимании, как любил повторять он, «красота важнее, полезнее хлеба». И вместе с тем он указывает на несовместимость его с действительностью как на важнейшую сторону прекрасного. Раз в мире нет красоты и благообразия, – прекрасное находится с ним в противоречии. Однако это противоречие рассматривалось Ф. Достоевским не в сфере общественных отношений, в более высоких слоях жизни. «Красота – это страшная и ужасная вещь <...>. Тут все противоречия вместе живут», – говорит Митя Карамазов [3, с. 109]. С другой стороны, «Красота спасет мир», – утверждал князь Мышкин в «Идиоте». В свое время много работ было посвящено пресловутой «карамазовской» тайне красоты у Ф. Достоевского, где «дьявол с богом борются». У нас вызвала серьезные возражения эта фраза: «Красота спасет мир», которую Ф. Достоевский нигде самостоятельно не произносил. Получается, что есть красота, и вот она должна прийти и спасти мир. Оба существительные даны в номинации. Но тут нарушается логика, оба они даны в номинации, на самом деле они существительные процессуальные, т. е. подверженные развитию. Красота ничего и никого не может спасти. Другое дело: «Мир спасется красотой». Это работает.

Красота должна спасти мир, – даже это работает, хотя и не так безапелляционно.

Существует такая расхожая притча. Когда хотят подчеркнуть что-то здоровое, цветущее, крепкое, употребляют фразеологизм «кровь с молоком». А если попробовать сказать наоборот, «молоко с кровью», – ведь ничего не добавлено, просто инверсия, – а семантически получается несурезица. Так и в нашем случае. Все решает возвратная частица «-ся». То ли «красота спасет», то ли «красотой спасется». Второе выглядит более убедительно.

Общеизвестно, что Ф. Достоевский различал литературу «дела» и литературу «красоты». И всем своим естеством стоял за литературу «красоты»: «Она спасет», – говорил он, и литература – явление процессуальное. Потому-то и каждый его герой, даже самый пагубный, был в глубине своей наделен положительным началом и всегда подразумевал нравственное возрождение. Литература Красоты одна лишь спасет, – это работает [6, с. 148].

Ф. Достоевский всегда с чувством глубокого уважения и горькой нежности говорил о народе, считая, что социальная среда сделала его таким забитым и развратным, что он за бочку вина станет спасать горящую харчевню, а не горящую церковь.

И народ сам прекрасно понимает это: «Народ развратен; но дело в том, что он свое злое, не считает за хорошее, и мы свою дрянь, заведшуюся в сердцах наших и в уме нашем, считаем за культурную прелесть и хотим, чтобы пришел народ у нас учиться» [6, с. 525].

Однако, несмотря на все это, Ф. Достоевский просит не марать веры его народа, ибо вера, по Ф. Достоевскому, – чудо, способное возродить в человеке человека. Следует отметить, что такие понятия, как «вера», «Христос», «христианство» в эстетических воззрениях Ф. Достоевского приобретают несколько видоизмененное, качественно высшее звучание и значение. Например, «вера» у Ф. Достоевского – это поклонение всему прекрасному на земле, вера в существование «рая земного». Христос утрачивает свое первоначальное истолкование и превращается в образ Христа, в этот всевидящий идеальный Лик Христа, оценивающий людей. Христианство же – это и есть великое братство, возросшее до грандиозных масштабов. Понятно, что это идеализм чистого толка, но, исходя из идеалистического взгляда на историю человечества, Ф. Достоевский предостерегал, более того, он предсказывал, что если идти по пути

развития только материальной культуры, человечество ждет тупик. «Спасить может лишь возвращение к красоте» [5, с. 174]. Вот опять: «возвращение к красоте» может спасти, а ведь может и не спасти.

Уже говорилось о близости концепций Ф. Достоевского и Ф. Шиллера. Вот еще один общий постулат: «Путь к свободе ведет через красоту». Какую свободу имел в виду писатель? Разумеется, свободу вдохновения, которую больше всего в искусстве ценил Ф. Достоевский.

Своеобразно говорит он и о свободе творчества, явлениях, вытекающих из сказанного. Говоря о желании «утилитаристов» видеть художника всегда современным, служащим «общей пользе», Ф. Достоевский подчеркивает, что это «желание прекрасное». И здесь же добавляет, по-нашему, есть же непонимание основных законов искусства и его главной сущности – свободы вдохновения [7, с. 80].

Итак, укажем на альтернативу Ф. Достоевского в вопросе свободы творчества: в основе всякого искусства лежит свобода вдохновения, чем свободнее искусство в своем развитии, тем полезнее она человеческим интересам.

Именно к такой свободе ведет путь через красоту. Иными словами, только осознав, только поняв, только ощутив красоту, можно прийти к свободе. Известно, что Ф. Достоевский называл себя поэтом. Видимо, это не зря, – ибо он и сам осознавал, что ему дано видеть и чувствовать мир глубже и острее обыкновенного романиста. Отсюда такие горячие и проникновенные строки о свободе вдохновения.

Разумеется, прежде всего Ф. Достоевский был художником. Однако мы не имеем права отрывать эту номинацию от целостно-противоречивой личности писателя, – ибо здесь сплетено все: и художник, и философ, и человек. И, может быть, потому мы так говорим, что он всегда и прежде всего был художником, но художником «тринадцатой страсти» [8]. Известно, что французский утопист Ш. Фурье, кроме двенадцати известных человеческих страстей, вывел тринадцатую – постоянную неудовлетворенность действительностью. Ф. Достоевский считал себя приверженным именно этой тринадцатой страсти. Тогда становится понятным, почему фраза из «Дневника писателя» за 1876 г.: «Я человек счастливый, но кое-чем недовольный», в высшей степени символична для понимания Ф. Достоевского. Эта фраза имеет оксюморонно-парадоксальный смысл. Человек бывает либо счастлив, либо нет. Читатель, прочитав ее, сосредотачивает свое внимание на этом неопределенном местоимении «кое-чем». Он уже

забыл о том, что человек счастлив. Чем же он недоволен? И далее идет повествование. Таким образом, это маленькое местоимение приобретает в устах писателя очень емкий и глубокий смысл. В нем будто спрессованы и пружинно сжаты все его бывшие и будущие противоречия, противоречия его бывших и будущих героев.

В романе «Идиот» 18-летний юноша Ипполит Терентьев произносит слова: «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет «красота»?». Ф. Достоевский был далек от собственно эстетических суждений, с одной стороны, и от эгоизма, с другой, – он писал о красоте души, о духовной красоте, и это отвечало главному замыслу романа – созданию «положительного прекрасного человека». Поэтому красота, о которой идет здесь речь, – это есть сумма нравственных качеств такого человека. А вот когда генеральша в этом же романе, держа в руке портрет Натальи Филипповны, спрашивает князя Мышкина: «Так вы такую-то красоту цените?», и, получив удовлетворительный ответ, спрашивает: «За что?». Вот слова князя: «В этом лице страдания много», – проговорил князь, как бы невольно, как бы сам с собой говоря, а не на вопрос отвечая. Вот очередной антипод: «красота – страдание», и здесь, как видим, «красота» берется в ее категориальном проявлении. Если в романе «Идиот» Ф. Достоевский устами героя говорит о том, что мир красота спасет, то в романе «Бесы» заключает, что «некрасивость убьет <...>». Так замыкается магический круг, очередного антипода «спасет – убьет».

Работа Г. Фридендера «Эстетика Достоевского» и в наши дни остается блестящим образом конкретно-исторического подхода к эстетическому наследию великого художника. Исследователь поставил вопрос о движущем начале эстетической мысли Ф. Достоевского и в качестве таковой первоосновы усмотрел гармонию и дисгармонию.

Г. Фридендер считал, что в своих эстетических воззрениях Ф. Достоевский оставался прежде всего художником, исходившим при решении любых вопросов искусства из тех проблем исторической жизни его эпохи, которые он стремился воплотить в своих произведениях [9, с. 39]. История человечества мыслилась Ф. Достоевским как движение от патриархальности через цивилизацию к достижению высшей красоты идеала. А идеалом Ф. Достоевского, как уже отмечалось, был строгий Лик Христа. И в этой связи необходимо разобрать с лингвистической точки зрения еще один постулат. Петрашевец Спешнев писал

в одном из писем по поводу антропотеизма: «Это тоже религия, только другая. Предмет обоготворения у нее другой, новый, но не нов сам факт. Вместо Бога – человека, мы имеем теперь человека – Бога. Изменился лишь порядок слов. Да разве разница между Богом – человеком и человеком – Богом так уж велика?» [10, с. 496]. Может, для антропотеиста разница не так уже велика, более того, эти слова мыслятся как синонимы. Но для Ф. Достоевского разница вполне ощутима, в первом случае мы имеем дело с Богом, принявшим очевидность человека, спустившимся до него с небес. Во втором – с человеком, посягнувшим на Бога, «поднявшим» себя до небес. Оксюморонно-парадоксальный случай, в какой-то степени мы имеем дело с понятиями антонимическими. Причем в семантико-лингвистическом плане – доходящим до абсолюта.

Нам представляется верной мысль о «тяжелой борьбе» в самом Ф. Достоевском между отчаянием и красотой, вывод о «неизбежной незавершенности этой борьбы» [11, с. 141]. Исследователь из бывшей Югославии Ю. Бабович считает, в плане оксюморонно-парадоксальном, что «в мире, изображенном Достоевским, ни один вид красоты не мог изменить жизни, а наоборот, красота становится источником людского страдания и причиной, как и доброта» [12, с. 105]. Постулаты «красота – страдание», «доброта – страдание» – не являются взаимоисключающими, напротив, они перекликаются с уже упоминавшимся «путь к свободе ведет через красоту». Через красоту, доброту, через страдание – к свободе. Поэтому возмущается 18-летний юноша Ипполит Терентьев: «Не краснейте, князь, мне вас жалко станет. Какая красота спасет мир. Мне это Коля пересказал <...>». Таким образом, это не прямая речь Мышкина, косвенные слова, переданные, пересказанные кем-то. Не зря ведь князь рассматривал его внимательно и не ответил ему.

Вот строки из письма Погодину: «Моя идея в том, что социализм и христианство – антитезы» [13, с. 198]. Современная история показывает, что капитализм и христианство, общество и христианство – это антитезы, тяготеющие к христианству, ибо оно как бы растворяет в себе общественную составляющую.

Общественный идеал Ф. Достоевского – это всечеловеческое братство, полная гармония личного и общего. Именно под этим углом зрения писатель формирует свой эстетический идеал.

«Я неисправимый идеалист, – пишет он в февральском номере «Дневника писателя» за

1876 г., – я ищу святынь, я люблю их, мое сердце их жаждет, потому что я так создан, что я не могу жить без святынь <...>» [3, с. 215].

Слово «идеалист» здесь Ф. Достоевский употребляет своеобразно, в его несколько непринятом тогда звучании. По Ф. Достоевскому, быть идеалистом значило иметь в душе святыню и следовать ей. Такой этический, гносеологический вариант идеализма наиболее импонировал ему. Идеальное состояние личности, по мысли Ф. Достоевского, заключается в жертвовании своим «Я» для всех, в полной гармонии части и целого в системе общественного устройства.

Выводы. Шиллеровский постулат «Красота спасет мир» нам видится неточным, тем более что он «приписан» через третье лицо. Литература «красоты» призвана спасти мир. В основе эстетики Ф. Достоевского лежит некий постоянный процесс взаимодействия эстетико-этических полюсов, который растворяет в себе все оксюморонно-парадоксальные постулаты «гармония – дисгармония», «добро – зло» и т.д.

В своих эстетических воззрениях Ф. Достоевский оставался прежде всего художником «тринадцатой страсти» – постоянно неудовлетворенным действительностью.

Список литературы:

1. Шакин С. Красота: этический и эстетический идеал Ф. М. Достоевского. *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*. Раздел «Философия и социология». 2013. № 2–1. С. 18–21.
2. Боров Ю. Эстетика. Москва, 1988. 496 с.
3. Достоевский Ф. Полное собрание сочинений : в 12-ти т. Т. 8. Санкт-Петербург, 1895. С. 86.
4. Достоевский Ф. Полное собрание сочинений : в 12-ти т. Т. 8. Санкт-Петербург, 1895. С. 87.
5. Кашина Н. Эстетика Достоевского. Москва, 1989. 288 с.
6. Литературное наследство. Неизданный Достоевский. Москва, 1971. Т. 83. 727 с.
7. Достоевский об искусстве. Москва, 1973. 632 с.
8. Никитин М. Здесь жил Достоевский. Москва, 1973. 206 с.
9. Фридлиндер Г. Эстетика Достоевского. *Достоевский – художник и мыслитель* / Г. Фридлиндер. Москва, 1971. С. 496.
10. Спешнев Н. Философские и общественно-политические произведения. Москва, 1953. 824 с.
11. Карякин Ю. Самообман Раскольникова. Москва, 1976. 158 с.
12. Бабович М. Судьба добра и красоты в свете гуманизма Достоевского. Ленинград, 1974. С. 105.
13. Достоевский Ф. Письма : в 4-х т. Т. 1. Москва, 1959. С. 198.

Kior V. I. LITERARY AND AESTHETIC CONCEPT OF F.M. DOSTOYEVSKY (EXPERIENCE OF LINGUISTIC ANALYSIS OF SOME TERMS)

Aesthetic terms are analyzed in the article from purely linguistic and semantic points of view, rather than from purely linguistic point. The entire vocabulary can be divided into two big layers: nominative and process, i.e. into concrete and abstract words. While speaking about something concrete one has to use concrete vocabulary and one has to use abstract vocabulary for description of something abstract. The term “unity” contains both nominative and process elements. If we speak about the unity of form and contents and use concrete vocabulary, like, for example “capacity” and “contents” we are not likely to succeed. There must be something original, as there is no unity. We believe that I. Kireevskiy, O. Pushkin’s contemporary managed to present a brilliant wording, when he said: “This is a soul that took an evident shape of a body shape, rather than a body into which a soul was breathed”. This, as we believe, is unity. And when we consider such notions like “harmony”, “ideal”, “beauty” or their antipodes their essence, meaning and their unity with antipodes become evident. The saying “beauty is a terrible thing” becomes understandable and antonymic for the essence of beauty. F. Dostoevsky always stood for the unity of form and contents in his literary heritage. However, despite his paying much attention to description of reality, he always used to stress that a literary artist always felt some sense of defenselessness to it. He understood that nearly all outstanding artists suffer from such discrepancy between intention and its realization. In the article semantic discrepancy of F. Schiller’s formula that “beauty will save the world” is mentioned. It is not clear what is to be meant under the notion “beauty”: is its outward shape, or its internal categorical side. If it is outward shape, then it is nominativity, if it is internal side – then process is meant. It’s dynamics of living: “nothing commences and nothing ends in this world”. Dmitriy Karamazov asserted that human soul had two abysses. We, certainly, cannot maintain that Dostoevsky stuck to the thoughts of his characters, but it is known that he thought that a person could have two ideals in his/her soul – “Madonna’s” and “sodomite”. “Madonna’s” ideal is a lofty, noble ideal, worthy of appraisal and respect. “Sodomite” ideal is a low, sinful ideal, close to body beauty. This ambivalence is to be destroyed with moral and aesthetic ideals. This is dynamics of actual living: “nothing commences and nothing ends in this world”.

Key words: beauty, ideal, faith, Christianity, passion.

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 821.161.2

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/17>

Зотова В. Г.

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

Консьїцева Л. П.

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

Пітель Т. О.

Комунальний заклад «Навчально-виховний комплекс «Джерело»» (м. Запоріжжя)

СПОКУТА ЯК ДОРОГА ДО СЕБЕ:

СЕМАНТИКА МЕЖ І СТАНІВ У РОМАНІ Р. ІВАНИЧУКА «ОРДА»

Автори статті досліджують питання способів розкриття художньої проблематики твору на матеріалі роману Р. Іваничука «Орда», наголошують на тому, що для розуміння авторської думки важливі часово-просторові параметри художнього твору – хронотоп, а в його складі – топоси меж і станів.

У романі «Орда» виокремлюються два типи подієвого художнього простору: відкритий і закритий. Часово-просторові межі у творі є рухливими. Ідея фізичного і духовного руху спричинює відкритість і сюжетного мегапростору, і буттєвого простору персонажів.

Відкритий сюжетний простір має передусім географічні й історичні характеристики, отже, містить відповідні топоси. У зовнішній географічній простір автор «вплітає» топоси внутрішніх станів персонажів, маркує фізичні й психологічні межі. Антиномія психологічних меж стає ще більш виразною, коли на початку твору автор описує сприйняття батурицької трагедії Єніфанієм, дружиною страченого Кочубея та його донькою. Письменник показує, що серед українців, навіть найрідніших людей, немає взаєморозуміння, одностайності, порушено гармонію. Зав'язка пояснює і водночас зумовлює, мотивує подальше розгортання перипетій, увесь шлях Єніфанія, у якому поєднано географічні й історичні топоси.

В історичних топосах майже документальні описи поєднуються міфологічними й символічними картинками й образами. Тут увиразнюються ті художні маркери, які впродовж роману позначають межі духовності, української ментальності або виходу за них. Такими маркерами є образи Мазепи, Мотрі, Войнаровського, Орлика, Полуботка. Їхніми антиподами, виразниками зла є образи орди, змалілих людей, карликів, великого змія, вовкулаки тощо.

У композиції роману «Орда» вирізняються епізоди, що мають циклічний характер або є конструктами певного циклу, «кола». Завдяки такій побудові автор досягнув певної завершеності думки, її цілісного художнього вираження. Особливо це стосується архітектоніки образів Мазепи, Мотрі-Лебедиці, які акцентовано на початку і в кінці роману, проте вони супроводжують головного персонажа впродовж усього його ходіння.

Р. Іваничук майстерно використовує форми новелістичної вставки, прийому проспекції, за допомогою яких подає картину українського апокаліпсису ХХ століття. Єніфанієві й усьому українському народу пророкують тяжкі випробування, проте навіть жахливі картини майбутнього не можуть зламати головного героя, який поступово сповнюється сили. Наприкінці роману його образ помітно ліризується. На шляху ченця трапляються тополи. Письменник метафоризує їх, надаючи символічного змісту.

Отже, у романі «Орда» Р. Іваничук поєднує розімкнутий і закритий / обмежений / окремишиний, зовнішній і внутрішній часопростори. Їх присутніми художніми конструктами є топоси географічних, історичних, релігійно-духовних, моральних меж і психологічних станів, архітектоніка яких здебільшого ґрунтується на фольклорних, міфологічних, символічних і алегоричних образах. Вони, а також принцип циклічності забезпечують оприявлення авторської думки про спокуту гріха – історичного, морального тощо – як умови повернення людини до самої себе, її самоусвідомлення в колі свого народу, спроможності боротися із загарбницькими військовими й духовними ордами.

Ключові слова: авторська думка, художній образ, художній хронотоп, художній простір, топоси меж і станів.

Постановка проблеми. Роман Р. Іваничука «Орда» посідає особливе місце в доробку письменника, належить до низки тих творів автора, у яких він найбільше виступає митцем-філософом, намагається об'єктивно осмислити буттєвий шлях українців не лише в історичному, а й у світоглядному, моральному, ментально-психологічному аспектах. Саме тому в митця серед образів-концептів помітне місце посідають образи руху, дороги, ходіння тощо. Вони є складниками топосів меж і станів, які, своєю чергою, посутньо розкривають авторську думку. Проте в літературно-критичному континуумі знаходимо лише поодинокі публікації, дотичні до питання про роль топосів меж і станів у поетикальному полотні художнього тексту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творча спадщина Р. Іваничука вже досить добре вивчена вченими-літературознавцями. Безпосередньо проблему меж і станів у романах «Четвертий вимір», «Журавлиний крик» дослідили автори даної статті. Зокрема, щодо роману «Четвертий вимір» зроблено висновок: топоси меж і станів давали авторові можливість «гранично глибоко розкрити значущість проблеми морального вибору, акцентувати духовні виміри, якими завжди супроводжується життя людини» [1, с. 153]. Там само зазначено, що подальше дослідження топіки меж і станів «сприятиме ширшому й переконливішому картографуванню проблематики прозової творчості певної епохи» [1, с. 153].

Постановка завдання. Спираючись на сказане, за мету статті беремо поліаспектний аналіз художньої семантики топосів меж і станів у романі Р. Іваничука «Орда».

Виклад основного матеріалу. У романі «Орда» Р. Іваничук розповідає про мазепинську добу в Україні. Більшою мірою письменника цікавлять не стільки конкретні історичні факти, скільки ставлення до них представників різних верств населення. Упродовж твору спостерігається динаміка думки про долю українства. Цим можна пояснити очевидні символізм і алегорію авторського романного тексту, а також його притчовість, близькість до такого жанру давніх літератур, як ходіння: головний герой Єпіфаній долає надзвичайно складний, небезпечний шлях, шукаючи спокути, прощення свого гріха.

Форма ходіння дала можливість Р. Іваничукові показати величезний простір у певному його часі – територію України і землі поза її межами – різні світи, які об'єднано образом-концептом дороги. Із цим образом входить у роман відчуття руху,

динаміки, пошуку істини. Отже, для розуміння авторського задуму важливі часово-просторові параметри художнього твору – хронотоп, і в його складі – топоси меж і станів.

Письменник виокремлює два типи подієвого художнього простору – відкритий, необмежений, і закритий, обмежений. Головний герой має власний простір, якому теж властиві маркери відкритості / закритості, обмеженості / необмеженості. Крім того, наскрізний «простір твору формують три взаємопов'язані компоненти: скит, світ карликів і храм; відповідно до цього розгортаються і часові пласти каяття і спокути, пізнання зла та духовного просвітління. Простір отця Єпіфанія, де він ув'язнює сам себе, щоб спокутувати провину, думати і молитися, – це малий простір, що пов'язаний із часом каяття. Його обмеженість дозволяє героєві пережити внутрішні зміни, трансформацію, духовне зростання» [2, с. 255].

Ідея руху, фізичного і духовного, спричинює відкритість і сюжетного мегапростору, і буттєвого простору персонажів у романі. Відкритий сюжетний простір має передусім географічні й історичні характеристики, відповідно містить у своєму складі географічні й історичні топоси. Відправною точкою руху є мазепинська столиця Батурин, гетьманський масток. Автор змальовує апокаліптичну картину помсти Петра I Мазепі за його спробу об'єднання із шведським королем Карлом XII, яка постає в топосах руйнації міста, у невимовно жорстокому насиллі над людьми.

Автор використовує прийом антитези і змальовує, з одного боку, бездушність виконавців цареві волі, а з іншого – сумніви, неспроможність тих, хто мав би протистояти небаченому насиллю. Єпіфаній у даній ситуації є об'єктивно безвольним, і такий стан, як дає зрозуміти письменник, йому не властивий. Цей «служитель Покровської церкви» був учнем «самого Феофана Прокоповича, який послав гетьманові на службу найздольнішого свого вихованця, у богословській і світських науках вельми обізнаного» [3, с. 5]. Опинившись у ситуації вибору і прийнявши бік полковника Носа, схимник починає дуже швидко розуміти, якої страшної помилки він припустився, його обличчя вкрите тепер «цинковою сніддю страху» [3, с. 5]. Розгортаючи сцену батуринського апокаліпсису, Р. Іваничук посилює стан, у якому опинився священник. Для цього письменник використовує відповідну лексику, зокрема дієслова і прикметники. Ситуація нагадує міфічне зачароване коло, яке оберігає життя Єпіфанія. Однак її сенс різниться від українського міфу. Адже в колі, під його захис-

том, є людина, що духовно зрадила своїх, не змогла переступити власний страх. Опісля священник не знаходить собі виправдання і знає, «що віднині замовкне навіки» [3, с. 7].

Очевидно, що в зовнішній географічній простір автор «вплітає» топоси внутрішніх станів персонажів, поєднує фізичні (географічні, історичні) та психологічні (внутрішньоособистісні) межі. Антиномія психологічних стає ще більш виразною, коли подається опис сприйняття батуринської трагедії дружиною страченого Кочубея і його донькою. З одного боку – безсилля, уособлене в образі Єпіфанія; із другого – несамовита злоба і прокльони Кочубеїхи; із третього – сама Мотря, яка увібрала у свою душу не лише любов Мазепи, а і його ідеї. Письменник показує, що серед українців, навіть найрідніших людей, немає взаєморозуміння, однастайності, порушено гармонію; це ще більше ускладнює їхнє буття, робить втрати і жертви ще більшими і страшнішими.

Зав'язка роману пояснює й одночасно зумовлює, мотивує подальше розгортання перипетій. Єпіфаній розуміє свою ницість, свій гріх і тому вирушає в дорогу, щоби спокутувати його. Форма ходіння забезпечує відкритість географічного простору, дає можливість авторові через топоси географічних меж і їх долання головним персонажем показати, якою важкою є дорога спокути. Адже, фізично не рухаючись із зачарованого кола, яке зберегло йому життя, схимник все ж таки перейшов межу свого внутрішнього «я», пережив самозраду, після чого й приречений спокутувати свій гріх або залишитися людиною без душі, нелюдем.

Шлях / ходіння Єпіфанія поєднує географічні й історичні топоси. Часто знесилений, знову ошуканий і грішний, священник кілька разів змушений починати дорогу спокути від самого початку. Після Батурина він опиняється у Глухові і там насильно змушений проголосити анафему Мазепі. Вражений страшною смертю Чечеля, знесилений духовним тиском Носа, зомбований ним, він майже божеволіє серед так само збожеволілих від страху людей. Бажаючи прощення, Єпіфаній знайде Мазепу – не для того, щоб убити, а щоб покаятись, потім буде присутнім на його похороні і зрозуміє, хто його справжній ворог. Із цієї миті й розпочнеться справжня дорога до спокути, до свого народу. Сцени зустрічі з Мазепою, його похорону посилюють історичне тло в романі, у них письменник виводить образи інших видатних козацьких лідерів: Войнаровського, Орлика, Полуботка, отримує нагоду прогнозувати нелегке майбутнє України через козацькі чвари.

В історичних топосах майже документальні описи поєднуються міфологічними і символічними картинами й образами. Тут увиразнюються ті художні маркери, які впродовж роману будуть позначати межі духовності, української ментальності або виходу за них. Так, крім образу Мазепи, що і є таким маркером, автор знову звертається до образу Мотрі Кочубеївни як символу вірності й чистоти, недарма дівчина з'являється ченцевою білою лебедицею.

Шукаючи опертя, Єпіфаній подумки розмовляє з Мотрею-Лебедицею. У духовній боротьбі з полковником-вовкулакою, коли схимник відчуває, що частина полковникового звіра є й у ньому, саме Мотря повертає його до людської подобі. Іншим разом Єпіфаній розмовляє з Лебедицею про змалість людей – чи то тієї козацької старшини, яка не хотіла сваритись із Петром I і дбала про свої статки, чи то слабких людей, що проти своєї волі ставали зрадниками, як, наприклад, Єпіфаній. Мала таку загрозу й Мотря, але змогла вистояти. Іваничук говорить про духовну єдність Мотрі з Мазепою, співає осанну їх любові.

В уяві Єпіфанія, у його своєрідних мареннях, автор розгортає життєвий топос Мотрі, поєднує відкриті й закриті простори (дорога Мотрі – її перебування на Василівському острові, ходіння Єпіфанія – територія того ж самого острова карликів), зовнішній і внутрішній хронотопи, топоси географічні, історичні – з топосами духовними, психологічними з відповідною системою меж і станів. Зауважимо, що фольклорно-міфологічна поетика в них лише посилюється. До образу білої лебедиці Іваничук додає казковий образ змієнат, що наслідують характери карликів.

Причина людської змалістості, на думку письменника, полягає у виході за межі національних і особистих цінностей, у їх зраді. Саме так прочитується казка-алегорія про боротьбу Божого коваля Козьми-Дем'яна з великим змієм, який посіяв в українській землі зло, заселив її змієнятами. І хоч ці епізоди в романі не полишені певної декларативності, своїми прозорими символами й алегоріями вони об'єктивно відображають ментальне розуміння сутності українського суспільства.

Отже, ще на початку шляху спокути Єпіфанія Р. Іваничук, використовуючи образи-символи й образи-алегорії, окреслює ціннісні межі українців. Він створює образи-концепти (орди, Мазепи, Мотрі-Лебедиці, змалілих людей, карликів), що стануть наскрізними у творі і постійно будуть окреслювати історичні, ментальні, психологічні тощо межі в бутті українського народу, характеризувати

певні стани – від страху, розпачу – до зневаги, психологічного випростування з неволі, відчуття власної гідності.

Неважко помітити, що в композиції роману «Орда» є значна кількість епізодів, що мають циклічний характер або є частинами певного циклу, «кола». На наш погляд, завдяки такій побудові автор отримав можливість досягти певної завершеності думки, її цілісного художнього вираження. Особливо це стосується розробки, архітектоніки образів Мазепи, Мотрі-Лебедиці. Спіфанієві випаде на долю здолати Дикий Степ, пройти слобідською Україною, чернігівськими землями, ніжинським, київським шляхами і ще раз зустріти полковника Носа. Але це вже буде протистояння духовно випростаної людини вовкулаці. Прийоми несподіваності й антитези посилюють враження двобою, до якого Спіфаній уже готовий.

Використовуючи форму новелістичної вставки, прийом проспекції, Р. Іваничук подає картину українського апокаліпсису ХХ ст. Так, полковник пророкує страшні випробування. Втім, навіть жахливі картини майбутнього уже не можуть зламати Спіфанія. Він звинувачує перевертня в олжі, упевнений у тому, що Україна зможе вистояти. «А відступників, зрадників, донощиків, сексотів, катів проклене і виставить усьому світові на ганьбу. Ти не чекав такої звістки, чи й не сподівався, що я давно вже вбив тебе в собі? То знай: я нині вбиваю тебе самого своїм Словом. Згинь, кровопивцю!» [3, с. 157–158].

Знову звернемо увагу на деяку занадту пафосність, умовність аналізованого епізоду, однак таке рішення автора можемо пояснити ключовою роллю моменту, бажанням утвердити силу й високість духу Спіфанія, які він здобув у важкій боротьбі із власними малістю і страхом. Тут його образ набуває билинного звучання, рис казкових велетнів, доростає до образів непереможних козаків-героїв у козацьких думках. Наприкінці роману образ Спіфанія ще й ліризується. На його шляху трапляються тополі. Як і образ Мотрі, це символи України. Автор метафоризує їх, надаючи особливого інтимно-особистісного змісту. Однак майже ідилічний український пейзаж (степ, тополі, осока, висока могила) знову контрастує з тією ж таки українською дійсністю. Замість боротьби селяни висилають до кінних драгунів вродливу жінку й старого, щоб засвідчити свою повагу, а натомість отримують наругу. Недарма читач знову помічає маленького чоловіка, у якому Спіфаній пізнає карлика Єрмолая з Василівського острова. З гіркотою священник розуміє, що нічого не змі-

нилось: навіть самовпевнені, знахабнілі прислужники-невігласи зневажають український народ, а той кориться їм і зраджує свої святині.

Р. Іваничук говорить про загрозу ментального знищення українців, втрати ними своїх святинь, духовності. У цьому пересвідчує подальший монолог-самовикриття карлика: «Переконуємо їх, що колір пшениці не жовтий, а зелений – потім він стає чорний, бо поки змалілі люди його зберуть, то й стебло кришиться <...>. Що могили – це купини, нарости, болячки на здоровому тілі степу, які заважають ходити і їздити, до того ж марно займають площу – кажуть наші вчені, що на місці могил рясно родять огірки <...>. А за моєю порадою граф Голіцин наказав вирубати по всій Малоросії калину, щоб не спонукала поетів створювати неугодні імперії співанки» [3, с. 165]. У тексті явно проглядає алюзія на ХХ ст., політику нівеляції національних цінностей, неприродного утворення однієї нації замість розмаїття багатьох у Радянському Союзі – радянського народу.

У своєму ходінні через усю Україну в муках і стражданнях Спіфаній змінюється. Однак, віднайшовши в собі духовні сили, він не може знайти прощення – ні в Лаврі понад Дніпром, ні в Карпатах, ні в Манявському скиту, де сам витесав хрест і поніс на свою Голгофу, щоб збудувати власний Храм. У кінці твору чернець знову опиняється в Батурині (згадаємо всепроникний принцип циклічності в романі), уві сні він бачить перепоховання Мазепи, Лебедицю-Мотрю і лише тепер відчуває прощення.

Розімкнутий хронотоп роману включає замкнуті обмежені структури. Найбільш яскравою з них є Василівський острів, де, за волею Петра І, Спіфаній був змушений жити в царстві ліліпутів. Історія ліліпутів є суцільною алегорією, яка дає можливість Р. Іваничукові змалювати атмосферу 70-х–80-х рр. ХХ ст. в Радянському Союзі. Автор розповідає про стагнацію, застійні явища в економіці, тоталітаризм у владі. Так, якщо ліліпути виростають вищими за їхнього ватажка, їм стинають голови. Спіфаній (розумний, винахідливий) посадив собі ватажка на шию і залишився живим. Водночас у такий спосіб автор показує всечасну уярмленість українського народу, з гіркотою говорить про його залежність від різного роду панів. Карлик завжди зневажливо, із презирством говорить про українців, називає їх не інакше, як хохлами, знищити Малоросію – найбільша мрія, радість і розвага для нього.

Алегоричним образом стагнації є піщані гори, насипання яких є щоденною роботою ліліпутів.

У їхніх нестримних бажаннях виразно проступають і знамениті соціалістичні змагання, що стали формальними через необґрунтовані завдання «наздогнати й перегнати», і нереальні плани, і «пробуксовування економіки», яка наприкінці 70-х – у 80-ті рр. ставала все менш ефективною, і навіть затримки заробітної плати. З гіркою уїдливою іронією Р. Іванічук описує політичні заняття карликів, на яких нагнітається істерія, звучать плакатні гасла, розробляється план, як підкорити малоросів і панувати на їхніх землях. Кінець кінцем, Єпіфанію вдалося втекти із цього страшного

«окремішнього» місця, перед ним знову відкрився безмежний простір дороги.

Висновки і пропозиції. У романі «Орда» Р. Іванічук поєднує різні типи часопростору. Їхніми присутніми художніми складниками є топоси географічних, історичних, релігійно-духовних, моральних меж і психологічних станів. У поєднанні із принципом циклічності вони забезпечують оприявлення авторської думки про спокуту гріха як умову повернення людини до самої себе і її самоусвідомлення на національних теренах.

Список літератури:

1. Зотова В., Копейцева Л., Пітель Т. Топоси меж і станів у романі Р. Іванічука «Четвертий вимір». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. 2018. Т. 29 (68). № 4. С. 149–154.
2. Історія української літератури. XX – поч. XXI ст. : у 3-х т. Т. 2. / за ред. В. Кузьменка. Київ : Академвидав, 2014. 536 с.
3. Іванічук Р. Орда. Львів : Просвіта, 1992. 199 с.

Zotova V. G., Kopeytseva L. P., Pitel T. O. ATONEMENT AS THE ROAD TO YOURSELF: SEMANTICS OF BORDERS AND STATES IN R. IVANYCHUK'S NOVEL "HORDE"

The authors of the article focus on the ways of disclosing the literary problematic of the literary work on R. Ivanichuk's novel "The Horde", emphasize that for understanding of the author's idea temporal and spatial parameters of the literary work – chronotype and in it – toposes of borders and states are important.

There are two types of eventual literary space in the novel "Horde": open and closed. The temporal and spatial boundaries of the work are mobile. The idea of physical and spiritual movement causes the opening of the parts of both the story mega space and the characters' living space.

Open space of the story has first of all geographical and historical characteristics, therefore, contains relevant topos. In the outer geographic space the author "plaits" the topos of the inner states of the characters, marking physical and psychological boundaries. The antinomy of psychological boundaries becomes even more expressive when, at the beginning of the work, the author describes the perception of the Baturin tragedy by Epiphanius, the wife of the executed Kochubei and his daughter. The writer shows that there is no mutual understanding, unanimity, harmony among Ukrainians, even among the dearest ones. The composition tie explains and at the same time causes, motivates the further worries, all the way of Epiphany, in which geographical and historical toposes are combined.

In the composition of the novel "The Horde" are distinguished episodes that are cyclical or are constructs of a certain cycle "circles". Due to this construction the author reached a certain completeness of thought, its holistic literary expression. This is especially true of the architectonics of the images of Mazepa, Motrya-Swan, which are accentuated at the beginning and end of the novel, but accompany the main character throughout his course.

R. Ivanichuk skillfully uses forms of inserting into the novel, techniques of prospecting with which he presents a picture of the Ukrainian apocalypse of the twentieth century. Epiphanius and the entire Ukrainian people are being prophesied by the ordeal, but even horrific pictures of the future cannot break the protagonist, who is gradually full of strength. At the end of the novel his image is noticeably lyrical. The monk meets the poplars on his way. The writer metaphorizes them, giving special symbolic meanings.

Therefore, R. Ivanichuk combines open and closed / limited / separate, external and internal space in the novel «The Horde». Their present literary constructs are toposes of geographic, historical, religious-spiritual, moral boundaries and psychological states, whose architectonics are mostly based on folklore, mythological, symbolic and allegorical images. The principle of cyclicity is ensured by the acceptance of the author's idea of the atonement of sin – historical, moral, etc. – as a condition of returning a person to himself, his self-awareness in the circle of his people, the ability to fight the invading military and spiritual horde.

Key words: *author's thought, literary image, literary chronotope, literary space, topos of borders and states.*

Левченко Н. М.

Харківський національний педагогічний університет імені Григорія Сковороди

РЕЦЕПЦІЯ ПАТРИСТИЧНОЇ ЕКЗЕГЕТИЧНОЇ МОДЕЛІ В ПРОПОВІДЯХ КИРИЛА ТУРОВСЬКОГО

У статті окреслено патристичну матрицю екзегези Біблії в проповідях Кирила Туровського. Наголошено, що домінуючим жанром старокиївської літератури була проповідь, яка містила в собі елементи релігійної пропаганди, християнського виховання, тлумачення християнських догм та змісту Біблії.

Давніми українськими письменниками були засвоєні екзегетичні моделі отців Церкви, які мали рівнозначний вплив на процес формування біблійної герменевтики в старокиївській літературі.

Встановлено, що Кирило Туровський запорукою єднання людини з Богом вважав сповідання Слова Божого, дотримання біблійних заповідей, визнання символу віри. Слово в Біблії Кирило Туровський, сповідуючи екзегетичні вподобання Василя Великого, вважав не лише внутрішнім словом, яке, промовившись, розчиняється й щезає в повітрі, а й словом дієвим і життєдайним, що ґрунтується на реальних історичних фактах і творить нове буття. Основним завданням проповідника, на думку Кирила Туровського, є пізнання шляхом тлумачення й виконання Слова Божого, шляхом наслідування Христа, який є втіленням Божого Слова, Логосу, самого Бога, що створив світ з нічого, лише промовивши десять слів, явивши світові свою могутність у Слові.

Доведено, що в своїй творчості проповідник переважно схилявся до алегоричної екзегези. Наслідуючи Отців Церкви, він мислив алегоріями й символами, водночас надаючи майже кожному образіві й сюжетові Святого Письма власну інтерпретацію та розуміння. Він широко використовував стилістичні фігури, зокрема анафору, плеоназм, синтаксичний паралелізм, повторення, параболу. Найбільшу перевагу митець віддавав антитезі. Так, у межах фігури контрасту Кирилом Туровським тлумачилися Старий і Новий Заповіти, образи Адама і Христа, неба і землі, гріховності й святості, життя й смерті.

Ключові слова: екзегеза, Біблія, проповідь, тлумачення, патристика, фігури.

Постановка проблеми. Відсутність повного тексту Біблії в старокиївській літературі загалом і в процесі становлення біблійної герменевтики зокрема компенсувалася зверненнями до церковних переказів, патристики, апокрифів та інших творів християнсько-релігійного змісту візантійського та староболгарського походження. Звісно, засвоєна майже на рівних правах така різноманітність творів мала посутній вплив не лише на формування методів тлумачення Святого Письма, а й на характер пізнання світу та буття.

Увібравши античні та біблійні традиції, ранньовізантійські проповіді авторства Іоанна Златоуста, Григорія Богослова, Іоанна Дамаскіна, Василя Великого та інших створили класичний канон християнського красномовства, який і був запозичений старокиївськими церковними діячами наприкінці X ст.

Давньоруська оригінальна проповідь, яка була формою релігійної пропаганди і водночас засобом християнського виховання, обслуговувала

потреби нового християнського віровчення, розтлумачувала богословські догми та зміст Біблії.

Перші багатосенсові моделі тлумачення Біблії з'явилися в оригінальних проповідницьких творах Русі з огляду на церковну діяльність київського митрополита Іларіона та ченця Кирила із Турова. Творчість названих проповідників під впливом патристики започаткувала традицію чотирисенсової біблійної герменевтики в проповідницькій прозі в давній українській літературі.

Давніми українськими письменниками були засвоєні екзегетичні моделі отців Церкви, які мали рівнозначний вплив на процес формування біблійної герменевтики в старокиївській літературі.

Разом з екзегезою, спрямованою на інтерпретацію священних книг, була імпортована й біблійна герменевтика, яка тоді ще не мала науково-теоретичного обґрунтування, але також застосовувалася як спосіб, правила й мистецтво тлумачення Святого Письма. Специфіка біблійної герменевтики полягає в тому, що вона містить у собі

об'ємність інтерпретативного процесу, захоплюючи у своє коло і самого дослідника. І що глибше досліднику відкривається Слово, що більше він втягується до істини буття, то більше він сам стає об'єктом інтерпретації і самопізнання. Останнє не вичерпується у християнській свідомості зовнішнім досвідом і самоаналізом, а передбачає певну морально-етичну атмосферу, бо істина відкривається не просто розумному погляду, а очам серця [3, с. 168]. Істину буття середньовічні богословиритори розкривали в проповідях-словах, проповідях-казаннях.

Ті поодинокі зразки старокиївської проповіді, що збереглися донині, не дають змоги змалювати повноцінну модель розвитку й функціонування тодішньої проповіді, як і картину формування біблійної герменевтики. Проте рівень тих творів, що на сьогодні віднайдено, серед яких і такі перлини, як Слова Іларіона, Климента Смолятича, Кирила Туровського, дає підставу припускати, що українська проповідь переживала тоді добу свого розквіту, як і біблійна герменевтика в ролі безпосереднього її структуранта.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання рецепції й трансформації біблійної герменевтики у складі давньої української літератури Старокиївського періоду, попри наявні дослідження О. Александрова [1–3], В. Білоуса [5–10], архієпископа Ігоря Ісиченка [4], Н. Левченко [18], О. Сліпушко [21], В. Сулими [22] та інших, досі потребує детального вивчення, тому залишається **актуальним** для української медієвістики.

Постановка завдання. Настала нагальна потреба окреслити патристичну матрицю екзегези Біблії в проповідях Кирила Туровського.

Виклад основного матеріалу. Кирило Туровський, як і Григорій Ниський, не залишив спеціальних екзегетичних праць, коментарів чи схолій. Поодинокі його твори траплялися у різних списках від XIII до XVII століття разом із творами інших проповідників. Здебільшого вони були підписані іменами Отців Церкви. У найдавнішому списку XIII століття містилося 9 повчань, в інших – до 20-ти.

У всіх своїх чи, можливо, деяких приписуваних Кирилу творах, автор «не пояснює жодної догматичної чи моральної правди віри. Тільки в двох повчаннях (на Зелені Свята і про премудрість) подає моралізуючі науки. Зрештою, всі повчання є щодо змісту гоміліями чи панегіричними словами» [20].

Тим часом один із найкращих своїх творів «Кирила Мниха притча о чловѣчѣсти души и

о телеси, и о преступлении Божия заповѣди, и о Воскресенки телеси чловѣча, и о будущем судѣ, и о муцѣ» Кирило Туровський розпочинає із заклику до читача читати Святе Письмо, ретельно занурюючись у сенсову тканину його сюжетів, тем, ідей, образів: «Зѣло полезно, еже разумѣвати нам божественных писаний учение: се и душу цѣломудрену стваряет и к смирению прилагает ум, и сердце на реть добродѣтели извоостряет, и всего благодарьствена чловѣка стваряет, и на небеса ко владычным обѣщанием мысль приводит, и к духовным трудом тѣло укрѣпляет, и приобидѣние сего настоящаго жития, и славы и богатства творит, и всея житийския свѣта сего печали отводит. Того ради молю вы, потщитесь прилѣжно почитати святыя книги, да ся божиих насытивше словес и будущаго вѣка неизреченных благ жадание стяжите: она бо аще и невидима суть, но вѣчна и конца неимуца, тверда же и недвижима» [16, с. 286].

Слово в Біблії Кирило Туровський, сповідуючи екзегетичні вподобання Василя Великого, вважав не лише внутрішнім словом, яке, промовившись, розчиняється й щезає в повітрі, а й словом дієвим і життєдайним, що ґрунтується на реальних історичних фактах і творить нове буття. Основним завданням проповідника, на думку Кирила Туровського, є пізнання шляхом тлумачення й виконання Слова Божого, шляхом наслідування Христа, який є втіленням Божого Слова, Логосу, самого Бога, що створив світ з нічого, лише промовивши десять слів, явивши світові Свою могутність у Слові.

Ісусові належить особлива роль ідеалу морального життя. Для Кирила Туровського христонаслідування було єдиним варіантом морального подвигу, духовного спасіння. Право вести за собою інших Кирило виборював святістю власного життя, готовністю до подвигу, до мучеництва [15, с. 415].

Услід за одним із аспектів екзегетичної теорії споглядання Григорія Ниського – процесу нескінченного сходження людської душі від матеріального і тілного тіла до духовної сфери Бога, на який святий Григорій вказував як на головну мету і зміст книг Святого Письма, зміст людського життя, Кирило Туровський спрямовував екзегезу в русло близької йому традиційної для християнства теми тілності тіла й вічності душі, яка реалізується у творі через алузію Воскресіння Христа і розростається до роздумів казної над людською гріховністю. Тілесність Адама і його нездатність боротися зі спокусами стали

причиною першородного гріха. Тіло Адама спокусилося на заборонений плід і забруднило гріхом все людство. Проте віра у воскресіння Христа, Його викупну жертву дає надію кожному на звільнення від гріха. Кирило Туровський переконує: «Того ради до второго пришествия Христова суда ни мучения всякой души человек, вѣрнаго же и невѣрнаго. Вѣруйте же в правду въскресению человекских телес. «Поспѣши бо, – рече, – дух свій съзижются, и бновивши лице землѣ.» В Иезекиили бо нам воскресения надею показал есть. «Прорцы, – рек, – сыне человекски на мертвыя сия кости, да будут на них тѣлеса и опнется на них кожа, да придет дух от четырь вѣтры и внидет в мертве си, да оживуть!» Все же се сам творец дѣйствует не инако чина превращая, но инако исконное дѣло свое поновляя» [16, с. 306].

Пов'язуючи в один сюжет історію старозаповітного Адама й новозаповітного Ісуса Христа, Кирило Туровський інтерпретує християнський хронос як такий, що не має нічого спільного з поганським уявленням циклічного часу смерті й відродження природи в межах року.

Час усвідомлюється Кирилом Туровським як рух від профанного земного часу, тобто від гріхопадіння Адама, до сакрального часу вічності, що його відкрив своєю голгофською жертвою Ісус Христос, який зупинив плин профанного земного часу й провів світ вічний і сакральний, завдяки чому право на святість здобула будь-яка звичайна людина, що має християнську віру.

З метою глибшого розкриття істини автор нарівні з біблійними текстами алегорично тлумачить тексти апокрифічні. Щоб визначити співвідношення духовного й тілесного, небесного й земного, високого й низького, сакрального й профанного в бутті людини, автор долучає до свого твору апокрифічну притчу про сліпого й кульгавого. Господар посадив виноградник, ворота не зачиняв, а поставив сторожу – кульгавого й сліпого, яким заборонив чіпати виноградник, але дозволив користуватися всім іншим, що перебуває навколо нього. Однак «всѣдъ же хронец на слѣпца и дошедша окрадоства вся внутрняя господина свояго благая» [16, с. 293]. Господар, намагаючись з'ясувати правду, розділив охоронців і допитав кожного окремо.

Виклавши квінтесенцію сюжету, проповідник вдається до алегоричного тлумачення апокрифічної притчі, згідно з яким господар – це Бог-Отець, межа перед виноградником – це Закон Божий, який не варто порушувати, незамкнуті ворота – чудеса Божі, кульгавий – тіло, а сліпий – душа

людини, яких Бог після смерті біологічно розділяє, але судити буде після другого пришествя Христа: «Того ради до второго пришествия Христоваго нѣст суда ни всякой души человек, вѣрнаго же и невѣрнаго. Вѣруйте же в правду въскресению человекских телес» [16, с. 293].

Святкові богослужіння, на думку автора, заслуговують на домінуючі позиції з огляду на те, що вони є певним містичним зв'язком із євангельськими історіями, які знову й знову відбуваються в уяві вірян під час таких богослужінь. Отже, Кирило Туровський продемонстрував часову модель, за якою сакральні події з життя, смерті й воскресіння Ісуса Христа існують у вічному світі і тривають у світі дочасному [15, с. 417].

За прикладом і волею Ісуса Христа станеться оновлення усієї землі й відбудеться воскресіння всіх померлих: «Сгда же придет оновити землю и въскресити все умершая, яко же сам Бог прежде глаголя, тогда «все суци в гробах услышат глас Сына Божия и оживут <...> Тогда бо души наши в тѣлеса внидут и примут въздаяние каждо по своим дѣлом – правдници в вѣчную жизнь, а грѣшници в бесконечную смертную муку. Ими же согрѣшит хто, тѣм и мучен будет» [16, с. 308].

Поважна роль урочистих проповідей спонукала до вишуканого стилю, рясної образності. Це забезпечувалося місткими метафорами, несподіваними символами та алегоріями. Г. Подскальськи писав про це так: «Застосований автором метод алегоричного тлумачення закорінений радше в інтуїтивних асоціаціях, ніж у богословських роздумах: талановитий оратор перемагає ученого екзегета і віровчителя, а святкова радість приглушує несміливі спроби поглибленого богословського запитування. У цій основній тенденції проявляється водночас і подібність, і відмінність від творів Григорія Назіанзіна, Єпифанія Кіпрського та Іоанна Златоуста, які Кирило частіше за все використовує у своїй роботі» [19, с. 117].

Автор прагнув розкрити прихожанам велич релігійного свята, наголошуючи на його духовній значущості, а це можна було зробити, донісши до реципієнтів просто і зрозуміло складне православне метафізичне вчення про Символ віри, про Святу Трійцю – Бога-Отця, Сина й Духа Святого, яке є дороговказом до духовного світу доброти, милосердя, високої моралі, до світу християнства, далекого від світу поганської космогонії. Засуджуючи варварські обряди принесення в жертву людей, Кирило Туровський протиставляв їм викупну самопожертву Ісуса Христа. Тому найголовнішим святом християн він разом

з Григорієм Богословом уважає Великдень, який згідно з Біблією має трирівневу структуру, де перший рівень міститься в старозаповітній історії порятунку синів Ізраїля від караючого ангела смерті кров'ю закланих ягнят, яка стала прообразом крові Христа, другий рівень визначається власне кров'ю Ісуса Христа, пролитою за гріхи людства, третій рівень – літургійне причастя тілом і кров'ю Ісуса Христа в образі хліба й вина: «Христіане, с вѣроу вкушающіе сіє тѣло, освящаются и получают жизнь вѣчную. Итак, братіе, вкусим, сего животворящаго брашна и с любовію облобызаем друг друга, взаимно от всего сердца прощая прегрѣшенія. – Воскресеніе Христово называється великим днем. Поистинѣ велик день сей не потому, чтобы он имѣл больше часов, но ради великих чудес, совершенных Спасителем Иисусом Христом. Нынѣ ангелы с людьми ликуют, и люди освящаются Господом, приѣмля Духа Святаго» [16, с. 10].

Запорукою єднання людини з Богом є сповідання Слова Божого, дотримання біблійних заповідей, визнання символу віри. «Вибрана Кирилом тріада виглядала так: Бог-Отець діяв через Мойсея, рятуючи обраний народ, Бог-Син своєю жертвою рятував людей, вказавши їм шлях до Царства Небесного, Святий Дух створив євхаристійне диво у храмі, готуючи до Царства Божого всіх учасників» [15, с. 419].

Висновки і пропозиції. Перекладна патристика здебільшого виконувала повчальну, дидактичну, навчальну функцію, а також формувала екзегетичні традиції в старокиївській оригінальній літературі. Розтлумачуючи реципієнтам тонкощі біблійного вчення, давньоукраїнські письменники-гомілетети прагнули переконати свою аудиторію логікою власних міркувань, яка не повинна була виходити за межі правил і канонів, звеличували чесноти і засуджували вади, обіцяли праведникам вічне блаженство, а недбайливим і грішникам погрожували Божою карою.

Творчість Кирила Туровського є одним із найвищих досягнень алегоричної екзегези. Наслідуючи Отців Церкви, він мислив алегоріями й символами, даючи майже кожному образіві й сюжетові Святого Письма власну інтерпретацію та розуміння.

Алегорична біблійна екзегеза Кирила Туровського гармонійно уживалася з риторикою. Інтерпретуючи біблійні тексти, з окремих їхніх фрагментів він міг утворити метафори. Він широко використовував стилістичні фігури, зокрема анафору, плеоназм, синтаксичний паралелізм, повторення, параболу. Найбільшу перевагу митець надавав антитезі. Так, у межах фігури контрасту Кирилом Туровським тлумачилися Старий і Новий Заповіти, образ Адама і Христа, неба і землі, гріховності й святості, життя й смерті.

Список літератури:

1. Александров О. Література Київської Русі: між міфопоетикою і християнським символізмом. Одеса : Астропринт, 2010. 472 с.
2. Александров О. Старокиївська агіографічна проза. Одеса : Астропринт, 1999. 171 с.
3. Александров О. Філософія Середніх віків та доби Відродження. Київ : Парапан, 2002. 172 с.
4. Архиепископ Ігор Ісіченко. Аскетична література Київської Русі. – Харків : Акта, 2007. 397 с.
5. Білоус П. Давня українська література: засіб пізнання і виховання чи мистецтво слова. *Дивослово*. 2017. № 2. С. 12–15.
6. Білоус П. Історія української літератури XI–XVIII ст. : навчальний посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2009. 424 с.
7. Білоус П. Літературна медієвістика. Вибрані студії : у 3 т. Т. 1 : Зародження української літератури : монографія. Житомир, 2011. 376 с.
8. Білоус П. Мотив світла в киеворуській літературній традиції. *Антипролог* : збірник наукових праць, присвячених 60-річчю члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими. Київ : ВД «Стилос», 2007. С. 67–88.
9. Білоус П. Світло зниклих світів (художність літератури Київської Русі) : збірник статей. Житомир : Полісся, 2003. 160 с.
10. Білоус П. Українська література XI–XVIII ст. : навчальний посібник для самостійної роботи студентів. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 360 с.
11. Василий Великий, архиепископ Кессарии Каппадокийской. Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кессарии Каппадокийския. Сергиев Посад : Издательство Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1900. Ч. 1. 347 с.
12. Василий Великий. Девять бесед на Шестоднев / пер. Л. А. Фрейберг с. 47–50 ; письма 1, 3, 4, 12, 14, 19, 20 / пер. Т. А. Миллер с. 65–69. Памятники византийской литературы IV–IX веков / отв. ред. Л. А. Фрейберг. Москва : Наука, 1968. С. 45–69.

13. Григорий Богослов, святитель. Собрание творений : в 2 т. Сергиев Посад : Издательство Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1994. 1284 с.
14. Григорий Нисский, святитель. О молитве. Москва : Издательство Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. 1999. 112 с.
15. Історія української літератури : у 12 т. / редкол. : Віталій Дончик (голова) та ін. ; Нац. акад. наук України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ : Наукова думка, 2013. Т. 1 : Давня література (X – перша половина XVI ст.) / наук. ред. : Ю. Пелешенко, М. Сулима ; передм. М. Жулинського. 2013. 838 с.
16. Кирила мниха о человечестей души и о телеси, и о преступлении Божия заповеди, и о Воскресении телесе человека, и о будущем суде, и о муце. *Памятники литературы Древней Руси: XII век*. Москва : Художественная литература, 1980. С. 286–308.
17. Кирило. Творения святого отца нашего Кирилла, епископа Туровского с предварительным очерком истории Турова и туровской иерархии до XIII века. Киев : В Типографии Киево-Печерской Лавры, 1880. 376 с.
18. Левченко Н. Біблійна герменевтика в давній українській літературі. Харків : Майдан, 2018. 392 с.
19. Подскальски Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988–1237 гг.) ; пер. А. В. Назаренко ; под ред. К. К. Аментьева ; С.-Петерб. о-во визант.-славян. исслед. 2-е изд., испр. и доп. для рус. пер. Санкт-Петербург : Византинороссика, 1996. 572 с.
20. Перші українські проповідники і їх твори : праці Греко-Католицької Богословської Академії. Рим, 1973. Т. 35. 188 с.
21. Сліпушко О. Софія кївська. Українська література Середньовіччя: доба Київської Русі (X–XIII століття). Київ : Аконті, 2002. 400 с.
22. Сулима В. Біблія і українська література. Київ : Освіта, 1998. 400 с.

Levchenko N. M. RECEPTION OF THE PATRISTIC EXEGETIC MODEL IN THE SERMONS BY KYRYLO TUROVSKY

The ways of borrowing and stages of the development of biblical hermeneutics in the Ukrainian translation and original literature of the Old Testament period are explored. The works of translated Old Kyiv literature are outlined through the prism of biblical hermeneutics. Their influence on the further development of the original Old Kiev literature is investigated.

In the research outlines the patristic matrix of Bible exegesis in the sermons of Kyrylo Turovsky.

On the example of the Biblical exegesis in the works by Kyrylo Turovskyi, the elements of biblical exegesis in the structure of the sermon.

It was emphasized that the dominant genre of ancient literature was the sermon, which contained elements of religious propaganda, Christian education, interpretation of Christian dogmas, and Bible content.

Ancient Ukrainian writers have mastered the exegetical models of the Church Fathers, who had an equal influence on the process of biblical hermeneutics formation in the ancient literature.

It is established that Kyrylo Turovsky considered the guarantee of unity of man with God as the preaching of the Word of God, keeping the biblical commandments, recognizing the symbol of faith.

It is proved that in his work the preacher was mostly inclined to allegorical exegesis. In following the Fathers of the Church, he thought through allegories and symbols, while providing almost every image and plot of Scripture with his own interpretation and understanding. Widely used stylistic figures, in particular, anaphor, pleonasm, syntactic parallelism, repetition, parabola. The artist gave the greatest preference to the antithesis. For example, the Old and New Testaments, the image of Adam and Christ, heaven and earth, sinfulness and holiness, life and death were interpreted within the frame of the contrast figure of Kyrylo Turovsky.

The results of the study suggest that the use of Biblical hermeneutics in the original genres of ancient Kyiv literature is the first stage of its development even in the absence of its scientific and theoretical basis in the ancient Ukrainian literature of the XI–XIII centuries.

Key words: *exegesis, Bible, sermon, interpretation, patristics, figures.*

УДК 821.161.2.09

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/19>**Назаренко І. В.**

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

Запорожець О. С.

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА РОМАНУ-ЕКФРАЗИСУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРУ «ЖЕРТВА ЗАБУТОГО МАЙСТРА» ЄВГЕНІ КОНОНЕНКО)

У статті розглянуто жанрові особливості сучасного українського роману-екфразису на матеріалі твору «Жертва забутого майстра» (2007) Євгенії Кононенко. Зазначається, що сучасна тенденція до репрезентації різних видів мистецтва в художньому творі стала джерелом для досліджень, які проводяться на матеріалі їх співіснування у певному тексті. Взаємодія мистецтва і літератури як особливий вид взаємин у художньому тексті розглядається з погляду теорії інтермедіальності.

Статтю проілюстровано прикладами з досліджуваного роману Євгенії Кононенко, які демонструють звернення авторки до мистецтва скульптури. У роботі ми простежуємо присутність цього виду мистецтва у тексті роману через емоційне сприйняття мистецьких артефактів героями твору, наявність специфічної термінології, історичних даних про майстра Іоанна Георгія Пінзеля та про його його роботи, а також з позиції іншого виду мистецтва – фотомистецтва.

Вказано провідні функції екфрази в романі Євгенії Кононенко «Жертва забутого майстра», фрагментами з твору продемонстровано особливості її побутування. Визначено, що саме літературний текст доповнює та розширює уявлення про мистецький твір і характеризується єдиною органічною мовою опису словесних та зорових вражень, що створює специфічну мову текстової візуалізації. Доведено, що екфроза, дозволяючи проникнення у твір інших видів мистецтва, робить його більш дискретним. Проте як важлива частина у структурі тексту вона привносить нові смисли в літературний твір, розмикаючи його межі.

Грунтуючись на досліджуваному матеріалі, а також на висновках щодо тягlosti традиції екфрастичного роману як жанру в українській літературі, визначено перспективи дослідження в обраному нами напрямку.

Ключові слова: взаємодія мистецтв, інтермедіальність, скульптура, жанрова специфіка, роман-екфразис.

Постановка проблеми. Важливе значення для вивчення теорії роману мали дослідження західних і вітчизняних учених. Багато з них основну увагу приділяло генологічним особливостям, тобто жанровим різновидам роману. Їхня система протягом історичного формування вже утвердилась у свідомості вчених і читачів. Головними для визначення того чи іншого жанрового різновиду роману в кожному випадку є цілком різні особливості форми твору та / або його змісту.

Ю. Ковалів наводить досить великий перелік жанрових різновидів роману, водночас зазначаючи, що єдина класифікація відсутня. За тематикою вчений поділяє романи на соціальні, соціально-побутові, родинно-побутові, філософські, воєнні, історичні, інтелектуальні, сентиментальні, психологічні, пригодницькі, сатиричні, детективні, документальні, автобіографічні, біогра-

фічні, виробничі, науково-фантастичні, еротичні, жіночі, утопічні, антиутопічні, урбаністичні тощо. Подієвий час вплинув на диференціацію роману-хроніки, сучасного й історичного романів, а також роману про майбутнє. Структура роману детермінує виокремлення роману-алегорії, роману у віршах, фейлетона, памфлета, саги, епістолярного й телерomanу. Іноді застосовуються такі історично зумовлені назви: елліністичний, античний, лицарський, готичний, романтичний, просвітницький, вікторіанський, натуралістичний, авангардистський, модерністський тощо [5, с. 347]. Але такі діахронічні й синхронічні класифікації далеко не повністю можуть охопити усі жанрові особливості роману. Існують фантазмагоричні та поліфонічні романи, романи-подорожі, романи-виховання, романи з підтекстом, відкриті та романи з завершеною фабулою, романи без героя тощо.

Таке жанрове розмаїття зумовлене багатьма стильовими, структурними та історичними чинниками. Серед науковців немає єдиної думки щодо класифікації жанрових різновидів роману, тому це питання досі є дискусійним.

Стирання меж між жанровими різновидами роману розпочинається ще в ХІХ столітті. Цей досить бурхливий процес прискорюється у ХХ столітті. На початку ХХІ століття так званий чистий жанр вже майже не трапляється. Так, у романах останніх десятиліть яскраво виявляються риси кількох різновидів цього жанру, серед яких достеменно визначити провідний складно. Крім того, усе частіше генологічні дефініції враховують не тільки особливості роману в його суто літературних жанрових межах, адже сьогодні спостерігаємо проникнення до словесного інших видів мистецтва, зокрема музики, живопису, скульптури, архітектури тощо. Така тенденція простежується в багатьох українських романах початку ХХІ століття. Це актуалізує в сучасному вітчизняному літературознавчому дискурсі поняття «взаємодія / взаємопроникнення мистецтв», «інтермедіальність».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтермедіальність у сучасних літературних студіях тісно пов'язана з поняттям екфрази, яке сьогодні також є дискусійним. Зарубіжна літературознавча традиція робила досить ґрунтовні спроби пояснити наявність у сучасній літературі роману-екфразису. Зосібна, характеристики роману-екфразису в своїх працях давали такі провідні літературознавці, як Н. Бочкарьова, Є. Третьякова, Г. Сидорова та інші. Остання, зокрема, доводила право на існування роману-екфразису, називаючи його своєрідним видом метапрози і запевняючи, що сюжет прочитується як метакод, а сам роман-екфразис – це синтез мистецтв у сучасному літературному процесі [8, с. 37]. Н. Бочкарьова схарактеризувала екфразис як словесне відтворення зображального мистецтва чи вербальне представлення візуального зображення [3, с. 25].

В українському літературознавстві жанрові модифікації сучасного роману ґрунтовно досліджувала Т. Бовсунівська. За її визначенням, якщо сюжетно-композиційна структура роману базується на якомусь мистецькому творі, а його образна система є своєрідним словесним продовженням зображених персонажів (картини, графіки, скульптури тощо), якщо існує ідеологічний перегук між романом та твором мистецтва, а форма радикальної презентації явно змішана, то перед нами роман-екфразис [2, с. 428]. Особли-

вістю конструювання роману-екфразису літературознавиця називає й те, що його мотивізаційна база не може існувати без будь-якого мистецького артефакту, на якому вона заснована.

Постановка завдання. Мета нашої статті – розкрити жанрові особливості сучасного українського роману-екфразису. Для цього коротко зупинимося на теоретичних питаннях і більш детально зосередимося на історико-літературному аспекті проблеми.

Виклад основного матеріалу. Інтермедіальні дослідження в літературознавстві були започатковані наприкінці ХХ століття, але й нині їх можна схарактеризувати як новий напрям інтертекстуального аналізу, увага якого зосереджується на взаємодії художнього тексту й інших видів мистецтва. Інтермедіальні студії висвітлюють проникнення в літературу інших видів мистецтва, а вона їх асимілює. У такий спосіб у літературі з'являються ознаки, притаманні іншим мистецтвам, а саме: виражальні особливості музичних творів, візуальність архітектури, пластика скульптури тощо. О. Махов стверджує, що література точно не відтворює певну форму в її конкретності, але завдяки загальним прийомам формотворення може відтворювати якусь загальну лінію музичного твору [6, с. 12]. Н. Акулова, яка досліджує поетику візуальності в літературі, пропонує розглядати жанрові новоутворення, що виникли у красному письменстві внаслідок описаної вище міжмистецької взаємодії, як інтермедіальний феномен, в основі якого лежить трансформація традиційного літературного жанру шляхом інтеграції візуального коду кінематографу (а також театру, живопису, скульптури. – *І. Н., О. З.*) до знакової системи мистецтва слова [1, с. 7]. Отже, інтермедіальністю можна назвати відтворення в літературному тексті таких образних структур, які будуть нести читачеві інформацію про інші види мистецтва.

Що стосується власне генологічних параметрів роману-екфразису, то, окрім зазначених уже, зробимо акцент також на можливості синхронізованого паралельного споглядання твору мистецтва або прослуховування музики під час читання літературного тексту. Це ще одна характеристика досліджуваного жанру, зумовлена розвитком сучасних комп'ютерних технологій та інтернету. Читаючи роман, який ґрунтується на будь-якому творі мистецтва, реципієнт може паралельно знайти у світовій мережі й прослухати певний музичний твір, роздивитися скульптуру або репродукцію картини. Отже, симбіоз образотворчого,

музичного, кіномистецтва тощо й літературного тексту стає більш повним, ґрунтовним і наскрізним. Саме літературний текст доповнює та розширює уявлення про певний мистецький артефакт, але не імітує його. Такий тип текстів також характеризується єдиною органічною семантичною мовою опису вербальних та невербальних вражень від твору мистецтва, що утворює специфічну мову текстової візуалізації. Різні види когнітивного заглиблення в об'єкт мистецтва, яким герої роману насолоджуються або займаються його дослідженням, є характерними властивостями будь-якого екфразистичного жанру, зокрема й роману-екфразису.

Досліджуваний роман «Жертва забутого майстра» (2007 р.) Євгенії Кононенко пов'язаний з іменем Іоанна Георгія Пінзеля. Для українців відкриття одного з найбільш видатних європейських скульпторів XVIII століття припадає на останні десятиліття. Його постать в історії українського мистецтва – це маркер як європейської, так і національної художності, хоча його етнічна приналежність, а також час народження і місце, де він з'явився на світ, наразі невідомі. Художню спадщину митця розкрив для сучасників Б. Возницький, Герой України, лауреат премії імені Т. Шевченка, який врятував понад 60 робіт майстра. Його перу належить дослідження «Микола Потоцький староста Канівський та його митці архітектор Бернард Меретин і сницар Іаон Георгій Пінзель». Саме Б. Возницький наголошував на специфіці творінь скульптора, виокремлюючи їхній загальний напружений драматизм, психологічну заглибленість персонажів [7, с. 33].

Українська письменниця Євгенія Кононенко по-своєму інтерпретувала та відтворила образ скульптора і його шедеврів. У романі «Жертва забутого майстра» йдеться не тільки про частину творчого й життєвого шляху митця. У книзі української авторки яскраво виражений також синтез мистецтв, тобто інтермедіальність. Подієва основа роману пов'язана з мистецькими артефактами, тому текст містить опис творів мистецтва, у ньому передаються враження героїв, навіяні їх спогляданням. Це дає підставу стверджувати, що аналізований твір належить до жанру роману-екфразису. Водночас у ньому є також детективний складник.

Зокрема, на детективну інтригу натякає вже назва книги Євгенії Кононенко. Елементи історико-містичного детективу ми можемо помітити вже на перших сторінках твору. Так, його головна героїня Маріанна зазначає: «<...> тієї осені ми

шукали сліди загадкового Іоанна Георга Пінзеля у львівських прохідних дворах і на пошарпаних дерев'яних сходах» [4, с. 12]. Однак і екфразистична природа твору майже одразу заявляє про себе, адже з героями роману читач знайомиться через опосередковане порівняння – старий єврей, якого зустрів німецький солдат Ріхард в одному з помешкань єврейського кварталу, нагадав йому знамениту статую Мойсея Мікеланджело Буонаротті. Старий передав Ріхардові старовинний папір. Пізніше читач дізнається, що цей солдат – студент у минулому, який любив споглядати скульптури: «Ріхард був католиком, і в храмах він найбільше любив ці скульптури, в яких навіки завмер немислимий порив чийогось духу» [4, с. 22]. Згодом стає відомо, що один з головних героїв твору, який називає себе Мішеlem Арбріє, є сином того самого солдата Ріхарда і має свій, не зовсім законний інтерес до скульптур Пінзеля, своє таємне бажання. Його здійснення, за задумом письменниці, відбувається завдяки фірмі «Таємні бажання», якою володіє дивакуватий Карен Пепербаум. Саме він називає співробітницю своєї фірми, перекладачці французької Маріанні, прізвище майстра Пінзеля: «Це історична особа. Скульптор. Він різьбив олтарні скульптури» [4, с. 20]. Читач ніяковіє разом із Маріанною, тому що поки не знає нічого про цього скульптора, але разом із нею та загадковим французом Мішеlem Арбріє вирушає слідами його забутої слави.

Через запит в інтернеті Маріанна дізнається, що Іоанн Георг Пінзель – це скульптор другої половини XVIII століття, який «<...>робив дерев'яні скульптури в храмах на території Львівщини і Тернопільщини <...> Його навіть іменують українським Мікеланджело <...> Щедрим меценатом і замовником Пінзеля був магнат Речі Посполитої граф Микола Потоцький» [4, с. 22]. Принагідно Євгенія Кононенко звертається і до болючої проблеми збереження історичних пам'яток культури, до яких цілком виправдано зараховує праці Пінзеля. Іноземці, пращури яких були вихідцями з України, бажали побачити собори, цвинтарі, пам'ятники, які вони споглядали на світлинах у альбомах своїх дідусів і бабусь. Але, на жаль, ці пам'ятки переважно не збереглися: «<...>доводилось фотографувати промзону чи бетонний житловий масив. А будиночки кінця XIX століття пощезли» [4, с. 23].

Визначальним у творі є момент, коли Маріанна вперше бачить скульптури в музеї Пінзеля у Львові, де до неї «прийшло розуміння, що задля цього майстра в Україну їхати варто» [4, с. 28].

Враження від скульптур Пінзеля авторка майстерно подає крізь призму сприйняття різних людей – Маріанни як пересічного глядача, Мішеля Арбріє як давнього знавця робіт майстра, Дарини Костюк як мистецтвознавця і Марії Хохляк як психіатра. Так, Дарина Костюк назває скульптури Пінзеля абсолютно неklasичними, модерними, замаскованими під предмети культового призначення. Для неї скульптури мають сакральне значення. Дарина Костюк навіть порівнює їх з іконами Врубеля. Самого Пінзеля вона називає містичною постаттю, а його роботи такими, що «<...> навіть у покаліченому вигляді справляють надзвичайне враження на глядача» [4, с. 34]. Цікаво, що до фахового коментаря мистецтвознавиця додає також суб'єктивні рефлексії: «<...> у витвори Пінзеля треба вдивлятися. Для неуважних то будуть просто шматки старого дерева», «ці фігури подеколи просто змушують звернути на себе увагу» [4, с. 34]. Маріанна, погоджуючись з ученою, висловлює власні враження: «Жодна скульптура в моєму житті ще не змушувала так замислюватися про сенс буття, як ті дерев'яні янголи та біблійні герої» [4, с. 34].

Окремо відзначимо сприйняття Дариною Костюк скульптури Пінзелевої «Єлизавети». Мистецтвознавиця описує свій дивний стан поряд з цією скульптурою і наділяє її людськими властивостями: «Вона хотіла звернути на себе увагу! А спершу <...> я подумала собі: і що то за колода лежить! А тепер можу довго дивитись на неї, і мені здається, ніби поговорила зі старою приятелькою». Проте жінці усе ж «<...> тривожно, незатишно» біля скульптури [4, с. 35]. Експресивна образність Пінзеля, що викликає такі емоційні реакції у глядачів, очевидно, стає для Євгенії Кононенко поштовхом до автотематичних рефлексій, адже авторку цікавить природа творчого обдарування митця. Ця проблема розкривається під час спілкування персонажів, які знаються на творчості Пінзеля. До прикладу, Маріанна намагається з'ясувати, чи є талант психічним відхиленням, коли разом із психоаналітиком Марією Хохляк роздивляється світлин скульптур. Епізод виконує й іншу функцію, адже допомагає читачеві яскравіше уявити постать Пінзеля і скласти враження щодо його майстерності: «Якість світлин не найкраща, а вони все одно справляють надзвичайно сильне враження<...> Ви бачите, що вся його творчість – то суцільний біль! Погляньте, Лесю, на цю Єлизавету! Зовні вона ніби спокійна, навіть урівноважена. Але яка образа в її погляді! Образа, про яку вона не має права говорити!»

[4, с. 42]. Крім цього, замислюючись над долею скульптора, над таємницею його жертви – зниклого рукопису, читач разом із головною героїнею стверджує для себе сумну істину про те, що талант дуже часто залишається непочутим: «Його цінували, але не розуміли» [4, с. 148].

Як видно зі сказаного, аналізований текст рясніє прямими й опосередкованими, розгорнутими та нульовими, дескриптивними і психологічними екфразами. Окрім смисло- й сюжетоутворювальних функцій, вони слугують також моделюванню образів персонажів роману. Скажімо, вражена скульптурами, Маріанна вперше роздивляється замовника подорожі «Таємні бажання» – француза Мішеля, порівнюючи його зовнішність з роботами Пінзеля: «На кого зі створених ним [Пінзелем] героїв був схожий він сам? На екзальтованого Івана Богослова? На дивакуватого Святого? Чи на переляканого Ісаака?» [4, с. 57]. Пізніше вона знову порівнює його з однією зі скульптур митця: «<...> я згадала напнуті жили і гострий борлак на дерев'яній шії Пінзелевого Іоанна Богослова і розхристаний комір його вбрання» [4, с. 73]. Отже, образ Мішеля розбудовується багатопланово, розгортається лейтмотивно, що, до речі, сприяє реалізації принципу художньої економії.

Зауважимо, що в Євгенії Кононенко психологічні за характером і функцією екфрази часто набувають ознак тлумачних, оскільки вони зорієнтовані на виявлення глибинного образно-символічного змісту твору [9, с. 52]. Наприклад, для Мішеля твори Пінзеля мають сакральне, магічне значення, а скульптурні постаті і матеріал, з якого вони зроблені, важливі й неподільні: «А це розп'яття... Це мертвий Христос. Його зроблено з мертвого дерева. І Вроцлавський Христос мертвий. Пінзель шукав живе дерево для воскреслого Христа» [4, с. 58]. Маріанні таке ставлення до скульптур як до релігійних святинь видається дещо дивним: «І річ не в сльозах на його очах, адже те, що хлопчик дуже вразливий і, здається, не придурюється, я вже тоді добре усвідомлювала. І не в тім, що він став на коліна перед Жертвоприношенням Авраама, зрештою, він правдивий екзальтований католик, який незбагненим дивом зберігся в сьогоднішній цілковито антиклерикальній Франції» [4, с. 37]. Проте потім вона доходить цікавого висновку: «Дерев'яні постаті зафіксовані в ті моменти буття, коли про плоть забувають, коли навіть драперії передають духовний злет» [4, с. 60].

Євгенія Кононенко, поступово розкриваючи постать Іоанна Георга Пінзеля, прослідковує

вплив його творів на долю своїх героїв, яких надихають переважно скульптури майстра. Маріанна зізнається: «Джерелом мого неспокою і одночасно могутньою рушійною силою моєї зацікавленості великим світом стали Пінзель і Мішель» [4, с. 150]. Мішель Арбріє, який насправді виявився скульптором Мікаелем Готтесльойгнером, «шукаючи Пінзеля <...>, шукав себе» [4, с. 156]. Цю смислову паралель, що неодноразово виникає на сторінках роману, оприявнюючи проблеми самоідентифікації художника, творчої самостійності та мистецької взаємодії, авторка подає також через особливості сприйняття скульптур, сфотографованих з різних ракурсів: «Як один і той самий Мойсей із бучацького Успенського костелу залежно від ракурсу зйомки то плакав, то сміявся, то радів, то сумував, то дивився, сповнений піднесеного пафосу, то іронічно оцінював натоптих, хто прийшов на відправу» [4, с. 99]. Отже, у «Жертві забутого майстра» можна простежити не тільки синтез скульптури та літератури, а й літератури та мистецтва фотографії.

Висновки і пропозиції. Наведені приклади з роману Євгенії Кононенко засвідчують, що роман-екфразис імітує для читача процес споглядання витвору мистецтва. Апелювання до зорової уяви реципієнта реалізується через описові фрагменти міметичного характеру, алюзії на конкретні мистецькі артефакти, використання спеціальної лексики з візуальною модальністю. Отже, вер-

бальну візуалізацію мистецького твору можна вважати провідною властивістю жанру. Це визначає присутню роль певного предмета культурної спадщини в моделюванні змісту і структури твору. Водночас екфразис може виконувати кілька функцій, як, наприклад, у тексті аналізованого твору, а саме: описову, експресивну, характероутворювальну, герменевтичну, естетичну тощо.

Сучасний літературний процес відбиває зміщення між різними видами мистецтва, тенденцію до синестезії, до створення нових форм роману на засадах його змішаного типу. Цю видозміну можна вважати провідною протягом останніх десятиліть існування роману як жанру, що й спровокувало актуалізацію такого його різновиду, як роман-екфразис. «Жертва забутого майстра» Євгенії Кононенко – яскравий приклад цієї тенденції. Роман продовжує в українській літературі традицію, яка знайома дослідникам за творчістю О. Гончара («Собор», 1967 р.), П. Загребельного («Диво», 1968 р.), О. Ільченка («Місто з химерами», 2009 р.), В. Даниленка («Кохання в стилі бароко», 2011 р.), хоча й стоїть дещо особно, оскільки ґрунтується на скульптурній, а не на архітектурній екфразі. Схожу жанрову модифікацію екфразистичного роману (за функціональністю закладеного в ньому виду мистецтва) репрезентує твір «Втеча майстра Пінзеля» (2007 р.) В. Єшкілева, аналіз якого становить нашу дослідницьку перспективу.

Список літератури:

1. Акулова Н. Ю. «Сімнадцять хвилин» Майка Йогансена як авантюрна кіноновела. *Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа* : збірник матеріалів конференції. Бердянськ : БДПУ, 2016. С. 7–9.
2. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник. Київ : Київський університет, 2009. 520 с.
3. Бочкарева Н. С. Образы произведений визуальных искусств в романтической новелле. *Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX вв.* Пермь : Пермский университет, 1995. С. 23–37.
4. Кононенко Є. Жертва забутого майстра. Київ : Грані-Т, 2007. 180 с.
5. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. 624 с.
6. Махов А. Е. *Musica literaria*: идея словесной музыки в европейской поэтике. Москва : Intrada, 2005. 224 с.
7. Пінзель Іоанн Георг. Скульптура. Перетворення. Київ : Грані-Т, 2007. 152 с.
8. Сидорова А. Г. Роман-екфразис Ю. В. Буйды «Ермо». *Интермедіальна поетика сучасної української прози (література, живопись, музыка)* : дисс. ... канд. філол. наук. Барнаул, 2006. С. 33–51.
9. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфразис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии*. 2011. № 11. С. 47–57.

Nazarenko I. V., Zaporozhets O. S. GENRE SPECIFICITY OF THE NOVEL-EKPHRASIS (ON THE MATERIAL OF THE WORK “THE VICTIM OF THE FORGOTTEN MASTER” BY YEVENIIA KONONENKO)

The article deals with the genre characteristics of the modern Ukrainian novel-ekphrasis on the material of the work “The Victim of the Forgotten Master” (2007) by Yevheniia Kononenko. It is noted that the current tendency to represent different types of art in a work of fiction has become a source for research conducted on

the examples of their coexistence in a particular text. The interaction of art and literature, as a special kind of relationship in the literary text, is considered in terms of intermediality theory.

The article is illustrated with examples taken from Yevheniia Kononenko's novel, which demonstrate the author's appeal to the art of sculpture. In the work we trace the presence of this type of art in the text of the novel through the emotional perception of the artistic artifacts by the characters of the novel, the presence of specific terminology, historical data about the master Johann Georg Pinsel and his works, as well as from the angle of another art – photography.

The authors indicate the leading functions of the ekphrasis in the novel "The Victim of the Forgotten Master" by Evheniia Kononenko, and they demonstrate the specific features of its formation with the fragments from the novel. It is determined that it is a literary text that complements and expands the concept of a work of art and is characterized by the single organic language for describing verbal and visual impressions, which creates a specific language of textual visualization. It has been proved that the ekphrasis, allowing penetration of other types of art into the novel, makes it more discrete. However, as an important constituent in the structure of the text, it brings new meanings to the literary work, breaking its boundaries.

Based on the material under study, as well as on the conclusions about the continuity of the tradition of the ekphrastic novel as a genre in Ukrainian literature, the prospects for research in the chosen direction are determined.

Key words: *interaction of arts, intermediality, sculpture, genre specificity, novel-ekphrasis.*

УДК 821.161.2-1.09 І.Низовий
DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/20>

Пінчук Т. С.

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПОЕЗІЙ ІВАНА НИЗОВОГО У ВИХОРИ СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНИХ УМОВ СЬОГОДЕННЯ

У статті розкриваються ідейно-змістові особливості громадянської, зокрема патріотичної, лірики поета-шістдесятника Івана Низового в контексті реального часу. Звернено увагу на актуальність його лірики у соціально-історичних умовах сьогодення, на авторську майстерність передбачення, продемонстровану в ній, адже поетичний спадок митця, датований 90-ми рр. ХХ ст. – першою декадою ХХІ ст., колоритно та неймовірно точно зображує трагічні події української історії та сучасності.

Простежено функціональне навантаження цієї тематичної групи поезій. Наголошено на тому, що темаю таких ліричних творів переважно є розмірковування про причини національно-духовного занепаду українського народу. Серед них, як було виявлено в результаті дослідження, автор виділяє два ключових фактори. Перший фактор – це втрата української національної ідентичності в результаті історично сформованого підсвідомого прагнення українців ідентифікувати себе як невід’ємну частину Російської Федерації через комплекс неповноцінності, меншовартості чи, навпаки, – шовіністичні погляди. І. Низовий неодноразово підкреслював існування такого ганебного явища на території України, як українофобія, висуваючи при цьому декілька гіпотез походження українофобів.

Другий фактор – це відкрита наступальна політика Росії відносно України або прихований згубний вплив на свідомість її громадян через тривалі політичні маніпуляції, що тривають протягом багатьох століть. Визначено, що І. Низовий викриває політику штучної асиміляції українців, яку віками проводить сусідня держава. З огляду на це автор виступає медіатором у вирішенні багатовікового російсько-українського конфлікту. Він закликає обидві сторони до відповідних дій: українців – поважати себе, зберігати свою національну ідентичність і територіальну цілісність, росіян – відступити, відмовитись від зазіхань на українську землю та її мешканців, піклуватися про свою й без того величезну державу та жити у мирі та злагоді з країнами-сусідами.

Розкрито елементи образної системи через художні образи України, Росії, збірний образ українського народу.

Стисло змальовані паралелі з творчістю Тараса Шевченка.

Ключові слова: громадянська лірика, патріотична лірика, поезія, українсько-російські взаємини.

Постановка проблеми. Іван Низовий – український митець-шістдесятник, поет, письменник, публіцист, перекладач, творчість якого набуває такої потужності, актуальності та значимості сьогодні, що, безумовно, потребує глибокого та всебічного вивчення, щоденного переосмислення з метою кращого розуміння всього спектру авторських думок, послань, застережень та напучень: «Його поезія дихає силою народної мудрості. Як велет у красному письменстві він не спочивав на лаврах, не співав солодких панегіриків колишнім верховодам, а був зі своїм народом, жертвовно і послідовно трудився для нього <...>» [11, с. 3].

Аналіз досліджень та публікацій. Творчість Івана Низового, попри значний якісно-кількісний показник, не стала об’єктом пильної уваги літературознавців. Окремі мовно-літературні позиції

висвітлені у працях О. Бондаренко, Г. Виноградської, Ю. Кисельова, О. Кравчук, А. Манько, О. Неживого, І. Ніколаєнко, Т. Пінчук. Однак багата на роди та жанри творча спадщина митця актуалізує потребу її різноаспектного дослідження.

Постановка завдання. Метою статті є розкриття ідейно-змістових особливостей громадянської лірики І. Низового та доведення її актуальності у контексті суспільно-історичних подій українського сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Творчий здобуток поета, датований 90-ми – першою декадою 2000-х років, колоритно та досить точно відображає трагічні події, які відбувалися на території України. Тематику таких ліричних творів переважно є роздуми про причини національно-

духовного занепаду. Серед них автор виділяє дві ключові проблеми:

перша – втрата українцями національної ідентичності через історичне безпам'ятство та прагнення ідентифікувати себе як громадян Російської Федерації через комплекс меншовартості чи шовіністичні погляди: «Невідомо, якої раси, – / Чвертьхохли й напівмоскалі, – / Різновидом чумної зарази / Розповсюдились по землі. / Це ж бо ті, що плюють в колодязь, / На чужому опившись добрі, / Безвідмовні «шостаки в колодах» / При нечесній московській грі. / Скільки їх – яничарів духу, / Збільшовичених назавжди, / Що вготовили нам розруху / І відьмацький шабаш біди?!» («Невідомо, якої раси...», 1994 р.) [7, с. 25].

друга – відкрита наступальна політика Російської держави відносно України чи руйнівний латентний вплив на свідомість її громадян через тривалі політичні маніпуляції, що сягають глибини віків: «Вони вже ідуть – зарізяки московські, / Готові давно і на все: / Попереду псевдомоскаль Жириновський / По-фюрерськи голову гордо несе. / Вони вже ідуть – «демократи» російські – / Без роздумів зайвих і слів, / Вони ж бо по-братськи, / Вони ж бо по-свійськи, / Вони ж бо смертельно обнімуть хохлів! / А ми у своєму нерідному домі, / В голодній судомі й тремтінні колін, / На Схід позираєм, / Іще не свідомі / Того, / Що гряде із московських сторін» («Вони вже ідуть – зарізяки московські...», 1994 р.) [7, с. 9].

І. Низовий викриває політику штучної асиміляції з сусідньою державою, вдається до прямих закликів схаменутися до обох сторін:

– до України (українського державного апарату та простого народу) – шанувати себе, зберігати свою національну ідентичність, пильнувати територіальну цілісність, не дозволяти пускати туману на себе: «ми не були кочовиками – / жили осідло на землі / колиска наша над віками / гойдалась (люленьки-люлі!) / іще задовго до потопу / і до нашестя ста племен / зі тьми азійської в Європу / <...> / хіба ж ми нині не такі / на щедроземі щирі люди?! – / питаю з болем земляків. / Колишні орії та скити / мовчать – заціпило немов. / Чи мож навіки московити / орійську отруїли кров?» («Ми не були кочовиками...», 1997 р.) [9, с. 4–5]; «До всіх, / Що сьогодні Україну наплюють, / Звертаюсь: / Не треба плювати в криницю, / З якої п'єте! / А в Росії не тужать / За вами, / Не кличуть в гостинну світлицю, / Не ждуть ні в столиці, / Ні в дальній станиці, / Де голодно, холодно і безнадійно... / Не плюйте в криницю! / На нашій тишениці / Пасіться, / Журуйте, / Живіть добро-

дійно! / Інакше – не можна. / Загибель – інакше / Для всіх...» («До всіх...», 1995 р.) [8, с. 44 – 45]; «Гадюкою вповзає в Україну / Правічний «друг» із Путінським лицем, / Несе руїну в нашу кураїну / І в нашу душу щирю та наївну / Знов повіва північним вітерцем» («Застереження», 2004 р.) [4, с. 71];

– до Росії – відступитися, дбати про свою державу та не чинити зла сусіднім територіям, бо Божа кара рано чи пізно спіткає кожного, хто чинить моральне та фізичне насильство: «Не ганьбись, Росіє, схаменися, / Та на храми православні помолись. / Ми ж не просто із тобою розійшлися – / Проти тебе ми повстали, / Мов колись. / Вузьколобі твої речники-месії / Не туди тебе ведуть, / Ой, не туди...» («Застереження», 1995 р.) [2, с. 25].

І. Низовий неодноразово вдається до описів споконвічних українсько-російських реалій. Протягом усього життя автора не покидає відчуття перебування під дамокловим мечем «старшобратства»: «Ховаюся то в просі, то в горосі / від засланого брата-хохуля» («Московське іго й досі ще трива...», 2010 р.) [5, с. 228]; «Ви з мене здирали / Вишиванку льняну / Разом із живою шкірою / Й натомість вдягали сорочку тісну / Гамівну... / Я вам не вірю! / <...> / Які ж ви по всьому для мене брати / З цупкими своїми обіймами / Смертними, / Батурина, Крутів, Базару / натхненні кати, / Невинними прокляті жертвами?!» («Так зване «братерство»») [4, с. 36].

Гостро викривальними й напрочуд актуальними є всі поезії митця, присвячені розвінчанню міфу про українців і росіян як братні народи: «Підлий підступ – надійна зброя... / <...> / Лицемірство, хвальба – набої / Безвідмовні, коли стріля / Хтось наближений / І з близької / Прямовідстані – / Поціля / Прямо в серце! / <...> / Нами ж править чужа сваволя, / Підгодовувана з Кремля! / Відняли у нас клапоть поля – / І зчужіла для нас земля; / Нашу волю живцем зарили – / І зогнила вона в землі; / Сплюндрували дідів могили – / В яничарах онуки злі...» («Підлий підступ – надійна зброя...», 1998 р.) [5, с. 148–149]; «Посміхаюсь вимушено-завчено / Потенційним друзям-ворогам. / Небезпека криється за спиною, / Хитра, / Мов ідейний яничар...» («Все, що зверху...», 1997) [5, с. 146]; «Воріженькі свійські та домашні, / Ще й оті, з чужої сторони, / Предковічні наші й учорашні, / Нинішні так звані братани, / Як же ми без вас, до болю кривих, / Аж досмертно кривих – / У майбутть / Шлях прокладемо в часах буремних, / Трупом проторуєм світлу путь?!» («Воріженькі свійські та домашні...», 1996 р.)

[5, с. 140]; «*А Луганщина ж – край світу: / Тут густий москальський дух!*» («А Луганщина ж – край світу...», 1999 р.) [10, с. 20].

У коротенькому верлібрі «– Геть від Москви» (1997 р.) автор послуговується лозунгом Миколи Хвильового, аби застерегти довірливих співвітчизників від сліпої наївності та порадити повчитися на помилках історії: «– Геть від Москви, / гетьмани! / геть і геть, / бодай за річку Берду / (в Кабо-Верде?! / Москва ж бо стелить м'яко – / спати твердо, / а сон – / то смерть...» [9, с. 6].

Найтрагічнішою поезією, яку можна з легкістю спроектувати на події сьогодення, яка демонструє глобальні наслідки національної розрухи, є поезія «Україна сьогодні». Попри різницю в часі (поезія датована 1999 роком), вона є достоту актуальною і дзеркально відображує в лаконічній формі те, що болить кожному свідомому громадянину своєї Вітчизни, кожному постраждалому від воєнних лихоліть: «На тлумнім роздоріжжі / Вселюдському, / В громовищі всесвітньої / Грози / Ридас жінка: / Сіль її сльози / Сьогодні не потрібна вже / Нікому!» [5, с. 150].

І. Низовий неодноразово наголошує на існуванні та благополучному процвітанні такого ганебного явища на території нашої держави, як українофобія, опорними стовпами якої є такі вихідці «порожнеч моральної безодні»: «блахасті пси», «відьми», «бариги», «халуї московського барліжжя», «одвічні байстрюки Петрів і Катерин» («Паталогічні українофоби», 2007 р.) [5, с. 207]; «азіати» («Говорить Україна», 2007 р.), [5, с. 205]; «бандюги» («І відлягає на душі... Відлига...», 2010 р.) [5, с. 226].

Прикметним є те, що такою «сліпою й жорстокою силою» [5, с. 207] у творах митця виступають не так шовіністичні українські сусіди («донські бандити», які, за словами поета, виконуючи план своїх отаманів, «чинили беззаконня та глум» [5, с. 225]), як співвітчизники автора, що втрачають себе як осередок української ментальності та перетворюються на невмілих носіїв чужої мови, інфікованих яничарством пропагандистських і ворожих ідей чи, навпаки, вайлуватих пристосуванців, для яких індіферентизм є нормою життя: «Соромимось зізнатися в любові / До України, / <...> / І дозволяєм / Топтатись по святинях чужакові. / Чи яничарства ген у нашій крові / Завівся і приживсь...» («Соромимось зізнатися в любові...», 2009 р.) [5, с. 220]. У поривах виправданого гніву І. Низовий порівнює таких українців з паразитами, що мають сучу натуру та жадібну потребу до безпідставних п'яних вихвалень [5, с. 227].

Цікавою є одна з авторських теорій походження українських перевертнів. У поезії «Москалі – одвічні антиподи...» митець висуває припущення стосовно появи «рекрутів ординської армadi» та «яничарів підступів і зради» шляхом підступного кровозмішення української та російської націй: «Скрізь, де ці пройдисвіти проходять, / Покритки перевертнів лиш родять, / Рекрутів ординської армadi <...> / <...> / Це вони затягнуть у руїну / Русь мою єдину – Україну!» («Москалі – одвічні антиподи...», 2008 р.) [5, с. 219]. Байстрюки, народжені від одурених покриток, уже містять у собі ген яничарства, який передають своїм дітям, а ті – наступному поколінню, численно поповнюючи кількість інертних автохтонів, цинічних «патріотів» чи палких українофобів – апологетів московського слова і думки: «Ви, / Народжені в Україні, / Хоч і з прізвищами на «ов», / В незбагненно сліпій гордині / Відчуваєте і донині / В своїх жилах «московську кров» – Мішанину «кровей» татарських, / Угро-фінських... / Вона тече – / Витікає з кривавиць царських, / З кровоповенів пролетарських, / Каламутить вам і пече Душу й розум» («Ви...», 2001 р.) [1, с. 258].

Загалом тема жінки-покритки, широко відома українському читачеві ще з творчості Т. Шевченка, в І. Низового набуває справжньої потужності, еволюціонуючи від узагальненого образу жінки-покритки до символічного – України-покритки: «Здіймись над світами, / І не тільки світам, / А й собі доведи, / Що не покритка ти, / Упосліджена геть москалями / Й байстрюками пропита в нестямнім розгулі / Біди! / Українсья, Вкраїно...» («Відродись, Україно, не лишень хрестами...», 1990) [3, с. 4]; «Такої всепродажності не знала / Одвіку наша зморена земля: / Сама себе (а чи сама?) підклала / Під москаля, й не лиш під москаля. / Всеєвропейська покритка-повія, / Повіялась по всіх уже світах...» («Такої всепродажності не знала...», 2003 р.) [6, с. 50].

У своїх поезіях І. Низовий, як і Т. Шевченко, часто звертається до жанру молитви. Молитви автора звучать за Україну, тому вони будуть актуальними повсякчас: «О Боже, нас оборони / Не лиш від Сатани – / Від громадянської війни / Спаси і сохрани! / <...> / О Боже правий, одверни / Дамоклів меч війни – / Помилуй же і сохрани / Нас – винних без вини!» («Молитва», 1995 р.) [2, с. 7]; «Господи, розгнівайся на злих, / Розряди громів своїх заряди / На жорстоких винуватців лих / Вселюдських, на підлі справи влади! / Господи, прошу не від добра – / З боєм за судьбу свого народу, / Що живе пооберіж Дніпра / Мовчки, мов опущений у воду» («Викликання грози», 2004 р.) [4, с. 19].

Висновки і пропозиції. Отже, тема України є наскрізною у творчості І. Низового, яка реалізувалась у громадянській ліриці. Попри часову відстань, поезія митця сьогодні є вельми актуальною. Поет за десятки років із вражаючою точністю зумів передбачити трагічне майбутнє своєї країни. Подальші дослідження творчості видат-

ного лірика Слобожанщини І. Низового сприятимуть популяризації його творчого доробку, що є нагальною потребою українського сьогодення, адже його патріотична лірика є глибоко повчальною, а тому потребує широкого залучення до її вивчення всіх українців, особливо небайдужих до долі своєї Батьківщини.

Список літератури:

1. Низовий І. Д. Бути – народом! : Вибрані твори : У 5 т. Т. 2 : Визбирувать розкидане каміння. Київ : Український пріоритет, 2018. 792 с.
2. Низовий І. Д. Вівтар. Луганськ : Райдуга, 1995. 120 с.
3. Низовий І. Д. Горобина ніч. Луганськ. Видання автора, 1992. 64 с.
4. Низовий І. Д. Кураїна. Луганськ : Луга-принт, 2004. 116 с.
5. Низовий І. Д. Ніхто наді мною не пан : вибрані поезії. Київ : Український пріоритет, 2017. 384 с.
6. Низовий І. Д. Опозиція. Луганськ : Луга-принт, 2004. 104 с.
7. Низовий І. Д. Покотьюло. Новоайдар : Спілка журналістів України, 1994. 48 с.
8. Низовий І. Д. Це – мій вертеп... Лірика відчаю і надії. Луганськ : Луганська обласна організація СПУ, 1996. 76 с.
9. Низовий І. Д. Чорнороси. Луганськ : Осіріс, 1998. 76 с.
10. Низовий І. Д. Я з такої глибинки. Луганськ : Русь, 1999. 76 с.
11. Смілка Р. Дуже слово поета-соборника Івана Низового промовляє до сучасників. Народна думка. 2017. № 4. С. 3, 6.

Pinchuk T. S. FUNCTIONAL POTENTIAL OF IVAN NYZOVYI POETRY IN THE VORTEX OF SOCIAL-HISTORICAL NOWADAYS CONDITIONS

Ivan Nyzovyi – Ukrainian artist of sixties: a poet, a writer, a publicist, a translator whose work requires deep and comprehensive study because of its relevance and significance in our time.

Creativity of I. Nyzovyi, despite a significant qualitative and quantitative indicator, didn't become the object of literary critics' attention. However, rich in types and genre's creative heritage of the artist actualizes the need for its multi-dimensional investigation.

The creative achievement of the poet, dated in the 90's – the first decade of the 2000s, reflects colorfully and rather accurately the tragic events that are taking place in Ukraine today. The theme of such lyrical works in the majority is thinking on the causes of national-spiritual decadence. Among them, the author highlights two key issues. The first is the loss of Ukrainian national identity through historical unconsciousness, the desire to identify themselves as citizens of the Russian Federation through a complex of inferiority or chauvinistic views. The second is the open offensive policy of the Russian state towards Ukraine or the ruinous latent effect on the consciousness of its citizens through long political manipulation, which roots still go deep into the history.

I. Nyzovyi discloses the policy of artificial assimilation with the neighboring state, appeals to both sides directly to think about it. The author calls on Ukraine to respect itself, to preserve its national identity, and to observe territorial integrity. The artist also appeals to Russia to retreat, to take care of their state and not to harm the neighboring territories.

I. Nyzovyi repeatedly addressed to descriptions of the original Ukrainian-Russian realities. Acutely criminative and surprisingly relevant are all the poetry of the artist, devoted to the discovery of the myth of Ukrainians and Russians as fraternal peoples.

I. Nyzovyi constantly emphasizes the existence of such a shameful phenomenon on the territory of Ukraine as Ukrainophobia, putting forward several theories about the origin of Ukrainophobs. One of them involves the birth of Ukrainian haters as illegitimate children of cunning Russians and naive Ukrainian women duped by them. The author does not stop on the topic of defend less women and brings her to the symbolic image of defend less Ukraine.

The theme of Ukraine is a fix idea in the work of I. Nyzovyi, fully realized in civilian lyrics. Despite the time distance, the artist poetry is relevant today. The poet could predict with astonishingly precise ability the tragic future of his country.

Key words: *civil lyrics, patriotic lyrics, poetry, Ukrainian-Russian relations.*

РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 811.161.1'373.46:821.161.1–31
DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/21>

Гусєва О. І.

Маріупольський державний університет

Петько В. В.

Маріупольський державний університет

ДЕТЕРМІНОЛОГІЗАЦІЯ СПЕЦІАЛЬНОГО СЛОВА В ХУДОЖНЬОМУ КОНТЕКСТІ

Детермінологізація наукового слова – це процес становлення його поліфункціональності, найважливішою умовою якого є широка взаємодія терміна із загальноживаною лексикою. У статті розглянуто функціонування та природа терміна не лише як інструменту наукового пізнання в науковому чи науково-популярному стилях, а як образно-виразного засобу у творах художньої літератури. Постійний науковий інтерес до природи терміна та практична мотивація причин його дослідження сприяли свого часу становленню науки про терміни та термінологію і дотепер визначають розвиток теорії терміна. Зокрема, досліджується явище детермінологізації, тобто переходу терміна з термінологічної системи у сферу загальної мови, у нашому випадку – у художнє мовлення.

Існує багато наукових робіт, присвячених стилю А. П. Чехова, але дослідники зовсім не торкаються теми медичної термінології та її функцій у творчості письменника. Цікавість вивчення саме чеховських медичних термінів спричинена ще й тим, що А. П. Чехов був не лише класиком світової літератури, а й лікарем. У своїх творах він дав науково виправдане відображення психічних і тілесних страждань людини, зумів із винятковим реалізмом намалювати внутрішній світ тяжкохворого, керуючись знаннями і досвідом, отриманими ним у процесі навчальної та робочої діяльності.

Медичні терміни – це основний елемент художнього тексту, що використовується А. П. Чеховим в оповіданнях для опису дискусій і ділових розмов лікарів, опису обставин огляду пацієнтів, операцій, лікарських рекомендацій, стану та самопочуття пацієнтів, їхнього діагнозу тощо. Водночас ним використовуються як широковживані, так і спеціальні та вузько-спеціальні терміни. Разом із номінативною функцією дані терміни використовуються для створення особливої виробничої атмосфери чи то лікарні, чи аптеки, чи за її лаштунками, чи просто праці лікаря в пацієнта вдома.

Ключові слова: *детермінологізація, медичний термін, образно-виразні засоби, художній стиль, індивідуальний авторський стиль.*

Постановка проблеми. Характеризуючи мову сучасної науки, дослідники відзначають її поліструктурність, неоднорідність – з одного боку, а також рухливість, динамізм – з іншого [1; 4; 14]. Стрімкість інноваційних процесів і впровадження іншомовної термінології, її широке використання і за межами наукового стилю зумовлюють порушення питання про основні вектори руху запозичень у мові-реципієнті. Для термінологічного запозичення можна виділити два основних напрями його функціонального руху – ретермінологізацію та детермінологізацію. Саме питання

детермінологізації порушуємо ми у своїй роботі. Т. А. Журавльова розглядає процеси термінологізації та детермінологізації як види взаємодії між словником загальної національної літературної мови і термінологічними сферами різних галузей знання [8, с. 122]. Про можливість переходу мовних одиниць з одного функціонального різновиду в інший, яка впливає з єдності мови, пишуть В. І. Лейчик і Є. А. Нікуліна [10, с. 30].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постійний науковий інтерес до природи терміна та практична мотивація причин його дослідження

сприяли свого часу становленню науки про терміни та термінологію і дотепер визначають розвиток теорії терміна. Основні напрями дослідження термінології та ретельні реєстри проблем терміна та термінології подано в монографіях С. В. Гріньова, Т. А. Журавльової, роботах Ю. М. Марчука, В. Н. Прохорової, В. А. Татарінова. Внутрішню природу терміна вивчають В. Н. Прохорова, Е. Ф. Скороходько, В. А. Татарінов, П. А. Флоренський. Лінгвістичні основи вчення про термін, що розроблено Г. О. Вінокуром, Б. М. Головіним, Р. Ю. Кобріним, ретельно висвітлюються та розвиваються в роботах С. В. Гріньова, В. П. Даниленко, В. М. Овчаренко, Н. А. Слюсарєвої. Існує багато наукових робіт, присвячених стилю А. П. Чехова. Це роботи І. М. Гейзера [3], Н. О. Дмитрієвої [6], Л. Є. Кройчик [9], О. А. Покровської [11], Г. Ф. Татарникової [13] та ін., але дослідники зовсім не торкаються теми медичної термінології та її функцій у творчості А. П. Чехова [3; 6; 9; 11; 13].

Постановка завдання. Двонаправлений рух «термін – слово загальної мови» – це два способи становлення поліфункціональної лексики. Загальноновживана лексика – «постійне матеріальне джерело термінотворення» [5, с. 175]. В умовах термінологічного вибуху, коли науковий прогрес стимулює появу нових спеціальних номінацій, використання загальноновживаного слова на позначення наукового поняття – це процес, що закріплює єдність мови. Але в теперішній час, коли основний приплив інновацій у спеціальну мову пов'язаний із запозиченням термінів, можливість відновити єдність мови, що порушується процесом запозичення, пов'язана, серед іншого, з детермінологізацією запозиченої термінології. Н. С. Валгіна вказує на регулярність цього процесу, зазначає стійкий зв'язок процесів запозичення і детермінологізації: «Детермінологізація як процес завжди була пов'язана з тими періодами в житті російської мови, коли вона особливо активно вбирала в себе іншомовне слово» [2, с. 96].

Детермінологізацію спеціального слова, його «нейтралізацію», як і набуття ним конотативних добавок, пов'язують із перенесенням терміна у «спеціальний нетермінологічний загальнолітературний контекст» [12, с. 337].

Варто зазначити, що цікавість до вивчення саме чеховських медичних термінів викликана ще й тим, що А. П. Чехов був не лише класиком світової літератури, а й лікарем. У своїх творах він дав науково виправдане відображення психічних і тілесних страждань людини, зумів із винятковим

реалізмом намалювати внутрішній світ тяжкохворого, керуючись власними знаннями і досвідом. Перехід терміна з наукової мови в художню в образотворчій функції яскраво характеризує процес детермінологізації наукового слова, що нині є цікавим напрямом полідисциплінарних досліджень, що зумовлює **актуальність** нашої роботи.

Об'єктом дослідження стали медичні терміни, використані А. П. Чеховим у художній функції в його оповіданнях, об'єднаних загальною медичною тематикою. **Предметом** даної наукової розвідки є функціональні особливості медичної лексики в системі художньо-образних засобів оповідань А. П. Чехова. **Наукова новизна і теоретична значущість** роботи полягає в дослідженні процесу детермінологізації наукового слова шляхом переходу його до художнього мовлення на матеріалі оповідань А. П. Чехова, що стосуються медичної тематики та використання медичних термінів у художньому контексті.

Виклад основного матеріалу. Вивчення вживання медичної лексики у творах саме А. П. Чехова становить значний інтерес, оскільки допомагає виявити особливості індивідуально-авторського слововживання, індивідуального художнього стилю письменника. Як зазначає Ю. Б. Жидкова, «традиційно в художніх творах виділяють широковживані терміни, спеціальні та вузькоспеціальні. Широковживані терміни фіксуються у тлумачних словниках без спеціальних позначок. Спеціальні терміни представлені у тлумачних словниках, але мають позначку «спеціальні». Для встановлення значення вузькоспеціальних термінів необхідно звернутися до спеціальних словників, оскільки їхніх значень немає у тлумачних словниках» [7, с. 84]. До того ж дослідниця зазначає, що «всього в оповіданнях А. П. Чехова виділено 283 медичних терміни. Велику групу складають широковживані терміни (262 лекс. од.): *рак, инвалид, кровотечение, рецепт, корона, органическая ткань* тощо; спеціальні терміни складають 16 лекс. од.: *конституция, сигнатура, евстахиевы трубы, апоплексический удар* тощо; вузькоспеціальні терміни нечисленні (5 лекс. од.): *аневризма, тракция, гиперестезия, неврит, везикулярное дыхание*» [7, с. 84]. Можна поділити всю медичну лексику, що використовується у творах А. П. Чехова, на такі великі групи (виходячи із цього, ми класифікуємо їхні функції в оповіданнях російського класика):

По-перше, медичні терміни – це **основний елемент художнього тексту**, що використовується для дискусій і ділових розмов лікарів, опису

обставин огляду пацієнтів, їхнього стану та самопочуття, операцій, лікарських рекомендацій. За допомогою медичних термінів як основного елемента художнього тексту створюється особлива атмосфера, важлива для сучасного читача, що вже досить далеко відстоїть від чеховських оповідань у часі.

По-друге, це **характеристика чеховських героїв**: мовленнєва та психологічна; створення портрета персонажа, як опис зовнішності, так і опис характеру, звичок, учинків тощо. Даний прийом, що використовується А. П. Чеховим у творчості, можемо назвати особливим стилем письменника, адже він є не в кожного чеховського сучасника.

По-третє, це терміни, що використовуються як **образно-виразні засоби** – гумору й іронії, образні порівняння, метафоричні та метонімічні конструкції. Комічний ефект створюється А. П. Чеховим завдяки тому, що медичний термін може потрапити в невластивий йому контекст, щодо метафоричних та метонімічних порівнянь із використанням медичної лексики, то в оповіданнях А. П. Чехова медичному терміну надаються особлива образність і виразність. Крім того, знаходимо у творах митця зменшувально-пестливі форми термінів, також автор може підсилювати деяку з уживаної ним термінології додаванням до термінів образних і експресивних слів або конструкцій. В окрему групу виділяємо лексику, що не є конкретно медичними термінами, але **використовується для опису хвороби** чи хворобливого стану людини, що також є неабияким художнім прийомом, який дозволяє не просто поринути в атмосферу оповідання, а інколи і відчутти на собі описані симптоми – настільки вони яскраві; крім того, у даний підрозділ окремо виносимо **назви латинною**. Розглянемо найбільш яскраві приклади з кожної з вищезазначених груп термінів, що використовуються А. П. Чеховим у його оповіданнях.

Медичні терміни – це основний елемент художнього тексту, що використовується А. П. Чеховим у його оповіданнях для опису дискусій та ділових розмов лікарів, опису обставин огляду пацієнтів, операцій, лікарських рекомендацій, стану та самопочуття пацієнтів, діагнозу тощо.

Так, як було зазначено вище, медичні терміни застосовуються А. П. Чеховим для опису діагнозу, стану хворої людини, чи констатуються причини смерті пацієнта, наприклад: *«Нужно глядеть чудовищу прямо в глаза. У мальчика бугорчатка мозга, и нужно постараться приготовить себя к его смерти, так как от этой болезни никогда не*

выздоровливают» («Доктор») [19, с. 159]. *«Крови много потеряно, да и, кроме того, удар по голове каким-то тупым орудием, наверное, сопровождался сотрясением мозга. Было ли сотрясение мозга или нет, не мое дело решать, но только Ольга открыла глаза и попросила пить <...>» («Драма на охоте»)* [18, с. 178]. Дані приклади описують діагнози та стан пацієнтів.

Далі – констатація та причини смерті (з описом симптомів): *«Под вечер Андрей Ефимыч умер от апоплексического удара. Сначала он почувствовал потрясающий озноб и тошноту; что-то отвратительное, как казалось, проникая во всё тело, даже в пальцы, потянуло от желудка к голове и залило глаза и уши. Позеленело в глазах» («Палата № 6»)* [15, с. 159].

Крім того, медичні терміни застосовуються для опису виробничої лікарської обстановки (зокрема, виробничого пейзажу) чи дій лікаря під час огляду пацієнтів, лікарських розмов чи дискусій. *«За обедом оба доктора говорили о том, что при высоком стоянии диафрагмы иногда бывают перебои сердца, или что множественные невриты в последнее время наблюдаются очень часто, или что вчера Дымов, вскрывши труп с диагностикой «злокачественная анемия», нашел рак поджелудочной железы» («Попрыгунья»)* [17, с. 21].

Опис ділової виробничої лікарської обстановки: *«Знаете, отчего он заразился? Во вторник у мальчика высасывал через трубочку дифтеритные пленки» («Попрыгунья»)* [17, с. 27].

Опис виробничого пейзажу (дещо ширше поняття, ніж виробнича обстановка) А. П. Чехов подає в оповіданні «В аптеке», йому вдається яскраво та випукло подати пейзаж, що постає в уяві читача саме завдяки правильному та влучному вживанню медичних термінів: *«За желтой, лоснящейся конторкой, уставленной вазочками с сигнатурами, стоял высокий господин с солидно закинутой назад головой, строгим лицом и с выхоленными бакенами – по всем видимостям, провизор» («В аптеке»)* [17, с. 54].

Розглянемо приклад опису дій лікаря під час огляду пацієнтів: *«Она сделала глотательное движение и простонала. Затем ей впрыснули под кожу что-то вроде гофманских капель» («Драма на охоте»)* [18, с. 178].

Стан сучасної А. П. Чехову медицини і філософський погляд на медицину та природу людини описується в оповіданні «Палата № 6»: *«Обмен веществ! Но какая трусость утешать себя этим суррогатом бессмертия! <...> Видеть свое*

бессмертие в обмене веществ так же странно, как пророчить блестящую будущность футляру после того, как разбилась и стала негодною дорогая скрипка» («Палата № 6») [15, с. 124].

Нарешті, терміни використовуються для опису лікарських рекомендацій для пацієнтів, настанов для їхніх подальших дій у лікуванні, рецептів, наприклад: «*От насморка полезен настой из «трын-травы», пить который следует натошак, по субботам. При сильном и упорном кашле постарайся денька три-четыре не кашлять вовсе, и твоя хворь исчезнет сама собою*» («Врачебные советы») [20, с. 86].

За допомогою медичної термінології А. П. Чехов дає мовленнєву характеристику своїх персонажів: «*У этих сладострастников, должно быть, в мозгу есть особый нарост вроде саркомы, который сдавил мозг и управляет всею психикой. Понаблюдайте-ка Лаевского, когда он сидит где-нибудь в обществе <...> но как только вы заговорили о самках и самцах, о том, например, что у науков самка после оплодотворения съедает самца, – глаза у него загораются любопытством*» («Дуэль») [18, с. 318].

Крім того, А. П. Чехов за допомогою медичних термінів може давати в тексті психологічну характеристику героїв, описувати характер персонажів, наприклад: «*У, стервячий был старик! Лет через пять после воли его миром в конторе посекали, так он, чтобы, значит, злобу свою доказать, взял да и напустил на все Ковыли горловую болезнь. Повемерло тогда народу без счету, словно в холеру <...>*» («Счастье») [19, с. 109–110].

Нарешті, медичні терміни можуть характеризувати зовнішність героїв, коли якась хвороба зараз або із плином часу, або вада з народження може впливати і на зовнішні риси, наприклад: «*Прошло четыре года. В городе у Старцева была уже большая практика. Он пополнел, раздоблел и неохотно ходил пешком, так как страдал одышкой. И Пантелеймон тоже пополнел, и чем он больше рос в ширину, тем печальнее вздыхал и жаловался на свою горькую участь: езда одолела!*» («Ионыч») [15, с. 380].

Нерідко терміни використовуються А. П. Чеховим як образно-виразні засоби – засоби гумору й іронії, порівняння, метафоричні або метонімічні конструкції: «*Ее habitus не плох. Рост средний. Окраска слизистых оболочек нормальна, подкожно-клетчатый слой развит удовлетворительно. Грудь правильная, хрипов нет, дыхание везикулярное. Тоны сердца чисты*» («Два романа») [17, с. 481–482].

Крім того, медичний термін як образний засіб використовується А. П. Чеховим для створення образних порівнянь: «*В приемную входит дьячок Вонмигласов, высокий, коренастый старик в коричневой рясе. Правый глаз с бельмом и полузакрыт, на носу бородавка, похожая издали на большую муху*» («Хирургия») [16, с. 34].

Терміни виступають як художньо-образотворчі засоби також у складі метафоричних конструкцій, наприклад: «*– Ну, уж и отлично! – говорил Егор Семеныч, входя за ней и принужденно смеясь. – Не слушай, пожалуйста, не читай! Впрочем, если хочешь уснуть, то, пожалуй, читай: прекрасное снотворное средство*» («Черный монах») [15, с. 168].

Терміни також вживаються А. П. Чеховим як засіб метонімії. «*– М-да <...> – говорит толстый басом. – Спит фармация! И аптекарша спит. Тут, Обтесов, аптекарша хорошенькая*» («Аптекарь») [18, с. 232].

Інколи для створення образного ефекту А. П. Чехов уживає терміни у зменшувально-пестливій формі. Даний прийом також відносимо до групи використання образно-виразних засобів мовлення. «*Вы заметьте: когда при нем поднимает какой-нибудь обций вопрос, например о клеточке или инстинкте, он сидит в стороне, молчит и не слушает <...>*» («Дуэль») [18, с. 317].

Нарешті, в окрему групу виділяємо лексику, що не завжди є конкретно медичними термінами (є також і терміни), але вживається для опису хвороби чи хворобливого стану людини: «*Свойкин был болен. Во рту у него горело, в ногах и руках стояли тянущие боли, в отяжелевшей голове бродили туманные образы, похожие на облака и закутанные человеческие фигуры*» («В аптеке») [17, с. 55].

Інколи А. П. Чеховим використовуються латинські назви (або їх транслітерація), що надають його оповіданням таємничості, коли автор не подає пояснення цим назвам: «*Всем также известно, что уважаемый коллега Жила у актрисы Семирамидиной принял блуждающую почку за абсцесс и сделал пробный прокол, отчего и последовал вскорости exitus letalis*» («Интриги») [16, с. 361].

Висновки і пропозиції. Отже, медичні терміни як основний елемент художнього тексту використовуються А. П. Чеховим в оповіданнях для опису дискусій і ділових розмов лікарів, опису обставин огляду пацієнтів, операцій, лікарських рекомендацій, настанов, рецептів, стану та самопочуття пацієнтів, їхнього діагнозу, констатації причин смерті, виробничої обстановки (зокрема, вироб-

ничого пейзажу), сучасного стану медицини, виконують у творах номінативну функцію.

Письменником використовуються як широковживані, так і спеціальні, вузькоспеціальні терміни. Разом із виконанням номінативної функції дані терміни вживаються для створення особливої виробничої атмосфери лікарні чи аптеки, чи за її лаштунками, чи просто праці лікаря в пацієнта вдома.

Найбільш цікавим вважаємо ті контексти з оповідань А. П. Чехова, де можемо споглядати явище детермінологізації, тобто переходу термінології з терміносистеми до загальної мови, де медичний термін стає поліфункціональним, а саме виступає образно-виразним засобом чи засобом експресії, адже саме в такому разі відбувається контамінація наукового та художнього стилів.

Список літератури:

1. Арнольд И. В. Основы научных исследований в лингвистике : учебное пособие. Москва : Высшая школа, 1991. 140 с.
2. Валгина Н. С. Теория текста. Москва : Логос, 2003. 280 с.
3. Гейзер И. М. Чехов и медицина. Москва : Наука, 1960. 150 с.
4. Граудина Л. К., Ширяева Е. Н. Культура русской речи : учебник для вузов. Москва : Норма, 2000. 560 с.
5. Гречко В. А. Теория языкознания : учебное пособие. Москва : Высшая школа, 2003. 375 с.
6. Дмитриева Н. А. Послание А. П. Чехова. Москва : Прогресс – Традиция, 2007. 368 с.
7. Жидкова Ю. Б. Функционирование медицинских терминов в рассказах А. П. Чехова. *Вестник Воронежского государственного университета*. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2007. № 2. Ч. 2. С. 84–89.
8. Журавлева Т. А. Особенности терминологической номинации : монография. Донецк : АОО Торговый дом «Донбасс», 1993. 253 с.
9. Кройчик Л. Е. Человек с молоточком. Вступительная статья. *Рассказы и повести / А. П. Чехов*. Москва, 1982. С. 5–23.
10. Лейчик В. М. Терминоведение : предмет, методы, структура. Изд. 3-е. Москва : Издательство ЛКИ, 2007. 256 с.
11. Покровская Е. А. Экспрессивность эллиптических конструкций с прямой речью в прозе А. П. Чехова. *Языковое мастерство А. П. Чехова*. Ростов-на-Дону, 1990. С. 89–95.
12. Солнышкина М. И. Проецирование терминологических сочетаний на плоскость фразеологии. *Функциональное описание естественного языка и его единиц* : сборник научных докладов XI Международной конференции по функциональной лингвистике. Симферополь, 2004. С. 336–337.
13. Татарникова Г. Ф. Слова чужого словаря как выразительно-изобразительное средство в произведениях А. П. Чехова. *Языковое мастерство А. П. Чехова*. Ростов-на-Дону, 1990. С. 103–107.
14. Чернейко Л. О. Металингвистика: хаос и порядок. *Вестник Московского университета*. Серия 19 «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2001. № 4. С. 82–96.
15. Чехов А. П. Рассказы и повести. Москва : Изд. ВГУ, 1982. 480 с.
16. Чехов А. П. Полное собрание сочинений. Москва : Наука, 1983. Т. 3. 619 с.
17. Чехов А. П. Полное собрание сочинений. Москва : Наука, 1985. Т. 6. 733 с.
18. Чехов А. П. Первый любовник. Москва : АСТ, 2003. 347 с.
19. Чехов А. П. Рассказы. 1887. Москва : Наука, 1974. 297 с.
20. Чехов А. П. Рассказы. Юморески. 1885–1886. Полное собрание сочинений и писем. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=64054> (дата обращения: 01.09.2019).

Guseva O. I., Petko V. V. DETERMINIZATION OF SPECIAL WORDS IN LITERARY CONTEXT

There are many scientific works devoted to the style of A. P. Chekhov, but the researchers have not studied the topic of medical terminology and its functions in the writer's work at all. The interest of studying A. P. Chekhov's medical terms is also caused by the fact that A. P. Chekhov was not only a classical author of the world literature, but also a doctor. In his works he gave a scientifically justified reflection of the mental and physical suffering of a man. He was able to describe the inner world of the severely ill person with the exceptional realism using the knowledge and experience gained at the university and in the process of education and work. Traditionally science studies the translation of a medical term that functions in a more peculiar context – scientific or popular.

The article deals with the functioning and nature of the term not only as a tool of scientific cognition in scientific or popular science styles, but as a means of expression in works of fiction. The continuing scientific

interest in the nature of the term and the practical motivation behind the reasons for its research have contributed, in due course, to the formation of the science of terms and terminology, and still continues to determine the development of the theory of the term.

Medical terms are the main element of the literary text used by A. P. Chekhov in his stories to describe the discussions and business conversations of doctors, describe the circumstances of patient review, surgeries, medical recommendations, the condition and state of health of patients, their diagnosis. Herewith he used broad-based, special, and highly specialized terms. Together with the nominative function, these terms are used to create a special working climate, whether hospital or reception, or pharmacy, or backstage, or simply the work of a doctor at home.

Key words: *determinization, medical term, impressive means, literary style, individual author's style.*

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

УДК 821.581/-21

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/22>**Akimova A. O.**

Interregional Academy of Personnel Management

Akimova A. O.

Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv

ANALYSIS OF CONTEMPORARY KOREAN LITERATURE: XIX AND XX CENTURIES

In the article, the authors analyzed and studied the stories of Korean literature and its relationship with folk art. It should be noted that in the Middle Ages Korea became a place for a combination of many eastern cultures, entering into economic and cultural contacts with other peoples. As a result of this, on the basis of long-standing own traditions, Korean literary work arises. The period of the development of Korean literature of the 19th and 20th centuries and its formation, in particular, the stories: “The Sorrow of the Weak Man”, “Farewell Song”, “Potato”, “Good Day”, “Hometown”, “Frog in the Preparatory Room”, “The sorrow of the weak” (“약한 자의 슬픔” is studied. Analyzing them, it should be noted that the development of the Korean literary process takes place against the background of intercultural dialogue with many countries, on the one hand encourages genre-thematic modification, but on the other hand, it is an obstacle to the approval of identification figures of Korean literature. In addition, the article analyzes the path and dynamics of the content and form of the stories of Korean literature and their distribution among the people.

Indeed, for centuries, Korean literature, especially prose, paid more attention not to the psychology of characters, but to certain behaviors and Confucian virtues, such as devotion to the king, respect for parents, respect for elders, loyalty to friendship and female chastity. The main thing in literature, according to the Confucian tradition, was teachings, moral instruction. All the characters in classical literature – both positive and negative – were exceptional. Heroes of heavenly beauty all their lives, observing the Confucian commandments, acted only nobly, but the ugly villains did not manage to do a single noble deed. The characters did not experience or hesitate – they simply acted according to their good or bad nature. The authors were interested in precisely their actions in the system of state and family relations. The characters who did not want to fit into this system were sent to Buddhist monasteries, where they, without doing anything, strove for a complete merger with nature. Thus, Confucianism subordinated man to society and the family, and Buddhism to nature.

Key words: Korean literary stories, Korean literature, storytelling, romanticism, realism, naturalism, confucianismprose, folk art.

Statement of a scientific problem and its significance. Analyzing the theoretical foundations of Korean literature of the 19th and 20th centuries, one should note a characteristic feature in Korean literature, in particular, during its development, Korean literature could not be limited only to the national horizon and remain indifferent to other cultures. In the Middle Ages, Korea became a place for a combination of many eastern cultures, entering into economic and cultural contacts with other peoples. As a result of this, on the basis of long-standing own traditions, Korean poetry arises.

Besides, research is determined by the growth of general scientific interest in the scientific problems of studying Korean literature of the 19th and 20th centuries, as well as the presence of completely opposite approaches of scientists to their interpretation. A wide range of theoretical aspects of the heyday of Korean literature of the XIX and XX centuries is poorly studied.

Analysis of studies of this problem. In the modern European space, the studies of classical and modern Korean literature were devoted in particular to thorough scientific work and intelligence, carried out by such scientists L. Gumilev, S. Kurbanov,

I. Tostokulakov, G. Kim, Kim Jong Gil, K. Eckert, Pak Mi, Park Geun-hye and others.

Prose has been the subject of research by many Ukrainian scientists, including Yu. Kuznetsov, I. Bur-lakov, A. Tkachenko. The Korean theory of literary genres appeared relatively recently. So Hyun Giron notes that only with con. 1930s Korean scientists, including Kim Yongsik (김윤식), addressed the issue of identifying types of prosaic forms, while relying on existing studies by European scientists. Among Korean scholars, Li Gwansu (이광수), Kim Dong-ying (김동인), Kim Eudgeon (김유정), Kwon Yong-ming (권 용밍), Yom Sansop (김동영), Han Sinok (한손) [7], Hyun Jingon (玄鎭健), Hyun Giron (현 지론)[8], addressed the problem of studying medieval prose and their relationship to folk art. However, the question of studying the study of Korean literature of the 19th and 20th centuries remains little studied, which is the subject of our scientific search.

The purpose and objectives of the article is to analyze and deepen knowledge of Korean literature of the 19th and 20th centuries, to reveal the historical aspects of the development of Korean literature of the 19th and 20th centuries, to explore the classical period of the development of Korean literature of the 19th and 20th centuries and the formation of new literary genres. The object of our research is the prose of small forms and, in our opinion, it is advisable to give its definitions: 단편 소설 (small prose) is a modern prose work, an invented story, the volume of which is less than a novel or story (from 200 characters or about 70 handwritten sheets), where sharply and succinctly described an episode from a person's life from the position of an independent observer [9]. We also find a definition – one of the types of the novel, the characteristic features of which is a small volume, a single theme, brevity of expression and expression of an independent point of view [10].

The presentation of the main material and the justification of the results of the study. In the history of the development of Korean literature of the new time, two periods can be distinguished with sufficient certainty. The first period, which ended at the turn of the 19th and 20th centuries, includes the last stage of traditional literature, and the second – modern literature of the 20th century, which has experienced a strong Western influence [1].

Over the centuries, Korean literature, especially prose, paid more attention not to the psychology of characters, but to certain behaviors and Confucian virtues, such as devotion to the king, respect for parents, respect for elders, loyalty to friendship and female chastity. The main thing in literature, according to

the Confucian tradition, was teaching, moral instruction. All the characters of traditional literature – both positive and negative – were exceptional. Heroes of heavenly beauty all their lives, observing the Confucian commandments, acted only nobly, but the ugly villains did not succeed in committing a single noble deed. The characters did not feel or reflect – they simply acted according to their good or bad nature. The authors were interested in precisely their actions in the system of state and family relations. Characters who did not want to fit into this system were sent to Buddhist monasteries, where they, doing nothing, strove for a complete merger with nature. Thus, Confucianism subordinated man to society and the family, and Buddhism to nature [2].

Under the influence of Confucianism and Buddhism, artistic, and, in particular, compositional, means of the story genre – short stories – were formed in Korean literature. From folklore, the favorite heroes penetrated the short story, each of whom embodied certain advantages or disadvantages. And to a large extent, the meaning of the novel was precisely the approval of virtues and the condemnation of shortcomings, and beyond time and space.

There was no room for contradictions in the short story. The event of the novel, both adventurous and didactic, consisted only of the episodes necessary for the development of the action. In the exhibition, the authors prepared readers for a certain perception of the actions of the characters. The exposure was followed by an event whose episodes were given in chronological sequence. The meaning of the episodes for the readers became immediately apparent. The authors of the short stories were not familiar with such artistic techniques as rearranging episodes in time or the gradual disclosure of the meaning of episodes along with one of the characters. The action began with a tie, developed, reached a climax and ended with a denouement. In the epilogue, authors often directly expressed relevant ideas.

Until the end of the XIX century. Korea deliberately isolated itself from the outside world, maintaining ties only with China – the patron and protector of Japan – and in everything guided by China, considering only literature written in accordance with Chinese samples in the ancient Chinese language of Hanmun worthy. But at the end of the XIX century. dramatic changes occurred in the economic and, therefore, in the public life of Korea, and foreign policy has changed.

Korea began to get acquainted with the humanistic culture of the Christian world. Under Christian religious missions, schools were opened where Euro-

pean languages, literature, and history were taught. European knowledge was also actively disseminated by Korean educators. Believing in a utopia about an ideal state, the enlighteners called for the strengthening of the state through the self-improvement of each individual, to familiarize themselves with the achievements of world culture while preserving national history and language.

The Koreans, who embraced the ideas of freedom and nationalism, gained pride in their native country, which occupies its place in the world as a free and sovereign state, and a respect for the native language appeared. Before Korean literature, which went beyond the narrow traditional framework, the need arose to search for artistic means to create new images that correspond to the times.

But traditions in the East have always changed slowly. While Western literature developed as a pure art with its own individuality, with its own criteria of beauty and goodness, eastern literature hardly possessed an independent aesthetics, hardly separated from religion, ethics and politics. We can say that in the East, literature has for centuries been a means of communication between highly educated people. At the beginning of the XX century. Korean writers set about creating literature in their native language, which is close and understandable to all the people.

Since book printing was not developed in Korea, the distribution of this literature was mainly facilitated by newspapers that published mostly anonymous works written in Korean, and Korean translations from Hanmun, Japanese, and European languages. And although all the translations were excessively free, and the translations of European works were also secondary (as a rule, from ready-made translations into Chinese and Japanese), moreover, they were oriented not at literary, but rather at a socio-political or moral aspect of the original, it was they who helped the Korean people get acquainted with both national and world cultural heritage.

In 1910, the country was occupied by Japan. Koreans were forbidden to speak the language of their ancestors. They banned the study of Western languages. The Japanese administration, which intended to completely deprive Koreans of their national identity, developed all kinds of measures to ruthlessly suppress not only Korean political leaders, but also writers. Writers, recognized as “especially dangerous elements”, were deprived of basic human rights – freedom of speech and expression: their works were not only severely censored, but often not allowed to be published. Moreover, many writers were arrested for allegedly violating the Japanese Law on Main-

taining Public Peace. Obviously, such measures by the Japanese administration extremely restrained the development of Korean literature, but Korean writers did not abandon attempts to save it from complete destruction. Under the control of Japanese censorship, in one form or another allegorical form, they constantly returned to the ideas of freedom and nationalism. Mother tongue literature has become the main tool in the fight against occupiers.

In the difficult socio-political situation in Korea, the movement “For New Literature” was born. The leaders of the movement, firstly, without losing faith in enlightening ideals, assigned a special role to literature in the struggle for freedom of the nation, and secondly, called for abandoning traditional, but already obsolete, literary norms, creating a modern literary language, bringing the norms into agreement written and spoken language understood by all. And such a language was created, and the harmonization of written and colloquial norms in the Korean language was called onmun ilchhi.

The movement “For New Literature” was launched by Lee Gwans, creating the first realistic works in the history of Korean literature, placing his characters in a real place and time. Lee Gwansu (이광수) described the lives of his compatriots and the turmoil they experienced after the invaders arrived. Emotional, simple-written works brought fame to the writer. Lee Gwansu (이광수) urged the nation to spiritual development, to the adoption of Western morality. He regretted that outdated traditions cripple a person’s life, deprive him of the right to love and be loved. In all his works there were many instructive digressions, which, however, modern readers would surely seem somewhat naive.

Kim Dongying (김동인) strongly opposed the traditional moralism inherent in the works of Lee Gwans (이광수) in literature. Kim Dongying has proclaimed himself an adherent of “art for art's sake”. Having a heightened sensitivity, the writer saw the main value of literature in beauty, free from any other, including moral, content. Aesthetism, sometimes painful, was reflected in all his works. It is not surprising that Kim Dongin first of all drew attention to the genre of the story, for which, like for no other genre, the used artistic means are important. We can assume that it was from the stories of Kim Dongying that the development of the story genre began in modern Korean literature.

While studying in Japan, in 1919, Kim Dongying (김동인) founded the first Korean literary magazine, Creativity. The writers who published their works in the journal adhered to various literary trends, but all

of them were united by a desire for “art for art”. Kim Dongying began his literary career by placing in the first issue of the magazine the story “The Sorrow of the Weak Man”.

At the beginning of the 1920s, many other literary magazines appeared in Korea, around which associations of writers and supporters of one direction or another were created. Members of all associations were actively engaged in translations from European languages and propaganda of literary trends that had formed in the West over the previous hundred and fifty years. However, it should be noted that in Korea all these areas are intricately intertwined, influencing each other and adapting to national traditions. Various literary trends influenced the work of Kim Dongin: first of all, realism, romanticism and naturalism. However, it was these areas that influenced the work of most modern Korean writers during the Japanese occupation.

In the XVII century. European romantics, who saw a force hostile to human freedom in the rapidly changing real world, began to create an ideal world in their works, introducing symbolic elements into the narrative, turning to the grotesque – depicting people in a fantastically exaggerated, ugly-comic form. At the same time, one of the most characteristic forms of contrasting reality and ideal was irony, which drew attention to the incommensurability of any reality with the limitless possibilities of the ideal world as a whole. In the works of the romantics, dreams were not reflected in a gradual improvement of reality, but in the holistic resolution of all its contradictions. It is not surprising that the mood of romanticism turned out to be close to many Korean writers who seemed hostile to the real world, since, in addition to everything, they were controlled by the Japanese invaders.

Romanticism in modern Korean literature is intertwined with realism. The interpretation of reality as the objectivity of the reflection of life in all its complexity and inconsistency presupposes the possibility of objective knowledge of life by means of a generalization of materials - first of all, observations of the development of the human personality in the system of social relations. Having adopted this interpretation, it should be recognized that a realistic artistic depiction of life (preferably, but not necessarily, in the images of life itself) can be achieved by various artistic means and, of course, is accessible to the supporters of many literary trends, including the proponents of romanticism.

As a realist, Kim Dongying (김동인) strove for objectivity to reflect life in all its complexity. For the first time in the history of Korean literature, Kim

Dongying wrote “The Story in a Story” “Farewell Song”, endowing the narrator with character and speech features and thus giving readers the opportunity to look at reality from two sides.

As a romantic, he drew attention to unusual, tense situations; created images of outstanding heroes, overcome by strong passions, striving for unknown ideals. And he allowed the environment to respond to the mental state of these heroes. Often used metaphors and comparisons.

As a naturalist, he explained many of the passions of the heroes with the peculiarities of their physiology and living conditions. And thus, the life stories of his heroes are often turned into detailed “medical histories”. Believing that there are no unsuitable topics for literature, Kim Dongying began to write about ordinary people – the poor – and their simple concerns.

For example, in the story Potato, Kim Dongin (김동인) sharply criticizes the difficult, especially for the poor, social situation in Korea occupied by the Japanese. He describes the gradual fall of a poor woman who once cheated on her husband. Driven to despair by poverty and uncertainty, a woman forgets morality and succumbs to her feelings.

Going beyond the scope of traditional topics, abandoning traditional moralism and imposing his own opinion, Kim Dongying made readers take a fresh look at life. In addition, the writer made a great contribution to the creation of a modern literary language: trying, following Lee Gwans, to pay special attention of readers not only to the place, but also to the time of the events described, he began to use different grammatical tenses, in particular - the past tense, and not only the present, like most of its predecessors.

The protagonist of the story “Farewell Song” meets a wanderer on the road, who, having heard a folk farewell song, tells how many years ago, because of his own empty suspiciousness, he quarreled and broke up with his brother. And then, repenting and deciding to make peace, he could not find him. For many years he hides pain in the depths of his soul, but the song makes him remember his brother again.

Kim Dongying (김동인) quite often used the composition “story in story”, and usually described his own life experience, reflected his own aesthetic world perception. A sharpened, sometimes even perverted, aesthetic perception of the world, the writer endowed many of his characters - creators who believe that a great creation should absorb suffering and express it, looking for inspiration in arson, rape and murder.

The protagonist of the story “Crazy Artist”, walking in the forest, composes a story about an unusually

ugly artist in front of readers. Leaving all hope of marrying a real girl, the artist decides to draw a portrait of a perfect girl. All his life he seeks it and finally finds it. The girl is blind and does not see the ugliness of the artist. The artist could marry her. But he no longer thinks of anything other than a portrait. The ideal girl suddenly became real, and the artist does not need a portrait of a real girl. Having gone mad with disappointment, he kills the girl.

In the early 1920s, other young realist writers, the best of whom were Hyun Jington (玄鎮健) and Yom Sansop (김동영), began to write in their works about the hard life of the Korean people, the impact on the human personality of the difficult socio-political situation, the destruction of old traditions and conflicts arising from this. At the very beginning of his career, Hyun Jington (玄鎮健) wrote these words: "Nothing exists outside of time and place, and Korean writers should stand firmly in their native soil". And all his life he followed these words: he tried to comprehend reality and reflect this reality in his works, no matter how unsightly it may be.

Hyun Jington (玄鎮健), whose work was greatly influenced by romanticism, constantly returns to the theme of the inevitable conflict between the individual and society. All of his characters are trying in one way or another to resolve this conflict for themselves: to find their place in society, to find freedom.

The story "Good day" is about a rickshaw who, running with a hopelessly outdated stroller, does not keep pace with the rapidly changing world. From all sides hostile machines are approaching him, symbolizing a new, industrial world. The rickshaw wife is seriously ill. And the exhausted rickshaw cannot forget about it for a moment. Suddenly an unexpectedly successful day falls: customers come up one after another and, rejoicing at the opportunity to earn money, the rickshaw delivers them until late in the evening. But when he returns home, he sees that while he was running, his wife died. The protagonist patiently fought with the whole world. But, after running for money, he lost his wife and lost the battle.

In many works of the writer, the narration is conducted in the first person, the characters are aware of and difficult to experience the uncertainty of their position. Hyun Jington (玄鎮健) draws readers' attention to amazing paradoxes, often ironizes, giving the opportunity to see a double perspective through the prism of irony.

Hyun Jington's (玄鎮健) comedic tale with an unexpected outcome "B. hostel command and love letters" is not without some mystery. The main character of the story, like the well-known hero of West-

ern literature, Dr. Jekyll, suffers from a split personality, because of which he falls into various comical situations.

From several embedded stories in the style of Arabian tales, the story "Hometown" is composed. The narrator recalls one random companion who told the story of an unfortunate girl sold in a stash. Each of the enclosed stories is yet another evidence of the disempowerment of Koreans under the rule of the invaders.

Thus, Korean writers, gradually mastering the compositional and other artistic means used in Western literature, began to create ever deeper works.

In the early 1920s, for the first time in the history of Korean fiction, Yom Sansop (김동영) turned to a serious psychological analysis. The writer published the story "The Frog in the Medication Room". Under the influence of naturalism, this story was written with some excessive descriptiveness, in which Yom Sansop compared the torment and pain of the protagonist with the sensations of a frog waiting for preparation in a biological laboratory. In the story, the writer ruthlessly analyzed the suffering of the protagonist from the longing and madness that swept the nation after the occupation [1; 2].

The protagonist of the story "The Frog in the Preparatory Room" recalls his unexpected acquaintance with the madman, explores his restless but still clear mind. Penetrating into the inner world of a madman, he sees there a reflection of all the troubles of Korean society. The description of the flow of abnormal consciousness turns into sharp socio-political criticism.

At the same time, in the early 1920s, interest in Marxism arose in Korea, the first associations of proletarian writers, Iskra and PASKULA, were created (the name is made up of the first letters of the names of members of the association written in Latin transcription). Proletarian writers represented the School of the New Direction. They saw the main value of literature in moral and, moreover, ideological content. The main theme of the work of supporters of the School of the New Direction was the plight of the people. Proletarian writers called on the Korean people to fight, firstly, for freedom from occupiers, and secondly, for universal equality. In the mid-1920s, shortly after the creation of the Communist Party of Korea, KAPP (Korean Association of Proletarian Writers) appeared. The association program was almost no different from the programs of the Iskra and PASKULA groups. In the main position of the program, it was said that literature and art should help the proletariat in the struggle for liberation from the bonds of capital and in the creation of a new culture. One of the leaders of KAPP was Lee Giyeon.

Lee Guiyeon fiercely debated with supporters of “art for art’s sake,” in particular with Kim Dongying. He declared that art cannot stand above classes. Li Giyong paid much attention to issues of the artistic method – he defended the virtues of realism.

Most interestingly, the traditional form of the story turned out to be the most convenient for expressing Marxist ideas – short stories: on behalf of the all-knowing author, with instructive digressions, with ideal heroes and villains, who in the end receive well-deserved condemnation or approval. Proletarian writers who paid special attention to new ideas were not particularly interested in new artistic means [3; 4; 5].

Thus, we can conclude that in the first half of the XX century. The main directions of the development of the story genre in modern Korean literature were set. After the liberation of Korea from the Japanese invaders, the partition of the country and the civil war, proletarian writers went to the North, where they began to write about the successes of the Korean people in building socialism and poor life in the South, and all the rest settled in the South, where they continued to learn the achievements of Western literature.

And yet, tradition cannot but influence literature. Until now, Korean writers, no matter how they pro-

claim themselves supporters of “art for art’s sake”, do not, in contrast to modern Western writers, take special interest in stylistic experiments, attaching more importance to the content of the work than to its form.

It should also be noted that the development of the Korean literary process takes place against the background of intercultural dialogue with many countries, on the one hand it encourages genre-thematic modification, but on the other hand, it is an obstacle to the identification of Korean prose.

The civil war and the split of the country left a mark in the soul of every Korean. And the rapid industrialization that began in the country made people feel even more lost. The stories of most modern Korean writers are permeated with a sense of bitterness associated with the tragic history of the country, for which Koreans have a special word *khan*. Writers, under the influence of Western humanism, pay special attention to a person struggling with circumstances. However, quite often in modern Korean literature there appears a mixture of oriental traditions and the influence of Western decadent ideas, the image of a person who has lost the illusion of being unable to change anything. And more than once, suicide becomes a way to resolve the conflict of ideals and reality, in full accordance with the Eastern tradition.

References:

1. Корейские повести. Москва, 1964. С. 5–7.
2. Троцевич А. Ф. Корейская средневековая повесть. Москва : Наука, ГРВЛ, 1975. 264 с.
3. Akimova Anas. O. Historical stages of the development of korean literature. *Філологічні науки: сучасні тенденції та фактори розвитку* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 26–27 січня 2018 року, м. Одеса. Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2018. С. 36–38.
4. Акімова Анас. О. Development of the Korean literature in the epoch of Choson (1392–1897). *Наука XXI століття: виклики, пріоритети, перспективи досліджень* : матеріали II Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції з міжнародною участю, 22 березня 2018 р., м. Київ. Київ : НТУ України «КПІ імені Ігоря Сікорського», 2018. С. 5–9.
5. Акімова Анас. О. Development of the Korean literature in the era of Kora (918–1392). *Питання сходузнавства в Україні* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 29–30 березня 2018 р., м. Харків. Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди ; ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2018. С. 89–92.
6. 권영민. 한국현대문학사. 민음사, 1991. 441쪽.
7. 한승억. 현대소설의이해. 집문당, 1998. 294쪽.
8. 현길언. 한국현대소설론. 태학사, 2002. 389 쪽.
9. 표준국어대사전. 두산동아, 1999. 7308쪽.
10. 이재선. 현대한국소설사 (1945–1990). 민음사, 1991. 제2장. 504쪽.

Акімова А. О., Акімова А. О. АНАЛІЗ СУЧАСНОЇ КОРЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: XIX ТА XX СТОЛІТТЯ

У статті авторами проаналізовано й досліджено розповіді корейської літератури та її взаємозв'язок народною творчістю. Варто зазначити той факт, що в епоху середньовіччя Корея стає місцем поєднання багатьох східних культур, вступаючи в економічні й культурні контакти з іншими народами. Унаслідок цього на ґрунті давніх власних традицій і виникає корейська літературна творчість. Досліджено період розвитку корейської літератури XIX і XX століть і її становлення, зокрема розповідях: «Печаль слабкої людини», «Прощальна пісня», «Картопля», «Вдалиий день», «Рідна сторона», «Жаба в препараторській», «Печаль слабого» («약한 자의 슬픔»). Аналізуючи їх, варто

відмітити, що розвиток корейського літературного процесу відбувається на тлі міжкультурного діалогу з багатьма країнами, що, з одного боку, спонукає до жанрово-тематичної модифікації, однак з іншого – стоїть на перепоні утвердження ідентифікаційних рис корейської літератури. Крім того, в статті проаналізовано шлях і динаміку змісту й форми розповідей корейської літератури та поширення їх серед народу.

Протягом століть корейська література, особливо проза, приділяла більше уваги не психології персонажів, а певним моделям поведінки й конфуціанським чеснотам, таким як відданість королю, шанобливість до батьків, повага до старших, вірність у дружбі й жіноче цнотливість. Головним у літературі, згідно з конфуціанською традицією, було повчання, моральне повчання. Усі персонажі класичної літератури – і позитивні, і негативні – були виняткові. Герої небесної краси все життя, дотримуючись конфуціанських заповідей, надходили тільки благородно, потворним же лиходіям не вдавалося зробити жодного благородного вчинку. Персонажі не відчували та не роздумували: вони просто діяли згідно зі своєю хорошою або поганою природою. Авторів цікавили саме їхні дії в системі державних і сімейних відносин. Персонажів, які не бажали ніяк уписуватися в цю систему, автори відправляли в буддійські монастирі, де вони, нічого не роблячи, прагнули до повного злиття з природою. Отже, конфуціанство підпорядковувало людину суспільству та сім'ї, а буддизм – природі.

Під впливом конфуціанства й буддизму сформувалися в корейській літературі художні та, зокрема, композиційні засоби жанру оповідання – новели. З фольклору ж у новелу проникли улюблені герої, кожен із яких утілював певні переваги та вади. І чималою мірою змістом новели було саме схвалення достоїнств і засудження недоліків причому поза часом і простором.

У новелі не було місця суперечностям. Подія новели, як авантюрної, так і дидактичної, складалася тільки з необхідних для розвитку дії епізодів. В експозиції автори готували читачів до певного сприйняття вчинків персонажів. За експозицією слідувала подія, епізоди якого наводилися в хронологічній послідовності. Значення епізодів для читачів ставали очевидними відразу. Авторам новел не були знайомі такі художні прийоми, як перестановка епізодів у часі або поступове розкриття значень епізодів разом з одним із персонажів. Дія починалося із зав'язки, розвивалося, досягало кульмінації й завершувалося розв'язкою. В епілозі автори нерідко прямо висловлювали відповідні ідеї.

Ключові слова: корейські літературні розповіді, корейська література, розповідь у розповіді, романтизм, реалізм, натуралізм, проза, конфуціанство, народна творчість.

Андріанов Д. В.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

РОЗВИТОК КОРЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ЧАСИ ЯПОНСЬКОЇ КОЛОНІЗАЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ХАН ЙОНУНА

У статті досліджується процес розвитку корейської літератури першої половини ХХ століття. Історичні передумови, що вплинули на тематику й виникнення нових жанрів під час японської колонізації Кореї (1910–1945 рр.), є важливим підґрунтям для роботи. Через окупацію території японською владою здійснювалася жорстка заборона на публікацію та поширення корейської патріотичної літератури на території півострова. Відбувалося пригнічення національної ідентичності й політичне переслідування на літературному просторі, що призводило до превенційних дій виконавчої окупаційної влади. Корейська поезія висвітлюється з погляду окупованої території іншою державою разом із владою та цензурою, що прийшла з японською вестернізацією. Корейські поети періоду японського правління повинні були знайти інший спосіб вираження свого протистояння. Любов до нації і країни вони висловлювали за допомогою оспівування пейзажів та історичних постатей своєї батьківщини, а щоб показати ставлення до японської держави й передати тугу за незалежністю, майстри поетичного слова використовували символіку поезії. Хан Йонун як один із провідних поетів узятий як приклад тематики та жанрів поезії, що виникли і впливали своєю ідеєю в цей непростий час на сучасників. Вірш «Мовчання коханої» взято до розгляду як один із найвідоміших творів поета й із глибоким змістом, який був на той час новаторським за своєю стилістикою та жанром. Виконано детальний аналіз вірша за ключовими поняттями в корейській культурі й дослідження героїв для повного розуміння прихованих значень поетики поезії. Символізм Хан Йонуна простежується через буддистські настрої та минуле монаха. Він може згадувати в підтексті Будду або навіть ширший образ – абсолютне буття. Таке різноманіття можливих значень розуміння висловлювань також сприяє важливості глибокого вивчення цієї поезії та метафоричних рядків для відображення духовних і патріотичних почуттів.

Ключові слова: корейська поезія, Корея, вестернізація, модерністська поезія, символізм.

Постановка проблеми. Одним із найважливіших історичних перехідних періодів у корейській літературі є період доби японської колонізації, яка не лише суттєво змінила жанрові особливості поезії, а й відобразила важливі життєві реалії, патріотичну свідомість народу та ідентичність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останні дослідження Г. А. Аманової проливають світло на жанрові особливості поезії в період японської окупації, вивчають деталі й передумови написання поезії, біографії та долі поетів. «Антологія корейської поезії (І ст. до н.е. – ХХ ст.)» за загальною редакцією Хо Сунчхоля дає широкий погляд на перекладацьку поезію Кореї українською мовою.

Постановка завдання. Головна мета статті – висвітлити історичні передумови поезії під час японської колонізації (1910–1945 рр.), дослідити жанровість і символізм корейської поезії та виділити їх на прикладі поезії Хан Йонуна.

Виклад основного матеріалу. Період японського правління (1910–1945 рр.) був значущим

для розвитку поезії Кореї у ХХ ст., оскільки її формування зумовлено не тільки особливостями розвитку літературного процесу в країні, а й особливостями соціально-політичної ситуації, що панувала на Корейському півострові на межі ХІХ–ХХ ст.

У 1876 р., відмовившись від політики самоізоляції під тиском Японії, Франції, Англії, США й Росії, корейська держава опинилася у сфері впливу європейської цивілізації, орієнтиром під час визначення напряму подальшого розвитку культури в Кореї були обрані західні ідеали та досвід Японії в їх засвоєнні [4, с. 26].

Після анексії, що сталася в 1910 р., Корея потрапила під контроль Японії. У результаті наступних за цією подією змін у соціально-політичній і культурній сферах дано новий поштовх прискореному розвитку як літератури, так й інших сфер діяльності. Корейське суспільство підпало під вплив процесів вестернізації та модернізації, які торкнулися практично всіх сфер життя корей-

ського народу. У Корею через Японію величезним потоком почала проникати європейська культура й література, країна починає знайомитися з літературними творами найвидатніших поетів і письменників Заходу.

Найчастіше європейська література потрапляла в країни Сходу в оригіналі [4, с. 320]. Багато молодих корейців, зокрема такі відомі корейські поети й письменники, як Лі Квансу, Кім Донін, Йом Сансоп, На Дохян, Кім Соволь, Хан Йонун, а також багато інших виїжджали вчитися в японські університети («Васеда», «Кейо» тощо) на літературні та філософські факультети, де отримували можливість ознайомитися із західноєвропейською, американською й російською літературами. Велика частина корейської молоді, яка навчалася в японських університетах, належала до аристократії, вони першими змогли познайомитися з особливостями культурного життя в Японії. Отже, корейський народ почав знайомство зі світовою культурною спадщиною на території сучасної Японії.

Література, що здебільшого потрапляла в Японію та з якою могли ознайомитися корейські студенти, в майбутньому просвітники, зумовила величезний вплив на становлення сучасної корейської поезії. Такі течії, як романтизм, символізм, натуралізм, реалізм і модернізм, були перенесені на корейський ґрунт, що дало змогу багатьом молодим літераторам знайти нові засоби зображення в поетичному слові, за допомогою яких вони могли передавати світовідчуття людини ХХ ст. [3, с. 6]. Тож у сенсі модернізації в Кореї відбулися в цей час зміни на краще, які не були можливими до цього через внутрішню консервативну політику Кореї, сприяли розвитку літератури та її різних жанрів, художніх засобів, ідей тощо.

Завдяки віршованим творам поетів періоду присутності Японії на території Корейського півострова можна простежити непростий шлях розвитку корейської літератури, зокрема поезії, в першій половині ХХ ст. Існувала політика пригнічення корейської патріотичної літератури, яка підривала авторитет японського правління. Корейські патріоти, які не бажали миритися з окупацією, намагалися знайти можливості друкуватися на території Маньчжурії та Китаю. Вони публікували статті, спрямовані проти японського правління, і намагалися потайки перевезти їх на територію Кореї для розповсюдження. Багато статей і літературних творів, написаних у той період, були опубліковані в періодичних виданнях інших країн (здебільшого Маньчжурії й Китаю),

оскільки тільки в них корейські поети та письменники могли передати своє правдиве ставлення до протекторату Японії.

Японський уряд не дозволяв жодної національно-визвольної діяльності. Газети й журнали перебували під наглядом цензури, всі рукописи піддавалися огляду. Багато з них конфісковані, а їх авторів «викликали до суду» та ув'язнювали. Отже, корейські поети періоду японського правління повинні були знайти інший спосіб вираження свого протистояння. Любов до нації та країни вони висловлювали за допомогою оспівування пейзажів та історичних постатей своєї батьківщини, а щоб показати ставлення до японської держави й передати тугу за незалежністю, майстри поетичного слова використовували символіку поезії [5, с. 164]. Наприклад, Хан Йонун у творі «Мовчання коханої» використовує займенник «вона», називаючи «її» коханою, яка пішла від нього й тепер мовчить, що має символізувати незалежність і любов до рідної країни, яка зараз окупована та розлучена з автором через незалежність власних територій.

З'явилися також ліричні поети, які зазначали колоніальний статус корейського народу і трагедію втрати національного суверенітету у віршах. Серед видатних поетів 1920-х і першої половини 1930-х рр. були Кім Соволь, Кім Йок, Чу Йохан, Лі Санхва та інші. Зокрема, вірш «Квітка азалії», написаний Кім Соволем, і вірш «Мовчання коханої» Хан Йонуна оспівують колоніальне становище корейського народу, вважаються важливими поемами в розвитку сучасної корейської поезії.

Філософська лірика Хан Йонуна (한용운) (1879–1944 рр.), що з'явилася в збірнику «Мовчання коханої» (님의 침묵), відкриває новий етап корейської романтичної поезії. Модерністська поезія та проза з'явилися в Кореї на початку 1930-х рр., коли була досягнута повноцінність і відповідність стилю сучасної літератури заходу. Проте варто пам'ятати, що така література була обличчям вирізнення двох різних художніх способів словотвору, а саме західного та східного.

Хан Йонун – один із найвідоміших корейських поетів ХХ ст., відомий також під псевдонімом Манхе (кор. 만해), громадський діяч супротиву та лідер у боротьбі за незалежність Кореї. Крім того, чернець і реформатор буддизму того періоду, який допоміг створити традицію медитації та метафізичного відображення в сучасній корейській літературі. Хан Йонун був здатен у творчості подати філософську думку буддизму, піднести дух націоналізму, використавши літературні прийоми та власну уяву,

умістивши у віршах ідею протесту й невідкорення в часи окупації Японією, або, навпаки, закликати до примирення, використовуючи метафори та епітети, отже, посівши поважне місце в історії сучасного корейського ліричного твору.

Вірші Хан Йонуна – пісні кохання та мудрості, співаються для страждаючих людей, належність до нації яких загублена. Отже, люди виказують свою громадянську позицію та добиваються сильним і рішучим прагненням воскресіння «коханої», фігури, яка часто наводить на метафоричний зв'язок із долею корейської нації під час колоніального правління. Колекція віршів, що містяться в збірнику «Мовчання коханої», також показують глибину думки, основаної на буддистських принципах.

Вірш Хан Йонуна «Мовчання коханої» опублікований у 1926 р. та прославив поета, який був до цього більше відомий тільки як громадський діяч [5, с. 164]. Вірш – частина однойменної збірки поезії, у якому читачі були вражені знайденою «кількістю і складністю метафор, досі не характерних для традиційної корейської поезії» [7, с. 65]. Поетичний твір був новаторським за своєю стилістикою, тому що містив прихований зміст і значення основного поняття «кохана», що могло позначати одразу декілька понять, які могли зрозуміти тільки читачі, яких хвилювало специфічне питання найбільше.

Мовчання коханої

*Кохана пішла. Ох, кохана пішла,
ти, що я так полюбив.*

*Голубе сяйво гір пробиває той шлях крізь стежинку
в кленовому лісі, тяжко було їй від мене піти.*

*Стара обіцянка, що сяяла мов велика квітка золота,
перетворилась на дрібний холодний попіл, що
роздмухав легкий подих вітереця.*

*І пронизливий спогад про перший поцілунок, що долю
мою змінив, розтанув і вдача моя відлинула.*

*Коханої солодкий голос зробив глухим мене, коханої
чарівний образ зробив сліпим мене.*

*Поки були ми разом, не переймався я, та як зненацька
настала розлука, від горя зайшлося серце моє.*

*Тим не менш, горе розлуки стане марним, не дам
розбитися любові і всю жагу моїх гарячих почуттів,
спрямую на нову надію долі.*

*Ми вірили у не випадковість зустрічі, хвилювались
про можливість розлуки, я вірю,*

що побачимось ще раз завдяки нашій надії.

Ох, ти пішла, але тебе я не відпустив.

*Пісня кохання, що не втримала власної мелодії,
огортає та перетворює все навкруги на любов
до тебе, моя мовчазна кохана.*

Автор: Хан Йонун. Переклад: Д. В. Андріанов.

Система вираження думки у вірші сильно відрізняється від повсякденно вживаних виразів, передачі образів і порядку слів у корейській мові. Поет використовує рими та описи, але також уживає приховані метафори й різні висловлювання у вірші, що надає йому більш глибокого значення.

Висловлювання, які використовуються в поетичному творі, звучать природно, але сенс думки часто дуже відрізняється від прямого значення слів. Автор також використовує унікальний художній спосіб вираження, щоб фраза містила емоційно-патріотичний, піднесений духовний сенс. Через цензуру влади поет використовує парадоксальні фрази та говорить дуже метафорично. Тому тут варто звернути особливу увагу саме на зміст сформульованих парадоксальних за значенням речень.

У першому рядку вірша «Кохана пішла, о кохана пішла, ти, що я так полюбив» поет говорить про кохану, яка пішла від нього. Існує чимало суперечок про те, хто ця сама «кохана», але з урахуванням життя автора і його активної громадської позиції, яка відповідала духу незалежності, це звертання варто розглядати як образ утраченої незалежної «батьківщини», тобто Кореї. Також на доцільність такого припущення вказує остання частина вірша: «Ох, ти пішла, але тебе я не відпустив. / Пісня кохання, що не втримала власної мелодії, огортає та перетворює все навкруги на любов до тебе, моя мовчазна кохана». У цих рядках автор каже: «Ти пішла, але тебе я не відпустив», підкреслюючи так свою патріотичну налаштованість продовжувати залишатися вірним батьківщині.

Проте на перший погляд неможливо пов'язати вислів «ти» з історичним контекстом і загальним положенням держави. Ураховуючи те, що Йонун на той час уже був буддистським монахом, він міг мати на увазі Будду або навіть ширший образ – абсолютне буття. Таке різноманіття можливих значень розуміння висловлювань також сприяють глибокому вивченню цієї поезії та використання метафоричних рядків для відображення духовних і патріотичних почуттів.

Виразом «ти пішла» автор відділяє себе від коханої, виділяючи, що вони більше не разом. Тобто оповідач перебуває в дуже засмученому стані й відчай. Однак із розкриттям ідеї поет долає своє горе й обіцяє вічну любов.

Японська влада принесла в Корею багато болю і страждань. Разом із тим література та поезія набули значних змін, відбувся вплив іноземної літератури. Через гоніння й переслідування, цензуру в літературі та бажання простого народу бути незалежним мистецтво поезії вилилося в нову метафоричну форму у творчості Хан Йонуна. Багатозначність і глибокий підтекст дають змогу уявити читачеві потрібний

образ «нім», котрий може бути оснований одразу на декількох реаліях, а уникання автором уживання роду цього образу тільки розширюють кількість гіпотез. Отже, романтичний підтекст допомагає уявити кохану людину, патріотичний підтекст – тугу за батьківщиною та її незалежністю, біографічний підтекст, ґрунтуючись на біографії автора-ченця, – Будду або щось неможливе й високодуховне, надаючи віршованому твору простору для фантазії читача.

Вірші Хан Йонуна включають багато «нім» або еквівалентних понять. Цей «нім» також не означає, що це новий «я», але в загальному значенні, в тому розумінні, в якому використовується, є досить контрастним.

Хан Йонун оспівує віру в те, що навіть якщо «нім» уже немає, то коли-небудь обов'язково повернеться. Оскільки він вірить у повернення нім, його поезія не описує нескінченний відчай і він зазначає, що колись,

нарешті, подолає печаль і надію. Отже, замість того, щоб зосереджуватися на смутку та розпачі, його вірші співають про силу любові, яка впливає на нього, коли нім повернеться. Ці відмінності можна пояснити багатьма способами, але основною властивістю є різні почуття реальності й історичних подій, що мали два поети.

Висновки і пропозиції. Отже, період японської колонізації в основному позитивно вплинув на розвиток корейської поезії, жанрів і символізму. Модернізм корейської поезії відбувся завдяки вестернізації та популяризації закордонної освіти в корейській творчій молоді. На прикладі Хан Йонуна ми побачили, що корейська література набула особливого жанрового символізму й підтекстів, що відповідали ідеям сучасників і були спрямовані на підтримку незалежного духу народу, який додає літературі гострого політично-соціального аспекту.

Список літератури:

1. Аманова Г. А. Становление современных форм корейской поэзии (конец XIX – середина XX вв.) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литературы стран Азии и Африки)». В. : Известия корееведения в Центральной Азии, 2007. 44 с.
2. Антологія корейської поезії (I ст. до н.е. – XX ст.) / за заг. ред.: Хо Сунчхоля ; укладачі : І. Бондаренко, Кім Суквон, Ю. Скрипник. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 804 с.
3. Бреславец Т. И. Литература модернизма в Японии. Владивосток : Дальнаука, 2007. 254 с.
4. Конрад Н. И. К вопросу о литературных связях. Запад и Восток. Москва : Наука, 1972. 18 с.
5. Москаленко Ю. В. Корейская поэзия в период японского правления. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2008. № 13. С. 162–169.
6. Солдатова М. В. Становление национальной прозы в Корее в первой четверти XX века. Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2004. 188 с.
7. Солдатова М. В. Современная литература Кореи. Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2003. 284 с.
8. Black Crane. *Anthology of Korean Literature*. New-York : Cornell University Press, 1977. 458 p.

Andrianov D. V. THE DEVELOPMENT OF KOREAN LITERATURE AT THE TIME OF JAPANESE COLONIZATION ON THE EXAMPLE OF POETRY OF HAN YONG-UN

The article examines the development of Korean literature in the first half of the twentieth century. The historical background that influenced the subject matter and the emergence of new genres during the Japanese colonization of Korea (1910–1945) is an important basis for analysis. Due to the occupation of the territory by the Japanese authorities, a strict ban on the publication and distribution of Korean patriotic literature in the peninsula was enforced. There was a suppression of national identity and political persecution, which led to preventive action by the executive occupation power. Korean poetry is covered in text from the perspective of the occupied territory by another state along with the power and censorship that came with Japanese Westernization. Korean poets of Japanese rule had to find another way of expressing their opposition. They expressed love for the nation and country by singing the landscapes and historical figures of their homeland, and in order to show their attitude to the Japanese state and convey their longing for independence. The masters of the poetic word used the symbolism of poetry. Han Yong-un, as one of the leading poets, was taken as an example of the subject matter and genres of poetry that arose and influenced his idea during this difficult time of contemporaries. The poem “The Silence of the Beloved” is considered as one of the most famous works of the poet and with a deep content, which at that time was innovative in its style and genre. A detailed analysis of the poem on key concepts in Korean culture and research on heroes were performed to fully understand the hidden meanings of poetry. Han Yong-un's symbolism is traced to Buddhist sentiment and the past of the monk. He may mention in the implication of the Buddha, or even more widely, the absolute being. Such a variety of possible meanings of expression also contribute to the deep study of this poetry and the use of metaphorical lines to reflect spiritual and patriotic feelings.

Key words: Korean poetry, Korea, westernization, modernist poetry, symbolism.

Безруков А. В.

Дніпровський національний університет залізничного транспорту імені академіка В. Лазаряна

ТРАГІЧНІ НАРАТИВИ ТА ІРРАЦІОНАЛІСТИЧНІ НАСТРОЇ В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ЛІТЕРАТОРІВ «МЕТАФІЗИЧНОЇ ШКОЛИ» Й ПОЕТІВ НІМЕЦЬКОГО БАРОКО

Статтю присвячено дослідженню риторичних аспектів зображення трагічних та ірраціоналістичних мотивів у поезіях англійських метафізиків і німецьких барокових авторів. Історичні події всеєвропейського масштабу в XVII ст. зумовили звернення тогочасних митців до трагічних наративних стратегій і провокували ірраціоналістичне бачення світу. Тридцятирічна війна в Німеччині, громадянські смуты в Англії, зокрема, стали каталізатором небувало розквіту поетичної думки як на континенті, так і на Британських островах. Хаос світу визначав призначення людини, доля якої трагічна, бо вона сама – втілення мінливості світу й буття, повного скорботи й страждань, що унеможливило будь-які людські намагання. Стаття, яка є частиною масштабного дослідження з вивчення англійської метафізичної поезії в широкому контексті поетико-риторичної єдності західноєвропейського бароко, має на меті продемонструвати риторичні стратегії для зображення трагічно-ірраціоналістичного світовідчуття у творах вищезазначених митців. При цьому, очевидно, їх бентежать навіть не фізичне знесилення, біль і муки, а передусім внутрішній неспокій, утрата «скарбів душі», безбожність земного світу. Несталість людського буття, повна втрата зв'язку з Абсолютом, безвихідь наклали глибокий відбиток на творчість цілого покоління барокових письменників. Їхня звичка скрізь шукати таємні знаки долі, приховане в очевидному засвідчує глибоку духовну кризу, розгубленість і безрадісність людського існування в жорстокому світі, де кожен день несе смерть, безнадійність, невизначеність. Примітно, що саме з тих часів письменники все частіше стали використовувати криваві протистояння XVII ст. як метафору жахів війни та загалом як метафору глобальної кризи свідомості, що спіткала людство під час переходу від Середньовіччя до Нового часу. Наративні стратегії, до яких удаються поети тогочася, зображуючи свій час протиприродним, алогічним, увиразнюють ту глибину авторської думки, яка характеризується неприборканим бажанням гармонізації навколишньої дійсності, прагненням до єднання з Абсолютом.

Ключові слова: метафізика, бароко, ірраціоналізм, трагічні настрої, поезія, наратив, дуалізм, Бог, риторика.

Постановка проблеми. В історії художнього пізнання світу немає більш неоднозначної, суперечливої й водночас більш привабливої епохи, ніж та, яка несе на собі відбиток перехідності, вбираючи традиції минулого та визначаючи нові вектори культурної еволюції. У літературі перехідної доби, якою, безумовно, є епоха бароко, завжди визначаються нові естетичні доміанти, увиразнюючи потужний розквіт культурної думки в умовах аксіологічної трансформації суспільства, що сприяє формуванню нової системи духовних цінностей. Розвинений в особливих культурних реаліях феномен літературного бароко під час його дослідження вкотре актуалізує ідею М. М. Бахтіна про неможливість осягнення будь-якої літератури «поза цілісним контекстом усєї культури цієї епохи» [1, с. 348].

Історичне тло доби, гостро драматичні, епічні події як на Британських островах, так і на європейському континенті (особливо в Німеччині) зумовили звернення тогочасних творців поетичного слова до трагічних наративних стратегій і провокували ірраціоналістичне бачення світу.

XVII століття в Німеччині було періодом нищівної Тридцятирічної війни (1618–1648), часом, коли країна стала ареною тривалої воєнної бійни, яка несла за собою нечувані спустошення й страждання. Тому не дивно, що саме в німецькій поезії яскравіше, ніж будь-де, виражені трагічні й ірраціоналістичні мотиви бароко. Але часи лихоліття, державного занепаду й політичного застою, як і в інших європейських країнах тогочася, стали водночас добою вражаючого розквіту поезії. У важку пору література стала опло-

том і притулком найкращих духовних устремлінь [3, с. 95–96].

Не менш драматичні та радикальні зміни характеризували й Англію XVII ст. Саме в цей час відбувалося становлення метафізичної традиції на Британських островах. І це був час «бродіння умів» (А. М. Горбунов), загострення соціально-політичних конфліктів, громадянської війни, революції, встановлення республіки, військової диктатури, нових політичних викликів. Затяжна криза змінила образ Англії і стиль життя англійців, їхню систему мислення. Соціальні потрясіння супроводжувалися інтелектуальною революцією, яка провокувала нове бачення світу [4, с. 5–6].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукове осмислення, зокрема, метафізичної лірики відбувається досить нерівномірно. Зацікавленість критики творчою особистістю Джона Донна (1572–1631) і його однодумців виникає не одразу після «відкриття» метафізиків Т. Еліотом. Тож теоретичне підґрунтя дослідження загалом становлять фундаментальні праці, присвячені вивченню історико-літературного феномена XVII ст. (Д. Буш, Ю. Б. Віппер), осмисленню культурно-історичної цінності і стильової своєрідності бароко (Ф. Дж. Варнке, А. Хаузер, Х. Маравалл, Р. Веллек, Д. І. Чижевський, Д. С. Наливайко, О. В. Михайлов), метафізичної поезії (Г. Грірсон, Г. Блум, Х. Гарднер, Т. Еліот, Дж. Сміт, Дж. Саммерс, Х. Вайт, А. М. Горбунов, В. О. Хрипун, Т. М. Рязанцева, О. О. Іконнікова), а також поетико-риторичної єдності літератури досліджуваної доби (С. С. Аверінцев, М. Л. Гаспаров, О. В. Михайлов). Риторичним аспектам творчості метафізиків присвячено нещодавно видану монографію К. Саллівана [13].

Постановка завдання. Завданням статті, яка є частиною великого дослідження з вивчення поетико-риторичної єдності західноєвропейського бароко та місця митців «метафізичної школи» в ній, бачиться в акцентуації риторичних стратегій для зображення есхатологічних, ірраціоналістичних настроїв у поезіях англійських метафізиків і німецьких барокових авторів.

Виклад основного матеріалу. Справжньої сили поезія німецького бароко досягла у творчості Андреаса Грифіуса (1616–1664), який із дитячих років відчув усю гіркоту трагічних десятиліть. Земний світ уявляється поетові юдоллю сліз і страждань, зловісним хаосом, завжди готовим поглинути беззахисну людину. Щоправда, залишалася ще релігія, до якої в ті похмурі роки багато хто звертався за розрадою. Звертався й А. Грифіус,

зокрема, у своїх «Недільних і святкових сонетах» (Sonn- und Feiertagssonette, 1639) [6, с. 243].

Натомість у тяжкі для Європи часи відроджується дуалізм у розумінні людської природи. Якщо для Ренесансу було характерне оспівування глибокої єдності натури людини, для маньєризму – розщеплення людської істоти на дух і плоть, то в поезії XVII ст. прославляння чуттєвого складника життя виходить на новий рівень. Так, Роберт Геррік (1591–1674), у творчості якого, на думку деяких дослідників, відчувається значний вплив англійської метафізичної традиції [4, с. 53], у вірші «До дівчат» (To the Virgins, to Make Much of Time), визнаючи фатальну швидкоплинність і нестабільність земного життя, доходить висновку, що не варто гаяти час, а треба насолоджуватися молодістю тут і зараз (... Then be not coy, but use your time; // And while you may, go merry: // For having lost but once your prime, // You may for ever tarry [14, с. 757]). У німецькій літературі XVII ст. поряд із трагічними, есхатологічними мотивами, породженими лихами багаторічної війни, з'являються твори, у яких відображається презирство й незворушність перед обличчям смерті, прославляється «бенкет під час чуми». У поезії пізнього бароко стислість земного буття порівнювалася з мигтінням блискавки в нічній темряві, а вільній духом людині залишалося прагнення зловити й утримати коротку мить насолоди. В однойменному вірші (Die Wollust) натхненника Другої сілезької школи Христіана Гофмансвальдау (1616–1679), який уважав себе «другом Епікура», звучить відвертий заклик до чуттєвих задовольень, пристрасних розваг, блаженства (Die Wollust bleibt doch der Zucker dieser Zeit, // Was kan uns mehr, denn sie, den Lebenslauf versüssen? // Sie lässt trinckbar Gold in unsre Kehle fliessen, // Und öffnet uns den Schatz beperlter Liebligheit...¹ [10, с. 214]).

Але навіть такий спосіб сприйняття жорстокої реальності не гарантує суцільних радощів і веселощів. Навіть любов віщує муки. Усе в житті виткане з благ, перемішаних зі злом, скрізь варто вбачати підступ, шукати каверзу. Дуже виразно це відчуття страху передане в сонеті Грифіуса з іронічною назвою «Мирські радощі» (Der Welt Wollust): Wo Lust ist, da ist Angst; wo Freud' ist, da

¹ Переклад окремих віршів наводиться в поетичному варіанті; у тих випадках, коли необхідна лексична точність і/або відсутній поетичний переклад, наводиться переклад автора статті – А. Б.

Лишь наслаждение – отрада наших дней; // Подобно сахару, оно их услащает, // Напитком золотым всех смертных угощает // И открывает клад утех, как чародей... (пер. Й. Румера).

sind Klagen. // Wer schöne Rosen sieht, sieht Dornen nur dabei; // Kein Stand, kein Ort, kein Mensch ist seines Kreuzes frei. // Wer lacht; fühlt wenn er lacht im Herzen tausend Plagen...² [9].

Поет переконаний, що на глибині людської душі навечно оселилася печаль. А. Грифіус із прикрістю констатує, що не прожив і дня, який би не був отруєний почуттям страху: *Ich red' es offenbar, so lang als Titans Licht // Vom Himmel ab bestrahlt, mein bleiches Angesicht, // Ist mir noch nie ein Tag, der ganz ohn' Angst...* [9].

Утім згодом і Гофмансвальдау втрачає свій піднесений настрій, більше не тішачи себе ілюзіями стосовно того, що за мішурою чуттєвих задоволень можна приховати глибоке внутрішнє розчарування й тривоги. І незважаючи на те, що розроблення звичних для німецького бароко тем тлінності всього живого позбавляється у творах Гофмансвальдау певної ідейної насиченості й духовної напруженості, набуває часом зовнішнього характеру, неправильно було б, як зазначає Ю. Б. Віппер, убачати у творчості цього поета лише «панування умовності й манірності» [3, с. 99]. Наприклад, у «Земному житті» (*Die Welt*) поет, уподібнюючи це саме життя охайній лікарні з купою невиліковних недугів (*Ein schön Spital, so voller Krankheit steckt*), знаходить вихід із просякнутого оманливою розкішшю й хибною величчю світу у вірі, прагненні досягти блаженства споглядання Божого раю: *Das ist der Grund, darauf wir Menschen bauen // Und was das Fleisch für einen Abgott hält. // Komm, Seele, komm und lerne weiter schauen, // Als sich erstreckt der Zirkel dieser Welt!...*³ [10, с. 217].

В англійських метафізиків чуттєвість нерідко сублімується, а духовне життя позбавляється тієї гармонійності, яка була притаманна Ренесансу, набуваючи напруженого характеру. Зокрема, в «Екстазі» (*The Ecstasie*) Дж. Донна, незважаючи на визнання поетом плотського начала, акцентується, що головне в зустрічі закоханих не фізичне зближення, а духовне: душа прагне до іншої душі. У стані такого екстазу герої досягають певного вищого існування між життям і смертю [2, с. 129]. Але смертність їхня виразно підкреслюється метафізиком шляхом уподібнення закоханих надгробникам (*And whilst our souls negotiate there, // Wee like sepulchral statues*

² Терзает и страшит нас каждая отрада. // На розу погляди: увь, шипы на ней. // У каждого свой крест в жестокой жизни сей. // Смеясь, мы чувствуем в груди мученья ада... (пер. Й. Румера).

³ Но ты, душа, не уподобься плоти! // На жребий свой напрасно не рошши. // Не в блёстках, не в фальшивой позолоте, // А в истине спасение ищи!.. (пер. Л. Гінзбурга).

lay; // All day, the same our postures were, // And wee said nothing, all the day...⁴ [15, с. 35]).

Любов, екстаз, єднання душ, смерть – усе зв'язане одним вузлом, що зайвий раз демонструє складність і суперечливість внутрішнього життя ліричного героя. Смерть не є чимось зовнішнім, незалежним від людини; людина не лише носить її у собі, а й власноруч сіє навколо. Це з прикрістю визнає й родоначальник класицизму в Німеччині Мартін Опіц⁵ (1597–1639) у дидактичній поемі «Везувій» (*Vesuvius*, 1633). Поет прославляє силу людського розуму, що проникає в таємниці природи, розмірковує про причини землетрусів і вивержень вулканів. Але хіба вогненна лава Везувію може зрівнятися зі страшною війною, яка спопеляє Німеччину? М. Опіц не може не говорити про війну, як не можуть про неї мовчати й барокові поети, які особливо гостро відчували біль і страждання своєї Батьківщини.

Зокрема, А. Грифіус у сонеті «Сльози рідної землі. Рік 1636» (*Thränen des Vaterlandes. Anno 1636*) – одному з найпроникливіших творінь часів Тридцятирічної війни – малює не алегоричну, а цілком реальну картину, зображуючи роздерту, знесилену й принижену Німеччину. Усього в чотирнадцяти рядках, використовуючи жорсткий ритм і закриті склади наприкінці рядків, А. Грифіусу вдається створити цілісний образ трагічної епохи. Манера поетизування увиразнює особливості барокового стилю митця, підпорядкованого єдиному завданню осмислення й художнього відтворення протиприродного часу, доби божевілля й ганьби. Поет закликає до відповідальності кожного за долю рідної землі та людства, нарікає на непоправну втрату «скарбів душі» (*der Seelen Schatz*).

Зберігаючи в потенції найглибшу пам'ять про час («пам'ять культури»), очевидно, що це творіння відкривають новими гранями під час занурення в контекст німецької літератури XVII ст. і, ширше, у контекст епохи загалом (*Hier durch die Schanz und Stadt rinnt allzeit frisches Blut. // Dreimal sind schon sechs Jahr, als unser Ströme Flut // Von Leichen fast verstopft, sich langsam fort gedrungen. // Doch schweig ich noch von dem, was ärger als der Tod, // Was grimmer denn die Pest, und*

⁴ Пока они (души. – А. Б.) к согласью шли // От нежного междоусобья, // Тела застыли, где легли, // Как бессловесные надгробья... (пер. А. Сергеева).

⁵ У своїх сповнених пафосу віршах визнаний голова Першої сілезької школи іноді звертався до тем, схожих на ті, які розробляли його сучасники – барокові поети. Але художній ключ, у якому він їх вирішував, був інакшим [3, с. 97].

Glut und Hungersnot, // Daß auch der Seelen Schatz so vielen abgezwungen⁶ [9]).

Не менше долею своєї країни переймаються й поети на островах. У пору запеклої громадянської війни (The English Civil War, 1642–1649) поетичні музи метафізиків не замовкають ні на хвилину, щоб знайти художнє вираження у творах, сповнених глибокого розпачу й жалю, кричущої несправедливості й болю. Молодше покоління митців «метафізичної школи», перебуваючи у вирі революційних сутічок, знаходить потрібні форми, аби висловити почуття тривоги й занепокоєння майбутнім рідної Англії. Генрі Воен (1621–1695) повністю поділяє есхатологічні настрої тих років: відчуття богопокинотості посилюється саме в моменти крайньої кризи, коли людина, звертаючись до Небесних сил, не отримує ані допомоги, ані відповіді на свої питання. У написаному за біблійними мотивами вірші «Авелева кров» (Abel's Blood) поет зображує Англію, яка потопає у крові його співвітчизників; він закликає невтомно молити Творця, взиваючи до його великодушності, аби припинити страждання братів, які в ці криваві часи мають спробувати відновити втрачений зв'язок із Ним: But what (like His Whose blood peace brings,) // Shall, when they rise, "speak better things // Than Abel's" doth! May Abel be // Still single heard, while these agree // With His mild blood in voice and will, // Who prayed for those that did Him kill!⁷ [12, с. 302].

Ендрю Марвелл (1621–1678) також жив у цю бурхливу епоху революцій і громадянських смут, коли вся країна була розділена на два табори й багатьох його сучасників очікувала трагічна доля. Але ставлення Е. Марвелла до революційних подій досить специфічне. Політичні погляди поета зазнали значної трансформації – від гострих насмішок над О. Кромвелем до беззаперечного прийняття політики диктатора. У сповненій піднесеної риторики «Гораціанській оді на повернення Кромвелля з Ірландії» (An Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland) Е. Марвелл спробував переосмислити події революції й навіть передбачити майбутнє. З уст митця звучить на перший погляд крамольна думка, що в часи історичного надлому можна братися за зброю (But thou,

the war's and fortune's son, // March indefatigably on; // And for the last effect // Still keep thy sword erect; // Besides the force it has to fright // The spirits of the shady night, // The same arts that did gain // A pow'r, must it maintain⁸ [11, с. 90]).

Цікаво, що, тоді як Е. Марвелл у «Гораціанській оді» виказує обережну симпатію монарху, якого народне повстання привело на ешафот, А. Грифіус у трагедії «Убієнне Величносте, або Карл Стюарт, король Великої Британії» (Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus König von Großbritannien, 1649) не лише не розуміє історичного значення Англійської революції, а й відверто засуджує публічну страту вінченосця. А. Грифіус оточує Карла I ореолом мучеництва, а пуритан, які розтрошили королівський трон, зображує нелюдами й тиранами. У заключному акті трагедії хор убієнних королів закликає небеса помститися за смерть англійського монарха. Усе це, як пише Б. І. Пуришев, свідчить лише про те, що «волелюбність бюргерського драматурга витала у світі абстракцій, а його політичні ідеали аж ніяк не були революційними». Після жахів Тридцятирічної війни будь-яке кровопролиття й суспільне потрясіння здавалися німецькому письменникові злочинними й ворожими [6, с. 246].

Навіть у найбільш безтурботного серед німецьких поетів Пауля Флемінга (1609–1640), поезія якого здебільшого характеризується впливом античної буколіки, життєрадісним сприйняттям буття, з'являються типові барокові мотиви його тлінності й марності, відчуття тривожності. Надто вже напруженими видаються його пристрасті, надто вже афішує поет свою клетотливу життєлюбність, немов прагне схватися за чуттєвими радіщами, адже, як й іншим письменникам того часу, жити П. Флемінгу доводилося в похмурі часи. Тому за оманливою атмосферою бурхливих веселощів невідступно в нього таїться думка про швидкоплинність і вразливість усього земного, у собі самому стоїчно шукає він опору земного буття, як, скажімо, у сонеті з виразною назвою «До себе» (An Sich). Парадокс, який займає поета, у тому й полягає, що на цьому шляху «до себе» відкривається та сама частина «себе», яка не лише безмежно перевершує ціле людини, а й у своїй безмежності вбирає увесь світ, затьмарюючи й відкидаючи його, повністю заповнюючи все собою: Was klagt, was lobt man noch? Sein Unglück und sein

⁶ Здесь каждый божий день людская кровь течёт. // Три шестилетия! Ужасен этот счёт. // Скопление мёртвых тел остановило реки. // Но что позор и смерть, что голод и беда, // Пожары, грабежи и недород, когда // Сокровища души разграблены навеки?! (пер. Л. Гінзбурга).

⁷ Да, кровь нас с небом примирит, // Кровь эта лучше говорит, // Чем Авелева: та и днесь // На землю призывает мечь... // Но Сын Твой учит вас молиться, // Чтоб были прощены убийцы! (пер. Д. Щедровицького).

⁸ Но ты, войны и славы сын, // Шагай вперёд, как исполин, // И свой клинок надёжный // Не прячь до срока в ножны. // Пусть блещет сталь его сквозь ночь // И злых духов гонит прочь. // Коль власть мечом добыта, // То меч ей и защита (пер. М. Фрейдкіна).

Glücke // ist ihm ein jeder selbst. Schau alle Sachen an: // Dies alles ist in dir. Laß deinen eitlen Wahn, // und eh du fürder gehst, so geh in dich zurücke. // Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann, // Dem ist die weite Welt und alles untertan⁹ [8].

Зрештою, П. Флемінг визнає, що душа людини хвора (цю думку поет натхненно розвиває в сонеті «Він усе зробив вірно» (Er hat alles wol gemacht)), і в нападі меланхолії зрікається світу, який нещодавно оспівував, а тепер називає туманом (Dunst), скупченням шкідливих парів («Новий намір» (Neuer Vorsatz)): Welt, gute Nacht, mit allem deinem Wesen! // Gehab' dich wohl; wo auch dem Übel wohl, // das du bist, ist. Was acht' ich deinen Groll? // Nun hab' ich einst mich durch dich durchgelesen // <...> // Welt, du Dunst! Von jetzt an schwing' ich mich // frei, ledig, los, hoch über mich und dich, // und Alles das, was hoch heißt, und dir heißet¹⁰ [8].

Можливості майбутнього розвитку ліричного самовираження в цьому сонеті, на переконання С. М. Шаулова, згорнуті й укладені в поетичну плоть барокової образності, невід'ємної від умонастроїв духовної та художньої практик епохи. У першому ж рядку сонету побажання доброї ночі світові (Welt, gute Nacht...) постає у вигляді прощання, а тому контекстуально актуалізує мотив смерті; поет полишає світ «зі всім його еством» (mit allem deinem Wesen). Лексема *Wesen* – одна з ключових в ідеологічній атмосфері тогочасся, центральне поняття містичної філософії доби. З нею в образ світу інтертекстуально привноситься відчуття ієрархічної глибини, що веде до сакральних витоків світобудови, чим, власне, підготовлюється сенс останнього й розвиток теми другого рядків першої строфи. Побажання благополуччя світові (Gehab' dich wol) сповнене почуттям байдужості до нього, індиферентним ставленням, невіддільним від зла (Übel) й гніву (Groll), які, втім, вже не досягають поета. Він «прочитав світ наскрізь» (Nun hab' ich einst mich durch dich durchgelesen), що зайвий раз відсилає до книги як емблематичної метафори світу. При цьому повторення *durch* (крізь, через) передає відчуття прориву зі сфери (у тому числі смислової) світу, а *nun* (зараз) – підкрес-

лює однократність (*einst*) та актуальність моментально досягнутого стану [7, с. 215–216].

Для поетів бароко не існує нічого індивідуального: будь-яка річ або явище розкриваються, лише виявляючи зв'язок з Абсолютом, будь-яка подія історичного або приватного життя стає значущою лише у співвіднесенні зі Священною Історією. А тенденція трактувати певні твори барокових поетів як свого роду біографічні документи насправді виявляє свою хибність. Так, наприклад, А. Грифіус часто й тяжко хворів, але його сонети, зокрема «Сльози під час важкої хвороби» (Thränen in schwerer Krankheit), «До друзів, які обступили мою постіль» (An die umstehenden Freunde), «До самого себе» (An sich selbst), навряд чи мають стосунок до конкретних подій із життя поета. Сльози, що так часто зустрічаються у творах Грифіуса, – це не знаки багатого внутрішнього життя ліричного героя, а, скоріше, свідчення релігійної афектації, емблема причетності до Христових страждань. Усе це – про готовність повернутися в лоно Боже і вражає нагадування про тлінність усього земного.

Бароковий, у тому числі метафізичний, текст майже завжди виглядає як загадка, сповнена таємничих символів і знаків, які настійно вимагають розшифрування. Особливим вираженням тяжіння барокової поезії до емблематизму, де сама така поезія виконує всі функції емблеми, у тому числі візуальну, стали так звані фігурні вірші – улюблений жанр німецьких поетів Нюрнберзького кола. Зовнішня форма, у яку складаються тут слова й рядки, нерозривно пов'язана зі змістом; така поезія, за влучним зауваженням О. В. Михайлова, візуалізує як першорядні символи епохи, так і, власне, притаманну добі «таємну поетику» [5, с. 140].

Така гра із сакральними основами світоустрою зайвий раз відображає становище людини в усесвіті, засвідчуючи, що між грою і трагічним світорозумінням не існує розриву, а існує глибинний зв'язок і пряма тотожність; а будь-яка гра повинна підкоритися тим риторичним устоям, які створила культура епохи [5, с. 141]. Грою з формами чудово володів автор відомої в Німеччині поетики під екстравагантною назвою¹¹ «Поетична воронка»¹² (Poetischer Trichter, 1647) Георг Харсддорффер (1607–1658), у якого вірші набувають форми, зокрема, вінка, башти, бокалу, флейти тощо. Але

⁹ Что славить? Что хулить? И счастье и несчастье // Лежат в тебе самом!.. Свои поступки взвесь! // Стремься вперед, взгляни, куда ты шёл поднесь. // Тому лишь, кто, презрев губительную спесь, // У самого себя находится во власти, // Подвластна будет жизнь, мир покорится весь! (пер. Л. Гінзбурга).

¹⁰ Добраніч, світу, зі всім твоїм еством! // І хай щастить; ти навіть там є, де // Панує зло. Як можу я впізнати весь твій гнів? // Лише тепер побачив я себе крізь тебе. // <...> // Гей, світу, ти лиш дим! Віднині я злітаю, // Вільний, нескутий, високо над собою і тобою. // Все те, що називасмо висотою, повеліває тобою.

¹¹ Повна назва – «Поетична воронка, або як за 6 годин опанувати німецьке мистецтво письма й поезії, не звертаючись до латини» (Poetischer Trichter: Die Teutsche Dicht- und Reimkunst ohne Behuf der lateinischen Sprache, in VI Stunden einzugießen).

¹² Тут використано популярну у XVII ст. гіперболу, згідно з якою вчитель «вливає» знання у голову пасивно налаштованого до процесу навчання учня.

захоплення цією самою формою часом приводить митця до спрощеної образності творів. В одній із таких робіт (Ein Reichsapfel) Г. Харсддорффер розташовує рядки у вигляді держави – символу монаршої влади. Продовжуючи тему скрутних для німецького народу часів війни та лихоліття, поет висловлює надії не лише на «солодкий» мир, а й на духовний порятунок людини. Отже, держава, яка з настанням християнської епохи стала мати вигляд сфери (подібно Землі) з піднесеним над нею хрестом, виявляється тут водночас й емблемою світового порядку, на протигагу хаосу, що несуть за собою кровопролитні конфлікти, і символом духовного спасіння людства, що має усвідомити власну безбожність. Але, незважаючи на наявність у вірші високих поетичних категорій (мир, віра, Бог), текст сприймається занадто буквально й однозначно, оскільки не вимагає розшифрування зображеного, тому й форма вірша тут не є обов'язковим планом для розуміння тієї змістовної глибини, що зазвичай диктується поезією такого типу.

Серед метафізиків подібною майстерністю володів хіба що Джордж Герберт (1593–1633), але принципова його відмінність від німецького поета полягає тут у тому, що англійський митець завжди підпорядковує форму змістові. І попри те, що семантичне навантаження у фігурних віршах приймає на себе графічна форма, змістовна наповненість такої поезії в Дж. Герберта посилює ефект безпосередньої причетності до змальовуваного дійства. Так, в однойменній поезії (The Altar) вівтар, архітектурну структуру якого відтворюють довжина й розташування рядків [16, с. 89], висічений із каменю з допомогою Господа, стає тонкою метафорою серця віруючої людини, яке вона, зрештою, приносить у дар Всевишньому. А «Великодні крила» (Easter Wings) не лише візуально нагадують розмах розкритих для польоту пташиних крил, а і є відображенням парадоксів християнської віри [16, с. 10].

Часто Дж. Герберт виносить емблему-метафору в заголовок своїх віршів, не вживаючи її в тексті або вживаючи багатозначно, тим самим надаючи свободу для творчої фантазії читача (The

Church Floore, The Collar, The Rose). Очевидно, у такий спосіб демонструється складність і неоднозначність людського буття, його надзвичайна ефемерність, несталість.

Висновки і пропозиції. Зрештою, все це – свідчення глибокої духовної, політичної, соціально-економічної кризи, що спіткала європейське суспільство в XVII ст. Спустошення й розбрат, що несли за собою криваві війни, революції, релігійні конфлікти, забарвлювали в трагічні тони твори тогочасних поетів, письменників, драматургів, залишаючи похмурий відблиск у людських душах. Хаос світу визначав призначення людини, доля якої трагічна, бо вона сама – втілення мінливості світу й буття. Життя бачилося юдоллю скорботи й страждань, де марні будь-які людські намагання. Риторика трагізму й ірраціоналістичне ставлення до життя знаходять своє місце як у творчості німецьких літераторів, так і в пасажах англійських метафізиків. Тема смерті бентежить думки останніх, проте ліриці, скажімо, Донна притаманне «нервово-драматичне» начало; внутрішній розлад героя – провідний мотив його творів. Метафізиків узагалі приваблюють складні почуття, боротьба емоцій, напруженість, а тому антитеза тут, як, власне, й у сповненій гіркою розпачу ліриці А. Грифіуса, – головний композиційний прийом. Несталість людського буття, втрата Абсолюту, повна безвихідь наклали глибокий відбиток на творчість цілого покоління барокових письменників. А звичка скрізь шукати тасмні знаки долі, приховане в очевидному – зайве тому підтвердження.

Спільність деяких наративних стратегій, до яких удаються митці, зображуючи свій час трагічним та ірраціоналістичним, і майстерність, за допомогою якої літератори трансформують жорстоку реальність у взірці поетичного слова, актуалізують думку про функціонування риторико-поетикальної єдності бароко, подальше осягнення якої послуговатиметься не лише для дослідження літературних студій XVII ст., а й в аспекті наближення до розуміння сучасного поетичного експерименту (неомодерністського, постпостмодерністського).

Список літератури:

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1986. 445 с.
2. Безруков А. В. Маніфестація метафізичного світобачення в «Екстазі» Дж. Донна. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 31. Т. 1. С. 128–130.
3. Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). Москва, 1990. 354 с.
4. Горбунов А. Н. Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников: вступ. ст. *Английская лирика первой половины XVII века*. Москва, 1989. С. 5–72.

5. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. *Языки культуры* / ред. В. И. Бахмин, Я. М. Бергер, Е. Ю. Гениева и др. Москва, 1997. С. 112–175.
6. Пуришев Б. И. Грифиус. *История всемирной литературы*. Москва, 1987. Т. 4. С. 243–248.
7. Шаулов С. М. Концепция человека в лирике Пауля Флеминга: опизианство и мистицизм. *Балтийский филологический курьер*. 2003. № 3. С. 206–221.
8. Fleming P. An Sich, Neuer Vorsatz. Die Deutsche Gedichtebibliothek. URL: http://gedichte.xbib.de/gedicht_Fleming%2C108,0.htm.
9. Gryphius A. Der Welt Wollust, Thränen des Vaterlandes. Die Deutsche Gedichtebibliothek. URL: http://gedichte.xbib.de/gedicht_Gryphius%2C+Andreas%2C409,0.htm.
10. Hoffmannswaldau C. H. von. Gedichte. Norderstedt, 2013. 236 s.
11. Metaphysical Poetry: An Anthology / ed. P. Negri. Mineola, N.Y., 2002. 224 p.
12. Silex Scintillans by Henry Vaughan “Silurist” / introd. W. A. Lewis Bettany. London, 1905. 400 p.
13. Sullivan C. The Rhetoric of the Conscience in Donne, Herbert, and Vaughan. Oxford, 2008. 296 p.
14. The Renaissance and the Early Seventeenth Century. 2nd Ed. / gen. ed. J. Black. *The Broadview Anthology of British Literature*. Canada, 2010. Vol. 2. 2010. 1104 p.
15. The Collected Poems of John Donne / ed. with an introd., chron., notes, bibl. and gloss. R. Booth. Ware, 2002. 369 p.
16. The English Poems of George Herbert / ed. H. Wilcox. N.Y., 2007. 740 p.

**Bezrukov A. V. TRAGICAL NARRATIVES AND IRRATIONAL TONES
IN THE INTERPRETATION OF THE METAPHYSICALS AND GERMAN BAROQUE POETS**

The paper is devoted to the study of rhetorical aspects of reflecting tragic and irrational tones in the poetry of the English Metaphysicals and German Baroque poets. Historical background in Europe in the 17th century led the authors of that time to the tragic narrative strategies and provoked an irrational vision of the world. The Thirty Years' War and the English Civil War were the catalysts for the unprecedented flowering of poetic thought both on the continent and within the British Isles. The chaos of the world defined the human destiny; the fate was tragic; the world was full of sorrow and misery, which prevented any human endeavor. The paper, which is part of a study on English metaphysical poetry in the context of the poetic-rhetorical unity of Western European Baroque, aims to demonstrate rhetorical strategies for reflecting the tragic and irrational attitude in the works of the aforementioned poets. At the same time they were not worried about physical exhaustion, pain and agony, but they were discomposed about inner anxiety, the loss of spiritual wealth, and ungodliness of this world. The instability of human existence, total loss of relations with the Absolute deeply affected the oeuvres of the generation of Baroque writers. Their attempts to finding mysterious signs of fate everywhere, the hidden in the obvious, demonstrated the crisis of conscience, confusion and somberness of human existence in the world, where a day brings death, hopelessness, and ambiguity. It is noteworthy that the writers thereafter increasingly began to use the bloody confrontations of the 17th century as a metaphor for the horrors of war, and as a metaphor for the global crisis of conscience befallen the humans under conditions of the transition from the Middle Ages to the Modern Age. The narrative strategies expressed the depth of the author's thought which was characterized by a fierce desire for the harmonization of the surrounding reality, the desire for reunion with the Absolute.

Key words: *Metaphysicals, Baroque, irrationalism, tragic tones, poetry, narrative, dualism, God, rhetoric.*

Прищепя Т. В.

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

**СУЧАСНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ КІНОМІФОЛОГІЇ
ПРО ФРАНКЕНШТЕЙНА**

У статті розглядаються візуальні інтерпретації твору М. Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей». Зокрема, увагу зосереджено на більш сучасних адаптаціях роману. Огляд візуалізованих форм інтерпретацій роману доводить, що саме в них народжуються нові змісти історії про Франкенштейна, розкриваються нові змістові багатства самого роману, які так легко спроектувати на всі актуальні проблеми трьохсотлітньої історії. Досліджується творче бачення режисерів кіно та телебачення роману М. Шеллі, результатом якого є формування та укорінення Віктора Франкенштейна як культового героя. Акцентовано увагу на тому, що практично будь-які соціально-історичні теми пройшли через призму роману, тиражуючись вже в нових формах візуального мистецтва. Кіноміфологія в якійсь мірі набула до ХХІ ст. статусу суверенності від періоджерела. Помітними стають варіанти кінофранкенштейніани, які є новим переосмисленням не роману, а кіноісторії про Франкенштейна. Обігруючи шаблони фільмів про Франкенштейна та добре відомих героїв, режисери значною мірою спростили історію роману, втілюючи її в доступній для масового глядача формі. Аналіз візуальних інтерпретацій доводить, що ремейки стають однією з головних форм інтерпретацій роману. Так, головною відмінністю ремейків від іншої форми інтерпретації є те, що режисери опрацьовують чийсь погляд, додаючи деякі власні деталі до сюжету або до системи героїв. Все це сприяло подальшому розвитку кіноміфології та кінокліше, пов'язаних із постаттю вченого та його створінням. Відзначається, що високий смисловий потенціал роману «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» та його образів, створений за допомогою романтичної міфотворчості, дозволив адаптувати його до будь-якої епохи, спроектувати на свої вічні проблеми кожному новому поколінню людей. Це і є головною причиною звернення до нього творців різних країн та епох. У статті також зазначається, що кінофранкенштейніана мала важливе значення у тому, що Франкенштейн і його Істота запам'яталися глядачеві.

Ключові слова: візуальне мистецтво, інтерпретація, міф про Франкенштейна, кіно, культурний герой.

Постановка проблеми. Масова культура запропонувала митцям неймовірний фонд, до якого входили кінофільми, театральні постановки, картини та книжки, які базувалися на франкенштейнівському міфі. Із цього фонду можна було вибрати той чи інший варіант розвитку історії про Франкенштейна. Кіномистецтво породжує свої сюжети, у яких Франкенштейн запам'ятався як божевільний демонічний вчений, через що ім'я Монстра почали дуже швидко ототожнювати з іменем Віктора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ю. Б. Ідліс наголошувала на тому, що в цілому екранізація літературного твору не отримала належної уваги в рамках філологічної освіти [1]. Літературна критикиня зазначала, що досить часто для кінознавця предметом аналізу стає фільм, а літературний текст є необов'язковим додатком до нього, а літературознавець, навпаки, більш зацікавлений в аналізі тексту і не завжди

володіє потрібним інструментарієм та навичками для аналізу сценарію і фільму. Екранізація є площиною перетину різних комунікативних систем (літератури і кіно), а також авторських / читацьких / глядацьких стратегій і становить особливий інтерес саме як комплекс різномірних текстів, різна медійна природа яких породжує нові змісти [1]. Науковим підґрунтям дослідження є роботи Ю. Б. Ідліс, С. Г. Колесник, Н. Т. Пахсарьян, К. Вольфганга, Р. Р. Томаса, С.-Дж. Роланда, Т. Ендрю, Ф. Д. Лестера та інших.

Постановка завдання. Статтю присвячено розгляду варіантів інтерпретації роману Мері Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» у сучасній кіноіндустрії. У межах даного дослідження нас буде цікавити взаємодія оригінального тексту роману з творчим баченням цієї класичної історії через призму режисерів кіно.

Виклад основного матеріалу. З початку 60-х у кінематографі намітилася тенденція переосмислити

фільми, що раніше мали популярність. Ремейки не завжди виходять вдалимими, що робить їх більш схожими на пародії. Багато режисерів і не приховують цього, пропонуючи такі кінокартини молоді, яка в захваті від чорного гумору і відвертих сцен. З іншого боку, ремейк – це такий же атрибут еволюції кінематографа, як прихід кольору або створення надлегких цифрових камер. Простежуючи сюжети, які найчастіше повторюються на екрані, можна наочно побачити те, як з роками змінювалися прийоми розповіді класичних історій та які нові змісти з'являлись у них. Зазначимо, що, заново осмислюючи чужий досвід, кінематографісти деколи здійснюють справжні відкриття, у тому числі й у своїй власній творчості [3]. Полісемантика роману М. Шеллі дозволяла наповнювати матрицю роману все новими і новими змістами. Практично всі виклики часу легко проектувались на історію про Франкенштейна.

Так, відчуття абсурдності буття 60-х років породжує гротескні форми втілення історії Франкенштейна. Режисери намагаються сполучити у фантастичній формі жахливе і смішне, потворне і піднесене, а також поєднати непоєднуване, переплести нереальне з реальним, сьогодення з майбутнім з єдиною метою – розкрити у фільмі протиріччя дійсності. Результатом цього стало те, що у гротеску за зовнішньою неправдоподібністю, фантастичністю розкривалося глибоке художнє узагальнення важливих явищ життя [6]. Прикладами всього цього можуть бути такі кінострічки: мексиканський ремейк фільму «Еббот і Костелло зустрічають Франкенштейна» з назвою «Франкенштейн, Вампір та компанія» (“Frankenstein, el Vampiro y Cia”, MEX 1962, prod. Guillermo Calderon); ремейк на кінокартину «Франкенштейн зустрічає Людину-вовка», де мова йде не про перевертня, а позаземних завойовників, з назвою «Франкенштейн зустрічає космічного монстра» (“Frankenstein meets the Space Monster”, USA 1965, prod. Robert Gaffney). У фільмі «Джессі Джеймс зустрічає дочку Франкенштейна» режисера Уїльяма Беудіна (“Jesse James meets Frankenstein’s Daughter”, USA 1965, prod. William Beaudine) нащадок Франкенштейна проводить відповідні експерименти на Дикому Заході. Цей фільм є ремейком першого фільму-продовження «Син Франкенштейна».

Створюючи ремейки фільмів про Франкенштейна, режисери намагаються зберегти хоча б відголоски роману, його болючих проблем, які хвилювали авторку роману. Такими проблемами були трагічні наслідки науково-технічних відкриттів,

роз’єднаність людини і соціуму. Але, перероблюючи перероблене, вони залишають у них все менше ремінісценцій з проблемно-тематичного плану роману М. Шеллі. Зокрема, відбувається освоєння та розвиток міфології про Франкенштейна й Істоти, яка була створена потужною кіноіндустрією та суспільством масового споживання. У більшості кінокартин буде розповідатися про вже впізнаваного божевільного вченого з його гротескним створінням, що допоможе привабити масового глядача, для якого у фільмі головним є екшн та спецефекти.

Часи хіпі, сексуальних та інших революцій були теж відображені в серії кіноробіт про Франкенштейна. З 70-х рр. режисери вдавалися все частіше і сміливіше до зображення сексу чи до комедійного переспівування міфу про Франкенштейна, шукали альтернативні засоби приваблення аудиторії, застосовуючи останні технічні досягнення [11, с. 150].

Так, у фільмі «Шоу жахів Роккі» (“The Rocky Horror Picture Show”, USA 1975, prod. Jim Sharman) Віктор Франкенштейн стає трансвеститом Доктором Франком Фуртером, який проявляє явні сексуальні натяки, – аспект, який з 1970 років переважає в інших варіаціях міфу [9]. У цьому контексті потрібно також згадати фільми «Плоть для Франкенштейна» або «Франкенштейн Енді Воргола» (“Flesh for Frankenstein”/“Andy Warhol’s Frankenstein”, IT та FR 1973, prod. Paul Morrissey, Antonio Margheriti), «Франкенштейн. Правда історія» (“Frankenstein. The True Story”, USA 1973, prod. Jack Smight) та «Італійський Франкенштейн» (“Frankenstein all’italiana”, IT 1975, prod. Armando Crispino), у яких було поєднано ознаки порно та фільму жахів: створюючи подругу для Істоти, Франкенштейн випадково пересаджує йому мозок ченця, звідси причина всіх пригод з «нареченим та нареченою».

З 70-х років з’являються і нові варіації історій Франкенштейна і його створіння, де мова йде не тільки про оживлення неживої матерії для створення нової людини. У короткометражному фільмі Тіма Бертона «Франкенвіні» (“Frankenweenie”, USA 1984, prod. Tim Burton) розповідається про хлопчика, який оживляє свою вбиту собаку. Головний герой – чутлива особистість – не зміг пережити втрату свого найкращого друга (собаки Спаркі, Sparky) і саме через це вирішив оживити його.

У середині 80-х відновлюється феміністичний рух, який впливає на оновлення жіночої теми в кіноверсіях про Франкенштейна. Виділяючи гендерний і феміністичний аспекти, режисери акцен-

тують увагу глядача на новому експерименті вченого, який намагається перетворити Єву, яку створює після Монстра, на ідеальну емансиповану жінку, яка є незалежною та вільною від забобонів. Такими виявилися повороти франкенштейнівського сюжету, наприклад, у фільмі 1985 року «Наречена» (“The Bride”, UK у співробітництві з USA 1985, prod. Franc Roddam), де вчений піддається вмовлянням Істоти та створює ідеальну жінку, хоча цей експеримент приводить його до глибоких сумнівів у доцільності досліджу, адже, проголошуючи на словах незалежність сучасної жінки, вчений підсвідомо не вірить у це і намагається підкорити новостворену Єву собі. Не домігшись прихильності Єви, Франкенштейн вирішує перекреслити все, чому він навчав її, та звалтувати її, але Монстр рятує свою наречену від людини.

У середині 80-х відбувається відродження інтересу до готичної естетики, що є причиною появи одного з найвідоміших фільмів кінця ХХ століття – «Готика» (“Gothic”, UK 1986, prod. Ken Russell) британського режисера Кена Рассела. Фільм відроджує поетику готичної літератури, розповідаючи історію створення самого роману. Змальовуючи події на віллі Діодаті, автор надає можливість своїм героям вигадати власні історії та винести на поверхню приватні скелети (таємниці). Режисер аналізує психологічні мотиви творчих задумів М. Шеллі та її життєву історію і доходить висновку, що саме нездатність письменниці виносити та зберегти дитину, її бажання повернути до життя померлу дитину і були причиною створення монстра Франкенштейна. На думку режисера, який шукає специфічні витoki ідей письменників, причиною створення роману «Вампір» були гомосексуальні нахили Полідорі, його суїцидальні думки та захоплення вампірами. Навіть у таких проєкціях режисерам вдавалося якщо не втілити, то хоча б звернути особливу увагу на почуття романтиків, які отримували справжнє задоволення у самому процесі творчості. Як приклад, можна згадати фільми «Літо привидів» (“Haunted Summer”, USA 1988, prod. Ivan Passer) та «Гребти за вітром» (“Remando al viento”, ES 1988, prod. Gonzalo Suárez), у яких змальовується історія створення роману М. Шеллі на віллі Діодаті.

Сучасний американський дослідник Рональд Р. Томсон стверджує, що кіно перетворює дилему мінливості сучасності і ефемерності на джерело задоволення і розваги» [8, с. 306]. Так, можна дійти висновку, що будь-яка соціально-культурна

зміна в суспільстві з легкістю відображається через історію про Франкенштейна. Семантичний та міфологічний потенціал роману Мері Шеллі, перетворений кіномистецтвом, давав можливість для актуалізації практично будь-якої проблеми через формат наймасовішого виду мистецтва – кіно. Але йому на зміну йшло інше, більш популярне і масове мистецтво, – телебачення.

З 1950-х телебачення стає основним засобом впливу на думку споживача культури. На той час поступово склалася культура телебачення як масового видовища, розрахованого не завжди на інтелектуального споживача [2]. Через стрімку перебудову провідних кінокомпаній, які відчували запах великих грошей в телеіндустрії, продюсери починають співпрацювати з телебаченням. Так, вони першими починають переробляти у формат серіалів ті варіанти історії про Франкенштейна, які принесли успіх у кіно. У 1959 році компанія “Hammer” у співробітництві з “Columbia Pictures” зняла півгодинний пілотний епізод (pilot episode) з назвою «Казки Франкенштейна» (“Tales of Frankenstein”, UK 1959, prod. Curt Siodmak). Фільм мав стати сумішню версій від компаній “Hammer” та “Universal Pictures”. “Hammer” хотів зробити серіал про барона Франкенштейна, який би мав справу з різними нещастями. Компанія “Columbia Pictures” хотіла зняти низку науково-фантастичних оповідань про те, що не завжди наукові дослідження приносять добро. Але через розбіжності компаній у тому, про що має бути цей серіал, далі першого епізоду робота не пішла.

Телебачення стає невід’ємною частиною життя пересічної людини, тому на початку 60-х популярнішими за фільми стають телесеріали. І те, що Франкенштейн приходив на телеекран (наймасовіший вид мистецтва) є доказом існування його образу як культурного героя.

З 1964 року американським телебаченням демонструвався серіал «Сімейка Мюнстрів» (“The Munsters”, USA 1964–1966, prod. Joe Connelly, Bob Mosher), у якому всі члени сім’ї схожі на класичних монстрів “Universal”. «Сімейка Мюнстрів» – американський телевізійний ситком із зображенням домашнього життя сім’ї добрих монстрів. Так, наприклад, Герман Мюнстер (Herman Munster) був схожим на монстра Франкенштейна, дідусь – на графа вампіра, а його син Едді – на перевертня. Лілі, дружина Германа, з сивим пасмом у волоссі нагадувала жіночого монстра з фільму «Наречена Франкенштейна», лише племінниця Мерилін була звичайною дівчинкою. Цей серіал був своєрідною відповіддю на «Сімейку Адамсів» (“The Addams

Family”, USA 1964 TV series), яку показували на іншому каналі, щоби привабити глядачів, яким припала до душі тематика серіалу – розповідь про будні незвичайної сім’ї.

Істота Франкенштейна з’явилася й у мультиплікаційних образах, наприклад, у фільмі «Божевільна вечірка чудовиськ» (“Mad Monster Party”, USA 1967, prod. Jules Bass), у якому в образах класичних монстрів грали анімовані ляльки [9, с. 133]. Барон Борис фон Франкенштейн (озвучений Борисом Карлоффом) досягає своєї мети, створюючи формулу повного знищення істот, та збирає на вечірці всіх відомих нам монстрів – від Монстра Франкенштейна (у фільмі його називають Фангом), графа Дракули, Мумії, Квазімодо (згадується як «Горбань Нотр-Дама»), Перевертня, Людини-невидимки, до Істоти з Чорної Лагуни (згадується як «Тварина»). Створюючи анімаційний комедійний фільм, режисери йдуть далі і додають любовний сюжет в історію про створення своєрідної «Світової організації монстрів». Наприкінці фільму глядач дізнається, що після вечірки змогли вижити лише племінник барона Фелікс та його асистентка Франческа. Відгуком на події у світлі тих років та на популярність наукової фантастики є те, що Фелікс та Франческа – роботи, створені Борисом фон Франкенштейном.

Кінобум за мотивами історії Франкенштейна наприкінці ХХ століття починає стихати, поступаючись місцем суто літературним версіям, які тепер мають більший вплив на кінообрази та кіноісторію. Це, як здається, було пов’язано з поверненням класики в життя пересічного глядача та популяризацією оригінального матеріалу. Так і сталось у випадку з фільмом «Звільнений Франкенштейн», який є екранізацією роману Браяна Олдісса «Звільнений Франкенштейн» (“Frankenstein Unbound”, USA 1990, prod. Roger Corman).

Відповідно до сюжету сучасного письменника головний герой фільму провалюється в часі та зустрічає Мері Шеллі, яка пише не свій знаменитий роман, а історію про свого сусіда Франкенштейна. Реальне та фікційне співвідносяться, як і в Олдісса, в унікальній формі. І все ж таки, як стає помітно, ця кіноваріація є варіантом інтерпретації не твору М. Шеллі, а роману Б. Олдісса, кіногенічного за своєю суттю, який можливо екранізувати без особливих проблем та змін у сценарії, адже динамічний розвиток сюжету твору й ефектність сцен роману дуже просто перенести на площину екрану.

Фільм Кеннета Брана «Франкенштейн Мері Шеллі» (“Mary Shelley’s Frankenstein”, USA 1994, prod. Kenneth Branagh) [7] найбільше з усіх перелічених картин орієнтується на роман М. Шеллі, тобто на літературу, а не на кіноверсії, які з часом, на відміну від роману, втратили свою значимість. Так, саме оригінальна матриця роману вміщує в собі всі теми, які не тільки не втратили своєї актуальності на відміну від кіноваріацій, які відповідали на виклики свого часу, але й знаходять все нові грані. Починається фільм, як і роман, із зустрічі Роберта Уолтона з Віктором Франкенштейном, який розповідає йому про своє життя та дослідження. Після зустрічі Монстра з Франкенштейном, Монстр замислюється, хто він такий, до якої раси його можна віднести, і озвучує питання, яке його цікавить: “What of my soul? Do I have one? What of these people of which I am composed?” [5, с. 138]. Режисер намагається зобразити Монстра жертвою сил, які не мають контролю. Наслідком дії цих сил є те, що Істота вириває своє серце з грудей.

Попри усі намагання, очевидно, що й у цьому фільмі режисер не може звільнитися від впливу попередньої кінофранкенштейніани. І тому тут значну роль відведено вже апробованим ефектам фільмів-жахів (нагнітання відчуття страху, протистояння монстра та вченого). Але в підсумку, як це було і раніше, народжується свій варіант інтерпретації твору М. Шеллі.

У сучасних фільмах режисери використовують елементи різноманітних популярних жанрів – екшну, пригодницьких фільмів, мелодрами, трилера, фільмів жахів та фантастичних фільмів. Роман М. Шеллі через багатовекторність змістів поетики є придатним для таких експериментів. Одним із таких експериментів можна вважати фільм «Ван Хельсінг» (“Van Helsing”, USA 2004, prod. Stephen Sommers), який є сумішшю романів «Дракула», «Франкенштейн» та «Дивна історія доктора Джекіла і містера Гайда». С. Соммерс переосмислює канонічний образ Дракули, перетворюючи його на трансильванського графа з манерами вікторіанського джентльмена, а Чудовисько Франкенштейна у фільмі є безвольним, але позитивним персонажем, який сприймає Дракулу як свого хазяїна, якому він змушений коритися. Істота Франкенштейна перетворюється на другорядного героя та стає більш схожою на слугу-монстра із серіалу «Сімейка Адамсів», ніж на Демона М. Шеллі.

До фентезійного бойовика (фантастичного фільму з елементами жаху та трилера) можна віднести фільм «Я, Франкенштейн»

(“I, Frankenstein”, USA, Australia 2014, prod. Stuart Beattie). Ідея фільму народилася в уяві сценариста Кевіна Грев’є, який в одному зі своїх графічних романів переніс монстра, створеного Франкенштейном, на кілька століть уперед в умови жахливого сучасного міста, у якому свою війну ведуть клани магічних істот. У фільмі знов поєднуються історії монстра Франкенштейна, Людини-невидимки, Дракули та інших знакових літературних істот в одну [4]. Закони кіно диктують свій розвиток сюжету. Зокрема, для більшої видовищності тут поєднуються класичні монстри фільмів жахів, а Адам – творіння Франкенштейна – перетворюється на типового кіногероя, який завдяки своїм надлюдським якостям є сильнішим, швидшим і витривалішим, ніж пересічна людина.

Остання спроба втілити роман у життя – це американський фантастичний фільм жахів «Віктор Франкенштейн» (“Victor Frankenstein”, USA 2015, prod. Paul McGuigan), у створенні якого теж помітний вплив кіноміфології. Так, події фільму розгортаються від імені помічника студента медицини Віктора Франкенштейна – Ігоря (колишнього повітряного акробата, який знає анатомію). Саме він пропонує Франкенштейну використати електричний струм для оживлення їхнього монстра. Спочатку вони створюють подобу шимпанзе, якого називають Гордоном (Gordon), а вже після цього – людиноподібну істоту, яка отримує

ім’я Прометей (Prometheus), але пізніше Істота була знищена. Віктор доходить висновку, що саме Ігор був його найкращим «витвором», адже він став його другом та соратником. Актор, який грає роль Франкенштейна, у своєму інтерв’ю зазначає: «Попри те, що Монстр є його творінням, Ігор, безумовно, також створений ним» [12]. Називаючи створіння Прометеем, режисер намагається нагадати глядачеві про роман Мері Шеллі та ідею прометеїзму, яка не має шансу вижити в сучасному суспільстві. Головний герой стає більше схожим на Віктора Франкенштейна М. Шеллі у своєму бажанні принести користь суспільству та, як і Прометей, запалити іскру життя в серці людини.

Висновки і пропозиції. Майже два століття історія про чудовисько Франкенштейна породжує свою міфологію завдяки величезній кількості вільних адаптацій на сцені та екранізації. Образ істоти, створеної з шматків мертвої плоті, зазнав декількох серйозних трансформацій. Кожний новий автор немов входив у роль вченого і створював свого монстра. Якщо роман М. Шеллі розповідає про трагедію творця та його відмову від свого творіння, то нові адаптації перетворюються на розповідь про божевільного вченого і гротескного монстра. Кінофранкенштейніана зіграла свою роль у створенні міфології роману М. Шеллі, у закріпленні своїх смислів в історії оригінального твору.

Список літератури:

1. Идлис Ю. Б. Экранизация литературного произведения – предмет исследования, в силу своей кажущейся маргинальности и «гибридности» не получивший должного внимания в рамках филологического образования. URL: <http://tnu.podelise.ru/docs/index-250964.html>. (дата звернення: 10.04.2016).
2. Колесник С. Г. Виникнення і становлення американського телебачення. *Вісник МГУ. Серія «Журналістика»*. 1975. Вип. 6. С. 13–18.
3. Пахарьян Н. Т. Дописывая классику: современные продолжения романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» (К. Барош, Л. де Грев) : сборник научных трудов / под ред. Е. В. Соколова. Москва, 2015. С. 120–138.
4. «Я, Франкенштейн» : історія монстра, якого рятує кохання. *Канал Ictv*. URL: <http://ictv.ua/ua/index/read-news/id/1532086> (дата звернення: 11.10.2016).
5. Friedman Lester D. Cultural Sutures: Medicine and Media. *Duke University Press*, 2004. 467 p.
6. Kayser Wolfgang. The grotesque in Art and Literature. *Columbia University Press ; Morningside edition*, 1981. 224 p.
7. “Mary Shelley’s Frankenstein” : film. D. L. Friedman. USA 1994. 123 minutes. 1 CD-R.
8. Ronald R. Thomas Dracula and the Cinema Afterlife of the Victorian Novel. *Minneapolis: University of Minneapolis Press*, 2000. P. 288–310.
9. Specht-Jarvis Roland. Ausgestaltungen des Frankenstein-Motivs in den USA. Günther Blaicher, 1994. S. 133.
10. The Rocky Horror Picture Show // Celebrating 200 Years of Frankenstein. URL: <http://members.aon.at/frankenstein/frankenstein-rockyhorror.htm> (дата звернення: 20.02.2017).
11. Tudor Andrew. Monsters and Mad Scientists. A cultural History of the Horror Movie. Wiley-Blackwell, 1991. 248 p.
12. Victor Frankenstein. *Empire*. URL: <http://www.empireonline.com/movies/victor-frankenstein/review/> (дата звернення: 05.12.2016).

**Pryshchepa T. V. MODERN WAYS OF THE DEVELOPMENT
FRANKENSTEIN'S CINOMYPHOLOGY**

The article deals with visual interpretations of M. Shelley's novel "Frankenstein: or, The Modern Prometheus". In particular, the focus is on more modern adaptations of the novel. A review of the visualized forms of interpretation of the novel proves that they are the source of new contents of Frankenstein's story. They show the new content richness of the novel itself, which is so easy to project on all current issues of a three-hundred-year history. The article explores the creative vision of film and television directors of M. Shelley's novel. The result of which is the formation and rooting of Victor Frankenstein as a cult hero. Attention is drawn to the fact that virtually any socio-historical theme has passed through the lens of the novel, replicating itself in new forms of visual art. Cinephology about Frankenstein obtain the status of sovereignty from the novel by the 21st century. That is why variants of cinematic Frankenstein become more noticeable, which are a new reinterpretation of the Frankenstein movies, not of the novel. By combining Frankenstein movie templates and well-known characters, the directors have greatly simplified the story of the novel, making it accessible to the mass viewer. Analysis of visual interpretations proves that remakes are one of the main forms of interpretation of the novel. The main feature of the remakes from another form of interpretation is that the directors have worked out someone else's existing point of view, though, adding some of their own details to the plot or to the system of the heroes. All this contributed to the further development of cinema and television, related to the figure of the scientist and his creation. It is noted that the high semantic potential of the novel "Frankenstein: or, The Modern Prometheus" and its images, created with the help of romantic myth-making, allowed to adapt it to any era, to project on its "eternal" problems to every new generation. This is the main reason why the novel appeals to the creators of different countries and eras. The article also notes that the movie plays a big part as Frankenstein and his Creature are remembered.

Key words: visual art, interpretation, myth of Frankenstein, movie, cultural hero.

Шерстюк Н.О.

Українська медична стоматологічна академія

ОСОБЛИВОСТІ ЧАСУ ТА ПРОСТОРУ В НОВЕЛІ «МАСКА ЧЕРВОНОЇ СМЕРТІ» ЕДГАРА АЛЛАНА ПО

У статті розглядаються особливості художнього часу та простору на матеріалі новели «Маска Червоної Смерті» американського письменника XIX століття Едгара Аллана По. Метою статті став всебічний аналіз хронотопів твору, котрі у структурі новели об'єднуються, виформовують загальний хронотоп, який впливає на жанрову модифікацію твору.

Хронотоп у новелі характеризується неоднорідністю та хаотичністю, що скеровується активним наратором. Художній час має змінну форму: фабульний час тісно переплітається із сюжетним, і, хоча ґрунтується на реальному перебігу подій, однак ускладнюється нарративними прийомами, котрі уповільнюють, призупиняють, або і загалом, переривають сюжетний час. Для часопростору характерний мотив гри, який проявляється на різних рівнях: нарративному, символічному, образному тощо. Константним для простору стає мотив карнавалу, мотив маски, причому маски приміряють не лише основні герої, але і злі сили, покликані випробувати людство. Художній час у новелі характеризується конкретністю та символізмом, і поданий через символ годинника, який відраховує життєвий час. У новелі константним стають екзистенційні мотиви (життя і смерті, страху тощо). Значущими просторовими топосами є «монастир», «кімната», ті місця, які характеризуються замкненістю. Художній час новели характеризується звуженням та зникненням загалом, оскільки у фіналі твору життєвий час і простір героїв повністю зникає. Виділяються особливості індивідуального стилю письменника, а також зв'язок з літературною традицією.

Ключові слова: Е. По, «Маска Червоної Смерті», мотив, хронотоп, час, простір, нарратив, топос.

Постановка проблеми. Едгар Алан По (Edgar Allan Poe (1809 – 1849)) є одним із представників американського романтизму, котрий нині вважається класиком світової літератури. Митець визнаний зачинателем детективного жанру і першим американським письменником, що почав працювати у жанрі короткої новели. Його перу належать такі твори як: «Падіння дому Ашерів» («The Fall of the House of Usher», 1839), «Провалля і маятник» («The Pit and the Pendulum», 1842), «Чорний кіт» («The Black Cat», 1843), «Овальний портрет» («The Oval Portrait», 1842), «Вбивство на вулиці Морг» («The Murders in the Rue Morgue», 1841), «Таємниці Марі Роже» («The Mystery of Marie Roget», 1842), «Викрадений лист» («The Purloined Letter», 1844) та ін., знані поціновувачами літератури та перекладені багатьма мовами світу. Письменник був відомим ще за життя, однак всесвітня слава прийшла до нього уже після смерті. Проте найбільшого визнання авторові принесла одна із його відомих новел «Маска Червоної Смерті» (1842), що користується популярністю серед читачів та дослідників літератури й наразі.

Самобутність творчої спадщини Е. По й сьогодні викликає значну зацікавленість серед літературознавців та пересічних читачів, оскільки його творам характерна «надзвичайна поетичність, поєднана із реалістичністю, майже жорстокістю, у змалюванні життя» [2, с. 293], що супроводжується жанровими експериментами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Літературознавці всебічно характеризували художню спадщину Е. По (Сілверман К., Буранеллі В., Павлова М., Грізвольд Р., Гіленсон Б. та ін.): у центрі їхньої уваги опинилися проблеми жанру, стилю, мотивної організації творів, проте ґрунтового аналізу хронотопу на матеріалі новел Е. По не було здійснено у сучасному літературознавстві.

Постановка завдання. Метою статті є глибокий літературознавчий аналіз новели «Маска Червоної Смерті» Едгара По та дослідження хронотопу твору.

Виклад основного матеріалу. Однією із центральних новел Е. А. По, що наділена філософічністю, є «Маска Червоної Смерті» (англ. «Masque of the Red Death») (1842) (перша назва «The Mask

of the Red Death»), у якій переповідається історія про принца Просперо, котрий, щоб уникнути хвороби, яка у новелі йменується «Червона Смерть», замкнувся з придворними в своєму замку-монастирі, щоб перечекати жакливий час. Монастир усім забезпечений та ізольований, тому «гульвіси» можуть не боятися чуми. Через кілька місяців веселощів до палацу потрапляє нова «маска», котра викликала всезагальний негатив. Принц Просперо намагається битися із незнайомцем, але один лише погляд, кинутий ним на «маску» призводить до його смерті. Усі придворні кинулися до чорної зали, « Then, summoning the wild courage of despair, a throng of the revellers at once threw themselves into the black apartment, and, seizing the mummer, whose tall figure stood erect and motionless within the shadow of the ebony clock, gasped in unutterable horror at finding the grave-cerements and corpse-like mask which they handled with so violent a rudeness, untenanted by any tangible form» [4, с. 86].

Сюжет новели є, на наш погляд, певним екзистенційним поглядом людини на світ і на саму себе у певні «межові» періоди життя. Гра із життям і смертю – один із основних мотивів новели, оскільки герої намагаються побороти смерть усіма доступними засобами. Але, на думку автора, це явище невідворотне, хоч як від нього не тікай, усьому прийде свій час. Для оповідання характерний мотив гри, причому гри на різних рівнях: на наративному рівні (автор грається із читачем, даючи певну надію), образному рівні (Просперо і його придворні граються у життя, наряджаючись у різні маски, щоб заховатися від смерті), символічному рівні (незнайомиць, котрий з'являється з нізвідки не приховує своєї «маски» смерті, однак люди не розуміють із ким мають справу і намагаються вбити його). Письменник констатує, що людина неспроможна побороти страх перед таємницею життя і смерті, тому вона всіляко намагається забути. Ось тому у новелі часопростір має карнавальну основу, де усі, боячись бути впізнаними, ховаються за різноманітними масками.

Сюжет новели є традиційним для романтичної літератури, але Е. По зміщує акценти, переносячи сюжет у філософську площину. У творі домінують є готичні мотиви, які й визначають хронотоп оповіді. У наративі новели всі її структурні елементи взаємопов'язані. Передовсім все це стосується художнього часу і простору. Основні події (не рахуючи експозиції) відбуваються протягом одного вечора – до півночі, але, як справедливо вказує Ю. Ковальов, ключові моменти в розвитку сюжету пов'язані із боєм годинника [1, с. 200].

Художній час в новелі характеризується конкретністю та символізмом. Він наче є тією силою, що «межує» із ворожими силами та символізує щастя буття, а також його змінність. У художньому просторі новели домінують є символ годинника (гігантські дзигари з ебенового дерева), часу, який невпинно спливає. «It was in this apartment, also, that there stood against the western wall, a gigantic clock of ebony. Its pendulum swung to and fro with a dull, heavy, monotonous clang; and when the minute-hand made the circuit of the face, and the hour was to be stricken, there came from the brazen lungs of the clock a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical, but of so peculiar a note and emphasis that, at each lapse of an hour, the musicians of the orchestra were constrained to pause, momentarily, in their performance, to hearken to the sound» [4, с. 81]. Ебеновий годинник відраховує годину за годиною прожитого життя, нагадуючи, що час життя неминуче скорочується. Бій годинника для Просперо і його гостей, на нашу думку, стає передвісником смерті, вселяючи в них жах: «...and, while the chimes of the clock yet rang, it was observed that the giddiest grew pale, and the more aged and sedate passed their hands over their brows as if in confused reverie or meditation. But when the echoes had fully ceased, a light laughter at once pervaded the assembly», «...there strikes the ebony clock which stands in the hall of the velvet. And then, for a moment, all is still, and all is silent save the voice of the clock»[4, с. 82].

Часовий ритм переплітається з рухами героїв, має фізіологічний прояв: гості завмирають, прислухаються до бою годинника, у них то уповільнюється, то прискорюється пульс. Ритм часового механізму в новелі нагадує серцебиття, життя у стінах палацу-фортеці, коли зовні буття завмерло, оскільки значна кількість підданих принца була покинута напризволяще за стінами муру. Бій годинника – регулярне нагадування присутнім, що їхнє існування залежить від часу, що невідворотне уже близько. Мотив страху є домінуючим у новелі, оскільки із кожним наступним боєм годинника життя у палаці зупиняється, припиняються танці і музика і всі присутні починають нервуватися: «And the revel went whirlingly on, until at length there commenced the sounding of midnight upon the clock. And then the music ceased, as I have told; and the evolutions of the waltzers were quieted; and there was an uneasy cessation of all things as before. But now there were twelve strokes to be sounded by the bell of the clock; and thus it happened, perhaps, that more of thought crept, with

more of time, into the meditations of the thoughtful among those who revelled» [4, с. 83].

Одним із просторових топосів твору є «монастир», місце, де відбуваються основні події твору. Монастир – топос, що символізує ув'язнення. Він відрізаний і захищений там, де його ніхто не може знайти. Двері монастиря-фортеці зачинені зсередини, тобто відвідувачі знаходяться у замкненому просторі, виходу із якого немає. Відчуття замкненого простору та готична традиція є константами усього оповідання та впливають на читацьке сприйняття та продукують мотив страху. Е. По занурює читача в ірреальний світ, де панує містика і страх. Основну увагу Е. По приділяє атмосфері та обстановці, ніж персонажам чи сюжету: саме атмосфера у новелі створює готичний «ефект».

У новелі мотив страху, що є складником художнього простору, виконує імагогічну функцію: «The «Red Death» had long devastated the country. No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal --the redness and the horror of blood» [4, с. 79].

У хронотоп новели тісно влітаються оніричні мотиви, що теж є ознакою романтичної, вужче готичної, традиції. «There are some who would have thought him mad. His followers felt that he was not. It was necessary to hear and see and touch him to be sure that he was not» [4, с. 82]. Герой-оповідач змальовуючи події у замку, сам перебуває на «межі», оскільки маскарадність, різнобарвність простору створює ефект «калейдоскопу», коли поняття часу і простору розмиваються. Наратор точно не може сказати, коли відбулися описувані у творі події і скільки часу пройшло до того, оскільки він сам «заблукав» у кімнатах палацу.

Хронотоп у творі виконує структуроутворювальну функцію, «відтворює взаємозв'язок між простором автора-творця і героя, поєднує різні погляди, виявляє ціннісність просторово-часових образів та аналізує макросвіт героїв у єдності просторових та часових аспектів» [3, с. 56]. Часопростір у новелі неоднорідний і такий, що подається хаотично. Час оповіді проявляється у трьох різновидах. Межі фабульного часу реципієнт окреслює самостійно, що залежить власне від його світобачення. Передовсім це реальний час, коли принц та придворні залягають у монастирі до ключового моменту, опівночі, на чому акцентується увага автора. Такий вибір часу доби не випадковий і характерний як для готичної традиції, так і для романтизму загалом, оскільки саме для цього періоду характерна містичність, таємниця, незрозумілість.

Фабульний час тісно переплітається із сюжетним, і, хоча ґрунтується на реальному перебігу подій, однак ускладнюється наративними прийомами (описи кімнат, що мають різний колір тощо), котрі уповільнюють, призупиняють, або і загалом, переривають сюжетний час. Третій різновид художнього часу, наративний, додає новелі неповторності, стає стильовою особливістю автора, який творить неповторний художній світ. Наративний час характеризується екзистенціалізмом та філософічністю, що проявляється завдяки мотиву середньовічного карнавалу. Така специфіка часової структури пов'язана з композицією новели. Характер художнього часопростору визначений уже в перших сценах твору, коли головний герой новели, принц Просперо, кидає виклик Смерті. «This was an extensive and magnificent structure, the creation of the prince's own eccentric yet august taste» [4, с. 79]. Він прагне неможливого – перемогти смерть. Тому він створює власний мікросвіт, зі своїми законами і прагне у ньому перечекати лихо. «When his dominions were half depopulated, he summoned to his presence a thousand hale and light-hearted friends from among the knights and dames of his court, and with these retired to the deep seclusion of one of his castellated abbeys» [4, с. 79]. Центральні локуси (замок, різнокольорові кімнати), які представлені в тексті, виявляються чітко розмежованими, оскільки художній простір зображується через зіставлення «внутрішнього» – «зовнішнього», що неодноразово підтверджується семантично. «Внутрішній» простір символічно розділений на сім кімнат, розміщення яких нагадує лабіринт, з якого немає виходу. «Here the case was very different, as might have been expected from the duke's love of the bizarre. The apartments were so irregularly disposed that the vision embraced but little more than one at a time. There was a sharp turn at every twenty or thirty yards, and at each turn a novel effect. To the right and left, in the middle of each wall, a tall and narrow Gothic window looked out upon a closed corridor which pursued the windings of the suite...» [4, с. 80]. Кімнати в абатстві розташовані зі Сходу, де встає Сонце, зароджується життя – на Захід, де Сонце заходить, затухає. Відповідно, і колір кімнат символізує різні етапи людського життя.

Автор досить детально описує обстановку кожної кімнати: «That at the eastern extremity was hung, for example in blue - and vividly blue were its windows. The second chamber was purple in its ornaments and tapestries, and here the panes were purple. The third was green throughout, and so were

the casements. The fourth was furnished and lighted with orange – the fifth with white – the sixth with violet. The seventh apartment was closely shrouded in black velvet tapestries that hung all over the ceiling and down the walls, falling in heavy folds upon a carpet of the same material and hue» [4, с. 80]. Блакитна кімната, що знаходиться в східній частині монастиря, є добою народження. Цей колір символізує невинність, невідомість, дитинство, все те приємне, що бачить дитина після свого народження. Наступна кімната – фіолетова, поєднання синього (народження) та червоного (пов'язане із життям та інтенсивністю) говорить про початок росту. Зелений, наступний колір, уособлює «весну» життя (молодість), помаранчевий – літо й осінь життя. Білий, наступний колір, символізує вік, чистоту, мудрість (біле волосся тощо). Фіолетовий (поєднання фіолетового та синього, або фіолетового та сірого) є тінювим кольором та являє собою темряву. Чорний колір символізує смерть. І у новелі поєднання чорного оздоблення кімнати із багряним, «густого кольору крові» вікон, асоціюється із кров'ю, страхом та смертю [5, с. 65]. Червоний і чорний кольори зближуються, символізують тандем «Червоної смерті», ширше смерті, і темряви, що у новелі уособлюється через образ сьомої кімнати. «But in this chamber only, the color of the windows failed to correspond with the decorations. The panes here were scarlet – a deep blood color» [4, с. 81]. На нашу думку, наявність червоної кімнати могла б знизити емоційний ефект чи дещо його приглушити.

Наявність семи кімнат є певною алегорією життя, тому й придворні не входять у чорну кімнату, яка стає у новелі символом смерті. Червона Смерть проходить через усі кімнати кольору «життя», від народження і до смерті. Просперо теж рухається цим шляхом, намагаючись наздогнати незнайомця у масці «червоної смерті». «He bore aloft a drawn dagger, and had approached, in rapid impetuosity, to within three or four feet of the retreating figure, when the latter, having attained the extremity of the velvet apartment, turned suddenly and confronted his pursuer. There was a sharp cry – and the dagger dropped gleaming upon the sable carpet, upon which, instantly afterwards, fell prostrate in death the Prince Prospero» [4, с. 86]. Його приплічники також заходять у чорну кімнату, щоб знищити незнайомця, і також помирають. «Then, summoning the wild courage of despair, a throng of the revellers at once threw themselves into the black apartment, and, seizing the mummer, whose tall figure stood erect and motionless within the shadow of the

ebony clock, gasped in unutterable horror at finding the grave-cerements and corpse-like mask which they handled with so violent a rudeness, untenanted by any tangible form» [4, с. 86]. Отже, шлях героїв в новелі – це перехід від життя до смерті. У новелі «Маска Червоної Смерті» Е. По з логічною послідовністю і поетичної переконливості доводить читачеві, що страх смерті – найсильніше почуття, яке може відчувати людина. Саме воно на рівні підсвідомості визначає поведінку людини в «переломній ситуації». Автор досить чітко вибудовує схему, де перетинається простір і час: кожен предмет або людина знаходиться у певному місці і в певний час, що автором зображено символічно. Показуючи рух «смерті», він називає кожну кімнату, через яку вона приходить: «It was in the eastern or blue chamber in which stood the Prince Prospero... he made his way uninterruptedly... through the blue chamber to the purple chamber – through the green to the orange – through this again to the white – and even these to the violet» [4, с. 85]. Замкнений, герметичний простір монастиря символізує приреченість людей, що опинилися у вимушеній ізоляції та втратили життєві орієнтири.

Часопростір новели наповнений символікою: кольорові кімнати, оркестр, годинник, образ «Маски Смерті». Кімнати як символ людського буття автором детально прописуються. «There was much of the beautiful, much of the wanton, much of the bizarre, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust. To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these – the dreams – writhed in and about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps» [4, с. 82]. Маска Червоної смерті – це символ, що є вічним і абсолютним, і символізує неминучість, від якої не втекти. Цікаво, що принца Просперо новина про незнайомця у новій масці застає у блакитній кімнаті, яка знаходиться із діаметрально протилежного боку до чорної кімнати. Принц проходить за незнайомцем цілий цикл, який закінчується в останній кімнаті.

У новелі «Маска Червоної Смерті» Е. По з логічною послідовністю показує читачеві, що страх смерті – найсильніше почуття, властиве людині; і саме воно на рівні підсвідомості визначає поведінку людини у «критичній ситуації». Постать «Червоної Смерті», яка раптово з'явилася у розпал веселощів, виступає для всіх присутніх провісником смерті. Фінал новели явно свідчить про його містичну, надприродну силу: разом з Просперо гине надія на безсмертя. Звідси кри-

вава вакханалія у фіналі новели: «And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall» [4, с. 86]. Сили зла (смерті) проривають кордон, який розділяє світ життя і смерті, і потрапляють до внутрішнього кола, знищуючи все живе – Просперо і його гостей.

Для новели характерний мотив маски, що невід’ємно пов’язаний із мотивом маскараду, і є константою часопростору Е. По. Примітно, що сили зла ховають своє обличчя під маскою. Мотив маски тут цілком логічний, оскільки зло ніколи не виявляє себе явно. Герой Е. По, принц Просперо, шукає спасіння у замкненому просторі, за стінами абатства (під прилистком Бога). Домінантним у новелі є мотив невідворотності смерті, оскільки ніякі сили, навіть божественні, не зможуть відвернути прихід «Червоної Смерті».

Висновки і пропозиції. У новелі «Маска Червоної Смерті» Е. По майстерно виписує художній час і простір. Для часопростору характерний мотив гри, який проявляється на різних рівнях: наративному, символічному, образному тощо. Константним для простору стає мотив карнавалу, мотив маски, причому маски приміряють не лише основні герої, але і злі сили, покликані випробувати людство. Художній час у новелі характеризується конкретністю та символізмом, і поданий через символ годинника, який відраховує життєвий час. У новелі константним стають екзистенційні мотиви (життя і смерті, страху тощо). Значущими просторовими топосами є «монастир», «кімната», ті місця, які характеризуються замкненістю. Художній час новели характеризується звуженням та зникненням загалом, оскільки у фіналі твору життєвий час і простір героїв повністю зникає.

Список літератури:

1. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По : Новеллист и поэт. Ленинград : «Художественная литература», 1984. 298 с.
2. Кузьменко В.І., Гарачковська О.О., Кузьменко М.В. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : навчальний посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 496 с.
3. Кушнірова Т.В. Проблемні питання типології роману в літературознавстві. *Мандрівець*. 2011. № 1. С. 53–57.
4. Poe E.A. Selected Stories. Kharkiv : Ranok, 2003. 288 p.
5. Zimmerman B. The Puzzle of the Color Symbolism in «The Masque of the Red Death»: Solved at Last? *Penn State University Press*. 2009. Vol. 10, № 3. pp. 60–73.

Sherstiuk N. O. FEATURES OF TIME AND SPACE IN THE SHORT STORY “THE MASQUE OF RED DEATH” BY EDGAR ALLAN POE

The article deals with the peculiarities of artistic time and space in the short story “The Masque of the Red Death” by the American writer of the 19th century Edgar Allan Poe. The purpose of the study is to analyze the chronotopes of the work, which are united in the structure of the short story, complete a common chronotope that influences the genre modification of the work.

The chronotope in the short story is characterized by heterogeneity and chaotic, which is directed by an active narrator. Artistic time has a variable form: the story time is closely intertwined with the plot, and although it is based on the actual course of events, it is complicated by narrative techniques that slow down, pause, or interrupt the plot time. Time-space is characterized by the motive of the game, which appears at different levels. There are narrative, symbolic, imagery levels and others. The carnival motif and the mask motif are the most important for space. The masks are tried on not only by the main characters, but also by the evil forces, which want to test humanity. Artistic time in the short story is characterized by specificity and symbolism, and is presented through a symbol of the clock, which counts life time. There are existential motives: life, death, fear in the short story, which are important. The significant spatial topoi are “monastery”, “room”, and places that are characterized by limited space. The artistic time of the short story is characterized by a narrowing and disappearing, because the life time and space of the characters completely disappear in the end of the work. In the article stand out features of the individual style of the writer, as well as communication with the literary tradition.

Key words: E. Poe, “The Masque of the Red Death”, motive, chronotope, time, space, narrative, topos.

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.111

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/27>

Науменко Н. В.

Національний університет харчових технологій

ІРОНІЯ В НАРАТИВНІЙ СТРУКТУРІ РОМАНІВ ГЕНРІ ФІЛДІНГА ТА ЛОРЕНСА СТЕРНА

У статті на основі досліджень архітворів англійської літератури XVIII століття – романів «Історія Тома Джонса, знайди» Г. Філдінга (1749 рік) та «Життя й думки Трістрама Шенді, джентльмена» Л. Стерна (1769–1767 роки, в українському перекладі вперше видано 2014 року) – встановлено головні чинники, які зумовлюють іронічну тональність у романній оповіді. Це передусім мовні засоби (ономастика, топоніміка, специфічний синтаксис і пунктуація, доцільне оперування спеціальною термінологією з різних галузей науки, мистецтв і ремесел), бурлеск – поєднання високого та приземленого у формозмісті роману (показ любовних історій, мандрівок, філософських, а іноді й псевдофілософських рефлексій на ті чи ті теми), експериментування з художнім часом і простором (прийоми ретроспекції та перекидання в майбутнє, суміщення різних просторових площин), суположення та протиставлення персонажів-масок, інтертекстуальність – іронічне, отже, і творче інтерпретування біблійних, античних, ренесансних, барокових і сучасних авторам просвітницьких прототекстів. За допомогою всіх зазначених засобів у романах обох письменників твориться атмосфера нескінченної гри – гри екзистенціалів (добро / зло, любов / ненависть, буденне / романтичне, осіле життя / подорож, війна / мир), героїв одного з одним, автора із читачем, мотивів і образів, навіть графічних знаків. Показано, що всі ці чинники, які значною мірою були творчими винаходами Г. Філдінга та Л. Стерна, отримали належні умови для актуалізації у світовій літературі XX–XXI століть – доби, яку слушно називають «епохою тотальної іронії» (зокрема, у романах Дж. Джойса, М. Пруста, В. Фолкнера). Саме це й зумовлює перспективи подальших досліджень іронічного стилю у світовій культурі, зокрема в аспекті синтезу мистецтв – літератури, музики, театру, кінематографу, комп'ютерних технологій.

Ключові слова: англійська література XVIII століття, роман, творчість Г. Філдінга та Л. Стерна, іронія, мовні засоби, гра, автор, оповідач, читач.

Постановка проблеми. «Епоха тотальної іронії» (за визначенням канадського філолога Нортропа Фрая), стартувавши з доби європейського Відродження, актуалізувалася в наші дні як невід'ємний елемент постмодернізму. Ця художня система (як, наприклад, і бароко та романтизм) позначена схильністю авторів до гри із класичними явищами мистецтва, до переосмислення літературних традицій, яке вельми часто здійснювалося в іронічному ключі. Така «вседозволеність», з одного боку, призвела до розмивання жанрово-стильових меж, піднесення випадкових сполучень слів до рівня високих метафор, але із другого – зумовила незвичайні погляди на життя, усвідомлення того, що літератором може бути кожен.

У літературній критиці недавніх часів іронії відводили більш-менш сталі місце в жорсткій ієрар-

хії категорій комічного (де чільне місце посідала сатира). Як негативний момент – акцентувався суб'єктивізм іронії, який, «ніби криве дзеркало, спотворював реальність», за словами В. Маркова. Але саме завдяки цьому «спотворенню», а точніше – інтерпретації серйозного через смішне, іронічний дискурс глибше передає реалії духовного життя. Тому надзвичайно важливою й актуальною є проблема вивчення еволюції іронічного начала в літературній творчості.

Іронія як контраст і протиставлення двох змістів – серйозного та комічного – стосується як композиції, так і проблематики писемного твору. Це – свідомий контраст елементів формозмісту, що виникає тоді, коли в письменника з'являється можливість вибору форм і введення їх у своєрідну мовно-літературну гру. Тому об'єктами дослідження в цій статті стали

романи «Історія Тома Джонса, знайди» Г. Філдінга та «Трістрам Шенді» Л. Стерна. Ці твори, особливо другий із них, науковці визнають пародіями на просвітницький роман, які руйнують його зсередини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одне із сучасних трактувань поняття іронії звучить так: це форма комізму, яка виражається в емоційно-оцінному естетичному суб'єктивізованому ставленні до дійсності. Вона, як і інші форми комічного, ґрунтується на певному уявленні про ідеал, про вищу гармонію [4, с. 33]. У контексті дослідження шедеврів англійської романістики XVIII ст. такими ідеалами виступають гомерівський епос, лицарський роман у стилі «Дон Кіхота», роман виховання в душі Ж.-Ж. Руссо.

Якщо Г. Філдінг, хоч і намагаючись спародіювати сучасну йому нарративну структуру, ставився до неї з належним тактом (будуючи оповідь традиційним способом, але з елементами інтертекстуальної гри та в оригінальному хронотопі – інакше кажучи, творячи «комічну епопею»), то Л. Стерн зважає на всі складники просвітницького роману, але порушує їхні пропорції, зв'язок і послідовність, доводячи до крайнощів – деякі розділи компонує з одного абзацу, деякі сторінки зачорнюючи або лишаячи порожніми, а до деяких додаючи графічні зображення.

«Книга Стерна говорить про неговорене», – слушно зауважує В. Шкловський, коментуючи специфічні, як для українського читача, синтаксис та пунктуацію «Тристрама Шенді» [18, с. 192], особливо частотне вживання тире (від одного до п'яти), які, за задумом автора роману, символізують паузи між словами.

Іронічність пронизує й поліфонічну романну оповідь «Тома Джонса <...>». Кожен персонаж твору – носій тих чи тих моральних поглядів, у сукупності яких можна виокремити важливий системотворчий принцип нарративу – контраст. Основою для протиставлень є спільні риси героїв (станова належність, професія, родинні зв'язки, спільна подорож тощо). Від цього шляхом дедукції (загальне – конкретне) ведеться протиставлення, у якому на перший план виходять суположені моральні категорії: *доброта – жадібність, щирість – погордливість, правдивість – лицемірство* й інші. Це цілком відповідає принципам сентименталізму, для якого засадничим було опоетизування буденності з її строкатістю та непередбачуваністю, та бароко з його сюжетотворчим чинником таємниці [17, с. 301–303].

На контрастах збудовано майже всю систему образів «Історії Тома Джонса <...>». М. Соколянський у монографії про творчість Г. Філдінга

стверджував, що недоцільно аналізувати кожному окрему постать, вилучену з тексту: адже «без Блайфіла незрозумілими були б основні чесноти Тома; без Олверті не був би яскравим образ Вестерна» [12, с. 100].

Незвичайний за змістом, але подібний за формою до тези М. Соколянського засновок подає у своїй біографії Г. Філдінга П. Роджерс: «*Том Джонс*» – одна з найзнаменитіших книг англійської літератури, і навряд варто детально переказувати її зміст або розводитися про її героїв». Однак й англійський науковець так само детально аналізує сутність протагоністів / антагоністів: безпосереднього та доброго за натурою Тома протиставляє лицемірові Блайфілу, який живе та діє за принципом «хотів як краще, а вийшло як завжди»; Софію він вважає безсумнівною творчою удачею Г. Філдінга; сам Том, на його думку, має автобіографічні риси [10, с. 96].

Постановка завдання. Мета роботи – на основі аналізу архітворів Генрі Філдінга та Лоренса Стерна визначити роль різних мовних засобів у творенні іронічної компоненти романної оповіді й утвердити їх чинником взаємодії мистецтва та життя. Момент іронії, закладений в інтертексті, полягає в тому, що певні цитати, алюзії, ремінісценції до інших творів (не лише літературних, а й наукових) у нових інтерпретаціях часто набувають протилежного змісту, серйозне показується через смішне, а гра як компонента іронії відбувається в діалозі літературних родів і жанрів.

Виклад основного матеріалу. Романи «Історія Тома Джонса, знайди» та «Трістрам Шенді» (повна назва – «Життя і думки Тристрама Шенді, джентльмена») знаменують вивільнення письменника від усталених форм і канонів жанру. Воно відбувається через застосування засобів комічного, передусім іронії. Однією з головних рис іронічного стилю Г. Філдінга є витворення якісно нового різновиду роману, що його автор визначив як «комічна епопея у прозі» (*a comic epic poem in prose*). Уперше це поняття письменник ужив щодо першого свого твору – «Історія Джозефа Ендрюса»; такою ж епопеєю стала й «Історія <...>». Сенс комічної епопеї автор пояснював так: “*A comic romance is a comic epic poem in prose, differing from comedy as the serious epic differs from tragedy; it involves a much larger circle of incidents, and a greater variety of characters*” [20, с. 20–21].

Творячи свій комічний епос, Г. Філдінг спирався на суголосне з його власним визначенням Аристотелеве твердження: «Епопея <...> має бути простою чи заплутаною, моральною чи патетичною <...>. Вона потребує перипетій, характерів, страждань;

нарешті, гарного способу думки та вислову» [2, с. 30]. У романі англійського письменника епопея виступає в її «заплутаній» іпостасі: унаслідок поєднання високого стилю викладу та приземленого сюжету утворюється бурлеск, який «відбивається й у манері письма, і в описі сучасного митцеві щоденного життя» [7, с. 276; 19, с. 308].

Варто поглянути на перші розділи роману, щоби в цьому впевнитися. Уже назва першого з них – «Вступ до роману, або Список страв на бенкеті» – це іронічна гра із читачем, подання секретів письменницької творчості в подобизні рецептів приготування вишуканих наїдків:

«Отже, провізія, яку ми заготували, – не що інше, як людська природа. Я не боюся також, що мій розсудливий читач, хоч і має найрозкішніший смак, почне, однак, загравати або ображатися, адже згадав я лише один предмет. Черепаха – як той альдерман Брістоля: добре розуміється на кулінарії і має великий досвід, – окрім смачного каліпашу та каліпу, пропонує багато різних видів їжі. І не може добре освічений читач не знати, що серед людської природи, хоч і під однією загальною назвою, є такий непересічний сорт, що кухар швидше перекуштує всі види тваринної та рослинної їжі на світі, аніж автор устигне вичерпати таку широку тему» [21, с. 27] (тут і далі довільний переклад цитат Г. Філдінга належить автору статті – Н. Н.).

Гра, тон якої задано в першому розділі, триває й надалі: тут і майже казкові зачини («У частині західної половини нашого королівства, званої Сомерсетшир, жив не так давно, а може, й донині живе шляхтич на прізвище Олверті, улюбленець не лише природи, а й фортуни» [21, с. 28]), і жартівливе застереження: «Ший читача загрожує небезпека від карколомного опису» (але, оскільки зазначений опис виконано майстерно, то читач «щасливо її (небезпеку – Н. Н.) минає»), і доволі-таки серйозний розділ сьомий, що починається настановою на гумористичний лад: «Читач упродовж нього ані разу не посміється, хіба що з автора» [21, с. 36].

Серед численних ліричних відступів наявні цікаві для сучасного читача рефлексії на тему мистецтва – наприклад, така «театральна історія» із книги четвертої («Розділ I, який має п'ять сторінок»): «Цар Пірр саме обідав у пивниці по сусідству з театром, коли оголосили його вихід на сцену. Несила було йому полишити недоїдене бараняче плече, але ще більш не хотілося накликати на себе гнів містера Вілкса – його брата, директора театру – за те, що змусив публіку чекати. Тож узяв та й підкупив акторів, які мали з'явитися поперед нього, щоб не кватилися з виходом. Відтак, поки містер Вілкс метав громи:

«Де теслярі – попередники царя Пірра?», монарх спокійно доїдав свою баранину, а глядачі, хоч їм нетерпеливилось дивитися виставу, мусили розважатися, слухаючи музику» [21, с. 90].

Цим способом оповідач спонукає свого реципієнта пригадати подібну історію із власного досвіду й тим самим доповнити образ читаного твору.

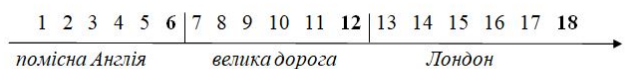
Та головним прототекстом комічної епопеї Г. Філдінга, за спостереженнями багатьох науковців (А. Єлистратова, П. Роджерс, М. Соколянський, Б. Шалагінов), є «Дон Кіхот» Мігеля де Сервантеса. Передусім як наслідування цього твору було написано «Історію Джозефа Ендрюса» – так званий «роман великої дороги», композиція якого позначена фабульністю – чинником, що посилює динамізм «комічної епопеї».

Саме тому варто зауважити, що оригінальний хронотоп «Історії Тома Джонса <...>» – це ще один вияв іронії в оповіді. Іронія, націлена на сервантесівський інваріант, виявляється в тому, що кожна із трьох частин художнього простору (велика дорога – помісна Англія – Лондон) значною мірою автономна, попри їхній сюжетний зв'язок. Цим просторовим виміром відповідає композиція: із вісімнадцяти книг до «помісної Англії» належать перші шість, до «великої дороги» – із сьомої до дванадцятої; до «Лондона» – шість останніх.

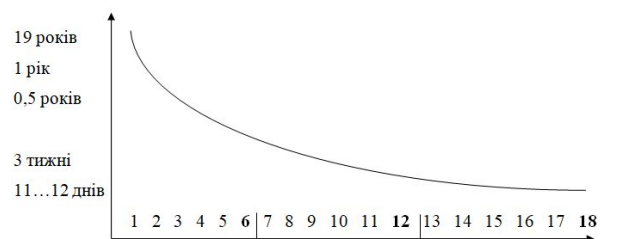
Якщо простір «Історії Тома Джонса <...>» вирізняється винятковою симетричністю, то у плані часу автор не прагнув до симетрії. Своє право вільно оперувати художнім часом Г. Філдінг утверджував залежно від того, наскільки важлива зображувана подія.

Якщо застосувати математичні графіки, то хронотоп роману можна окреслити такими закономірностями:

1. Простір – координатний промінь.



2. Час – гіпербола.



Примітка: згідно з наведеним графіком, значущість описаних подій обернено пропорційна тривалості епізоду [7, с. 278–279].

Генрі Філдінг, як уважають літературознавці, першим застосував форму оповіді від третьої особи, а така манера більше відповідає епічному характерові твору, ніж від особи першої. Крім того, відстороненість автора-розповідача зумовлює той факт, що авторські коментарі, навіть якщо вони й є, мають іронічний характер, що й застерігає від надмірного моралізаторства [23, с. 84]. Зокрема, про це свідчить епілог, у якому коротко подано відомості про долі всіх головних персонажів, а останній абзац – цілковитий хепі-енд:

«А наостанок я скажу: не можна знайти гідніших чоловіка і жінку, ніж люб'язне це подружжя, і нікого не можна уявити щасливішим. Вони беруть найчистішу, найніжнішу прихильність одне до одного, котра дедалі сильнішає, живлячись взаємним захопленням і взаємною повагою. Навіть до своїх родичів і друзів не ставляться вони так доброзичливо, як одне до одного. Отакі вони поблажливі, такі доброзичливі, і немає відтак ані сусіда, ані орендаря, ані слуги, який би не благословив із вдячністю той день, коли побралися містер Джонс із Софією!» [21, с. 530].

Іронічна гра, якою пройнята атмосфера «комічної епопеї» Г. Філдінга, посилюється у «Житті й думках Трістрама Шенді, джентльмена» Л. Стерна. Твір цей видавався і схожим, і несхожим на решту тогочасних романів, що їх – під сюжетними загальниками «Історії <...>», «Пригоди <...>», «Життя й дивовижні пригоди <...>» – пропонували, хай і в пародійних інтерпретаціях, попередники Л. Стерна. Несподіване, як для тих часів, слово «думки» (*opinions*), винесене в заголовок, віщувало новий оберт розповідного жанру.

Іронія твору Л. Стерна – це також гра з реципієнтом. Автор задовольняє вимогу імпліцитного читача розповісти, у дусі просвітницького роману, про походження й виховання героя, – але і з очевидною готовністю уводить до структури оповіді абсолютно всі деталі, які і стосуються, й не стосуються її. Розпочинає наратор навіть і не з народження, як хоча б Г. Філдінг, а з моменту зачаття героя; витрачає до двох сотень сторінок, щоби показати його появу на світ, і впродовж дев'яти томів заледве доводить історію виховання Трістрама до його п'ятиріччя. Зважаючи на таку композицію, а також мову, можна говорити, що «Життя й думки <...>» – перший роман «потоків свідомості», який виник задовго до появи і цього терміна, і знакових взірців жанру – «Улісса» Дж. Джойса та «У пошуках утраченого часу» М. Пруста.

Гра із читачем у Л. Стерна виявляється й у побудові любовної інтриги. Замість показати

палку пристрасть головного героя, автор розповідає про комічні пригоди свого дивакуватого дядька Тобі, який став імпотентом через поранення в битві при Намюрі: у мирному житті його «атакує» завбачлива немолода вдова місіс Водмен. А герой, який водночас є оповідачем, спостерігає за цією колізією, та натомість вибухає розумуванням про любов, схожим до барокового «алфавітного вірша», ба навіть верлібру:

«Любов <...> є, поза сумнівом, одна зі справ, що вміють

Ажітувати,

Баламутити,

Ворохобити,

Гарячити; з усіх

Диявольських справ у житті – вона найбільш Жагуча,

Занозиста (на Е, Є, И, І та Й сказати нічого),

Капризна,

Лірична з усіх людських пристрастей; водночас вона найбільш

Маловірна,

Набридлива, така, що

Облутує,

Пустотлива,

Сум'ятлива,

Розважальна – (хоча, у дужках зазначу, Р має стояти перед С)» [13, с. 511].

Як реалізується ідея просвітництва в романі? Виправдовуючи сподівання читачів свого часу, Л. Стерн сповнює оповідь цитатами й епіграфами грецькою, латинською, іншими мовами з давніх і нових філософів, теологів, письменників. Із показною шанобливістю автор включає до твору цілі сторінки латинського тексту, супроводжуючи їх паралельним перекладом і коментарями героїв. Це, наприклад, «Історія Слокенбергія» з початку IV тому, яка засвідчує чи не перший в історії літератури взірць злиття прози із драматургією, «тексту в тексті». Її мова – бурлескне поєднання високої форми із приземленим змістом: присвячений носові подорожнього полілог персонажів, де авторські слова – здебільшого «сказав <...>», «відповів <...>», «заперечила <...>».

Щодо аналогічного оформлення реплік прямої й авторської мови, уже в наші дні цікавий коментар подає «король жахів» Стівен Кінг: «Найкращі слова автора при діалогах – «сказав», як-от: **He said, she said, Bill said, Monica said.** <...> Дуже ймовірно, що вам *вдалося* розказати історію настільки ясно, щоби сміливо вживати **he said**, і читач знатиме, як він це сказав: швидко чи повільно, радісно чи нещасно. <...> Писати

прислівники – справа людська, але писати **he said** або **she said** – божественна» [6, с. 114–116]. Це – засторога молодим авторам від таких негативів англійського художнього письма («кульбаб», за С. Кінгом), як зловживання прислівниками при дієсловах говоріння («сказав **сумно**», «**батьоро** відповів» і под.) або заміна останніх такими, що позначають не факт відповіді, а видимої реакцію мовця (на кшталт «підскачів», «відсахнувся», «жахнувся» тощо).

Передумовою появи вставного тексту в романі Л. Стерна стала помилка лікаря Слопа, який акушерськими щипцями ушкодив немовляті носа; своєю чергою, опис цього факту розвивається в довгезне антропологічне розмірковування про зв'язок форми носа з долею людини, її національністю.

За словами Л. Стерн умів чути мовчання, яке іноді говорить більше, ніж слова. Часто функцію фігури умовчання виконують специфічний синтаксис і пунктуація: фрази, які несподівано перериваються; розділи, які не говорять ні про що; порожні білі, чорні або візерунчасті сторінки; розділи з кількох рядків, а то й слів, тире чи крапок.

Особливо важливими є тире, яким делеговано низку функцій. Їхня функція в мові художнього твору – засіб передати затримку дихання, викликану сильним афектом, емоційним потрясінням [3, с. 7]. Протяжність і мінливість як зовнішні риси тире в романі Л. Стерна стають також чинниками образотворення: у цьому разі воно набуває значущості в тих місцях, де яскраво виражено підтекст [8, с. 315–316]. За традицією, на початку тире знаменує нову репліку, а всередині та наприкінці – паузу в мовленні, спрямовану на активізацію внутрішнього слуху читача. Уживання тире можна трактувати як еліпсис – риторичну фігуру вилучення слова або низки слів, яка надає романному пасажеві новелістичної напруженості: «*Отже, вдова Водмен любила дядька Тобі – – а дядько Тобі не любив вдову Водмен, отже, вдові Водмен нічого не залишалось, як продовжувати любити дядька Тобі – – або залишити його у спокої*» [13, с. 509].

Іншим символічним розділовим знаком у Л. Стерна є зірочки, які часто виступають у функції евфемізмів (як і тире) чи купюр – несправжніх вилучень із тексту: «*<...> коли помилково сприймеш стегно за голову – то легко може статись (якщо дитина – хлопчик), що щипці ******» [13, с. 176]. За допомогою таких пауз, творених розділовими знаками, письменник долучає до гри читача, даючи йому

простір для вільної фантазії, що є важливим чинником іронізування.

Як царина комічного іронія Л. Стерна, як і іронія Г. Філдінга, міцно пов'язана з пародією. За визначенням В. Новикова, пародія – це комічний образ художнього твору, стилю, жанру [9, с. 454]. «Життя і думки <...>», отже, – збірний комічний образ філософських учень (теорія «асоціації ідей» Дж. Локка з її метафорою “frisking ideas” – «стрибучі ідеї», майбутні «коники»), авантюрно-побутових романів (твори Г. Філдінга, які у Л. Стерна стали прообразом історій Скріблеруса Другого), педагогічних трактатів («Кіропедія» Ксенофонта як інваріант «Трістрапедії» Вальтера Шенді) і навіть самого романного часопростору.

Фактично всі тогочасні романи починалися побіжним описом народження й дитинства героя; далі йшли описи його молодості й різні пригоди. Саме так, варто нагадати, починається «Історія Тома Джонса <...>». У стернівських «Думках <...>» історія героя перебігає повільніше від плину роману. І тим дивнішою видається така побудова, коли дізнаємося, що оповідь ведеться від першої особи – самого героя, який народився лише наприкінці четвертого тому.

Структура роману, заснована на відступі (digressive method, характерний, наприклад, для внутрішнього мовлення хворого на ідіотію Бенджі Компсона в «Галасі та шаленстві» В. Фолкнера [22, с. 353]) – це також один із винаходів Л. Стерна. Неприйняття послідовної оповіді має за наслідок тісне поєднання минулого, теперішнього та майбутнього у творі.

Крім авторської, в оповіді наявні ще кілька поглядів на час. Носієм одного з них, досить оригінального й у наші дні, виступив Вальтер Шенді – творець «Трістрапедії», покликаної виховати в сина «якийсь універсальний інтелект із певним політехнічним ухилом» [17, с. 305]. Для нього час пов'язано передусім із мовними категоріями:

«Допоміжні дієслова <...> такі: «бути», «мати», «припускати», «хотіти», «могти», «бути належним», «наслідувати», «мати звичай або звичку» – з усіма їхніми змінами в теперішньому, минулому та майбутньому часі, відмінювані з дієсловом «бачити» <...>, виражені негативно <...> або ствердно <...> або хронологічно <...> або гіпотетично <...>» [13, с. 371]. І все це править за засіб розвитку свідомості.

У сферу комічного в романі Л. Стерна входить принцип характеристики персонажів за допомогою *hobby-horse* – «коника», улюбленого захо-

плення або дивацтва: *«Це жвавий коник, що відносить нас геть від дійсності – чудасія, метелик, картина, нісенітниця – облоги дядька Тобі – словом, усе, на що ми стараємося сісти верхи, щоб поскакати від життєвих турбот і негараздів»* [13, с. 542].

Hobby-horse – чинник іронічної побудови не лише хронотопу, а й характеру в романі. Шендіхолл – малий світ, загублений серед йоркширських боліт і майже відокремлений від великого світу. «Кожен тут з усіх ніг скаче врізнобіч на своїх кониках» (Н. Убілава). Так, «коник» Вальтера Шенді – інтелектуальні вправління. Глава сімейства марно намагається побудувати теорію імен та їхнього впливу на долю носіїв цих імен (у ХХ ст. значного успіху у цій справі досягли П. Флоренський, а з наших сучасників – харків'янин Б. Хігір):

«<...> Джек, Дік і Том <...> батько називав їх нейтральними, – стверджуючи, без усякої іронії, що від сотворіння світу імена ці носило, принаймні, стільки ж негідників і дурнів, скільки мудрих і хороших людей <...>. Боб, ім'я мого брата, теж належало до цього нейтрального розряду християнських імен, що дуже мало впливали як в той, так і в інший бік; і оскільки батько мій випадково перебував в Епсомі, коли воно було йому дане, – то він часто дякував Богові за те, що воно не виявилось гіршим. Ім'я Андрій було для нього чимось на зразок негативної величини в алгебрі, – воно було гірше, ніж нічого, – говорив батько. – Ім'я Вільям він ставив досить високо, – – зате ім'я Нампс (просторічне від Гамфрі – Н. Н.) він знову-таки ставив дуже низько, – а вже Нік, за його словами, було не ім'я, а чортзна-що» [13, с. 53–54].

Батько старанно працює в галузі педагогіки, пишучи «Трістрапедію» з розділами «про підйомні вікна», «про обрізання», «про секрети здоров'я»; інакше кажучи, Вальтер – *ture antique* за способом мислення [7, с. 281], але типовий раблезіанець за формою викладу наукових матеріалів.

Образ Тобі Шенді – контраст до Вальтера. Він не виголошує помпезних орацій, а коли чує щось безглузде, насвистує пісеньку «Ліллібуллери»; до того ж він – людина дії, чи вдає із себе таку. На невеликому газоні він збудував фортецю завбільшки з велику кімнату, оточив її зробленими зі старих чобіт муртирами, провів до них труби та пускав із них дим. Він і його слуга, капрал Трім, цілими днями граються у війну, нагромаджуючи фортифікаційні терміни (*бруствер, контрескарп, контргар, гласис, равелін, демілюн, фланги* тощо), створюючи модель облоги міста і прогнозуючи,

якщо говорити сучасною мовою, графічний інтерфейс майбутніх комп'ютерних «стрілялок» та ігор-стратегій.

Облога фортеці займає весь шостий том. Цим руйнується ілюзія війни як такої: адже баталії – лише формальні, без жертв і руїн, а за змістом це гра, що завершується «хепі-ендом» (на вірець комп'ютерного *Level complete!*).

Герой-оповідач – Трістрам Шенді – як персонаж, так і автор книги. Деякою мірою він – двійник самого Л. Стерна, але, звісна річ, із ним не ідентифікується. Л. Стерн уміє непомітно відокремитися від Трістрама, і тоді постать останнього виступає виразно, освітлена відблисками авторської іронії. «Коник» героя, норавливий, здатний на карколомні витівки, – це його потяг до творчості. Що далі читач заглиблюється в історію наймолодшого Шенді, то більше його бентежить «веселий гармидер переривчастих спогадів, двозначних натяків, недокінчених анекдотів». Наприклад, розмова про білого ведмеда, під яким Л. Стерн розуміє «непотрібні околиці життя, уявну науку, богослов'я, господарство, листи апостолів тощо» (В. Шкловський), вивершується в риторичному запитанні: *чи кращий білий ведмідь, аніж чорний?* [13, с. 371–372]. І оповідач свідомо творить цей «гармидер»: він перескакує з п'ятого на десяте, міняє порядок розділів, зупиняє або повертає назад дію, стрімко переносить читача на двадцять років уперед, щоби знов повернутися, – а то й мовчить цілих два розділи [13, с. 33–34, 213, 578–579].

«Інформація, яку несуть у собі сентименталістські твори, найперше стосується світу переживань головних героїв, а етнографічні або топонімічні реалії – це тло, на якому показано перебіг почуттів» [16, с. 56]. Весь світ навколо Трістрама Шенді сповнений різними речами, які в сукупності створюють атмосферу очуднення. І виявляється воно не лише у спостереженні за нескінченною іграшковою війною, а й у дивовижній процесії нарядів, яких прагне служниця Сузанна:

«Увесь гардероб моєї матері прийшов у рух. <...> червоне камчатне, – темно-помаранчеве, білі та жовті люстрини, – тафтяне коричневе, – мереживні чіпці, спальні кофти і зручні нижні спідниці. – Жодна ганчірка не залишилася на місці» [13, с. 328]. Наряди ці становлять гротескний контраст із розпачливими словами Сузанни: *«Ні, вона більше ніколи вже не очуняє»*. Динамічність і кольористика дозволили Ю. Тинянову ототожнити дану сцену з епізодом кольорового фільму [14, с. 203].

Загалом кольоризм як чинник очуднення посідає значне місце в романі. Він передбачає застосування великої гами прикметників, а це, на думку Л. Андреева, важливо, щоб «<...> із граничною точністю розповісти про предмет, який повинен закріпитися у свідомості читача» [1, с. 100]. Як аллюзію до цитованого епізоду можна навести опис венеційського карнавалу в «Концерті бароко» кубинця А. Карпентьєра: «У сутінках, розувічених усіма кольорами веселки, вибухнув грандіозний хрещенський карнавал, буяння яскраво та ніжно-жовтих, зелених, гранатових, малинових і червоних барв. Картаті, індигові та шафранові костюми, стрічки і кокарди, трикутні капелюхи і плюмажі, переливи шовку й атласу <...>» [5, с. 58–59].

Роман Лоренса Стерна обривається несподівано – на дев'ятому томі. Іронічність такого закінчення співвідноситься з відкритістю самого твору:

«– Господи! – вигукнула мати, – що це за історію вони розповідають?»

– Про *БИЛОГО БИЧКА*, – сказав Йорик, – – і одну із кращик із тих, які мені доводилося чути» [13, с. 603].

За задумом Л. Стерна, саме таким було вартісне закінчення роману.

Спільним для обох письменників є створення масок – у душі *commedia dell'arte*. Двоє закоханих, які не можуть зустрітися – Том та Софія (Г. Філдінг), дядько Тобі та вдова Водмен (Л. Стерн); купець Панталоне – усевладний суддя Олверті (Г. Філдінг); слуга-дзанні, або подібний до іспанського шахрая-пікаро герой – Партридж (Г. Філдінг) і Обадія (Л. Стерн; в останнього також – Сузанна, двійник італійської Смеральдини); «філософ, який сміється» – Трістрам (Л. Стерн); Доктор Ломбарді, вічно замислений педант – Вестерн (Г. Філдінг) та Вальтер (Л. Стерн); Капітан, хвалько та завзятий вояка – Тобі (Л. Стерн).

До цього можна долучити й ономастику обох творів. Г. Філдінг розпочав іронічну гру з іменами ще в ранніх п'єсах, зокрема у блискучому «Пасквіні». Так, драматурга, автора вставної комедії, він назвав Трепвітом (від англійського *trap* – «пастка» та *wit* – «дотеп»), критика – Снірвеллом (від *sneer* – «насмішка»), кандидатів у члени парламенту – Промісом (*promise* – «обіцянка») та Фоксчейзом (*fox chase* – «мисливець на лисиць»), сквайр Танкард дістав своє ймення від *tankard* – «пивний кухоль із кришкою»; міс Стіч, дочка кравця, – від англійського аналога слова «стібок», прямого натяку на професію; актриса

місіс Меріт – від іменника *merit* – «заслуга» (чим не заслужена артистка?) [15, с. 1–2]. Своєю чергою, прозивним став і заголовок п'єси – ім'я персонажа, від якого утворилося слово «пасквіль».

Такий само прийом помітний в інших творах, зокрема в «Томі Джонсі»: Олверті (Allworthy) – вартий усіляких похвал; Партридж (Partridge) – куріпка, непоказна, потайлива істота; Найтінгейл – «соловей», молодий закоханий; Вестерн – «західник», освічена особа; його дочка Софія – «мудрість», а також Том Джонс – типове англійське ім'я, як і типовою є історія героя, подана під кутом зору комічного.

Не менш цікавою є ономастика Л. Стерна. У його романі Шенді (Shandy) – дивак, «без царя в голові». Трістрам – з одного боку, імовірна пародія на «Тристан», із другого – перекручене Трісметіст, як і хотів охрестити сина батько, а служниця Сузанна запропонувала ще «крутіший» варіант – Трістрамгіст [13, с. 271]. Служник Шенді-холу Обадія успадкував своє ім'я від біблійного пророка Овадії (Авдія; йому належить найкоротша у Старому завіті книга, де актуалізовано історію Ісава й Іакова). Від імені Тобі жодного разу не утворено повної форми Тобіас (Товія – персонаж Книги Товіта, син головного героя, що його зцілив від сліпоти риб'ячим жиром), а це, за задумом автора, увиразнює невинну дитячість Вальтерового брата, його бажання грати у війну хоч до скону (такого собі «геймера» XVIII ст.). Символічні імена навіть у коней – Шотландець і Патріот.

Робота над цією статтею породила й таку рефлексію на теми іронії.

Нині у творчій лабораторії літературознавця повноцінним складником став комп'ютер. Під час «співтворчості» із сучасним комп'ютером науковець звряє йому власні теоретичні знання словами, часто незрозумілими електронній машині. Тоді спрацьовує функція «автозаміна» – розривання на складники або самостійне виправлення програмою «Рута» слів, відсутніх у тезаурусі комп'ютера. Діалектизми, вузькоспеціальні терміни, маловідомі імена, слова-поетизми, архаїзми або авторські неологізми піддаються такому обробленню найчастіше, створюючи філологові зайві проблеми [11, с. 17–18]. У цій статті до антропоніма Шенді програма «Рута» пропонує варіанти «Швенді», «Шені» та «Денді», які дивним чином пасують до всіх носіїв цього прізвища. «Партриджа» вона повсякчас перейменовує в «картриджа». У цьому теж є своя іронія – уже суто постмодерна.

Висновки. Узагальнюючи спільні та відмінні риси іронічного стилю Генрі Філдінга та Лоренса Стерна, варто наголосити передусім на манері ведення оповіді. Від третьої особи (усезнаючого автора) – у Г. Філдінга та від першої (дивовижного героя – спершу ембріона, потім новонародженого, а насамкінець п'ятирічного, проте не по літах розумного) у Л. Стерна.

Більша відстороненість першого з письменників гіпотетично дозволила б йому поширити власне іронічне ставлення на весь художній світ роману, але іронія Г. Філдінга виявляється переважно на формальному (композиційному, інтертекстуальному) рівні. Своєю чергою, оповідач Л. Стерна дивиться на своє довкілля водночас із двох позицій: серйозно та з гумором; сам же він потрапляє в силове поле іронії лише тоді, коли автор відчужується від оповідача. До творення іронічного нарративу й у Г. Філдінга, і у Л. Стерна прислужується нанизування термінів – хоча інколи й вузькоспеціальних (мистецьких у Вальтера, фортифікаційних у Тобі), – які, однак, не утруднюють розуміння оповіді (адже значення кожного терміна прояснюється в контексті), а навпаки, дозволяють реципієнтові досягнути внутрішній світ кожного героя, який цими термінами

користується, і при нагоді з'ясувати їхні значення для себе.

Чинником іронічного стилю в обох романах є інтертекстуальність. Алюзії до гомерівського епосу зумовлюють подекуди вишукану авторську мову архітвору Г. Філдінга; архітектоніка «Історії Тома Джонса <...>» співвідносна з «Дон Кіхотом» М. де Сервантеса; постійне звертання до читача – вияв барокової традиції ведення оповіді. Та водночас «Том Джонс» послужив ґрунтом для пародіювання у Л. Стерна, як і «Джозеф Ендрюс». Об'єктами пародії у «Трістрамі <...>» стали також теорія «асоціації ідей» Дж. Локка, популярні на той час педагогічні трактати й енциклопедичні видання («Кіропедія» Ксенофонта як інваріант «Трістрапедії» Вальтера Шенді).

Нарешті, найголовнішою спільністю між двома творами є атмосфера гри в оповіді. Гра між героями, авторами й читачами, між авторами й текстами – риса, яку слушно вважають творчим відкриттям як Г. Філдінга, так і Л. Стерна, – отримала численні інтерпретації в літературі ХХ та початку ХХІ ст. Саме це й зумовлює перспективи подальших досліджень іронічного стилю у світовому письменстві, зокрема в порівняльному аспекті.

Список літератури:

1. Андреев Л. Импрессионизм : учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва : Изд-во МГУ, 1998. 284 с.
2. Античні поетики. Аристотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво / упоряд. М. Борецький, В. Зварич. Київ : Грамота, 2007. 168 с.
3. Грунський М., Мироненко М. Розділові знаки. Харків : ДВУ, 1929. 112 с.
4. Калита О. Засоби іронії в малій прозі (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : монографія. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2013. 238 с.
5. Карпентьєр А. Концерт бароко. *Латиноамериканські повісті та оповідання*. Пер. з ісп. М. Жердинівської. Київ : Либідь, 2003. 178 с.
6. Кінг С. Про письменство. Пер. з англ. Д. Шостака. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2017. 272 с.
7. Науменко Н. Іронія в романістиці Г. Філдінга та Л. Стерна : порівняльне дослідження. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2005. Вип. 11. Київ : Вид-во ІВЦ Держкомстату України, 2005. С. 276–285.
8. Науменко Н. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру : монографія. Київ : Сталь, 2010. 518 с.
9. Новиков В. Книга о пародии. Москва : Советский писатель, 1989. 544 с.
10. Роджерс П. Генри Филдинг. Биография. Пер. с англ. В. Харитоновна. Москва : Радуга, 1984. 208 с.
11. Семенюк Г., Гуляк А., Науменко Н. Літературна майстерність письменника : підручник. Київ : Сталь, 2015. 405 с.
12. Соколянський М. Творчество Генри Филдинга : монографія. Киев : Наукова думка, 1975. 174 с.
13. Стерн Л. Трістрам Шенді. Пер. В. Бойка. Харків : Фоліо, 2014. 638 с.
14. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. Москва : Наука, 1977. 574 с.
15. Филдинг Г. Пасквин. URL: www.krispen.ru/f.php (дата звернення: 26.06.2018).
16. Чик Д. Поетика простору у творчості Г. Квітки-Основ'яненка, О. Голдсмита, С. Річардсона та Л. Стерна. *Studia metodologica*. 2008. Вип. 23. С. 56–59.
17. Шалагінов Б. Зарубіжна література: від античності до ХІХ ст. Київ : Видавн. дім «КМ Академія», 2004. 360 с.

18. Шкловский В. О теории прозы. Москва : Советский писатель, 1982. 384 с.
19. Ehrenpreis I. Fielding's Use of Fiction: The Autonomy of Joseph Andrews. Detroit : Wayne State University Press, 1960. P. 23–42.
20. Joseph Andrews by Henry Fielding. New York, Scarborough : Signet Classic, 1979. 319 p.
21. The History of Tom Jones, a Foundling. Henry Fielding. URL: www.bartleby.com/301.pdf (дата звернення: 27.07.2019).
22. Volpe E. A Reader's Guide to William Faulkner. New York : Octagon Books, 1974. 472 p.
23. Watt I. Fielding's Narrative. New York : Barnes & Noble, 1981. 430 p.

Naumenko N. V. IRONY IN THE NARRATIVE STRUCTURE OF THE NOVELS BY HENRY FIELDING AND LAWRENCE STERN

The author of this article established the main factors to create the ironical intonation in the masterpieces of the 18th century English literature – novels “The History of Tom Jones, a Foundling” by Henry Fielding and “Life and Opinions of Tristram Shandy, a Gentleman” by Lawrence Stern. These factors are, first of all, the linguistic means (onomastic, toponymics, specific syntax and punctuation, expedient use of specific terminology from different areas of knowledge, arts, and crafts), the burlesque – combination of the elevated and the utilitarian within the shape and sense of the novel (showing the love stories, travels, philosophical and sometimes pseudo-philosophical reflections on various topics); experiments with the artistic time and space (the means of retrospection and transposition into the future, combination of different spatial dimensions); juxtaposition and opposition of the masque characters; intertextuality – in other words, ironical and therefore creative interpretation of biblical, antique, renaissance, baroque and, finally, contemporary to Fielding and Stern Enlightenment prototexts. With a help of all of the factors listed, both novelists succeeded in creation of the atmosphere of the game – particularly, the game of existential conceits (good / evil, love / hate, everyday / romantic, settling down / travelling, war / peace), of the characters with one another, of the writer and a reader, of the motifs and images, and even of graphic signs. The author of the article showed that all of the aforesaid means, which were mostly Fielding's and Stern's creative inventions, had got the proper conditions to actualize in the world literature of the 20th–21st century, – a period to be logically named “an époque of total irony” (including the novels by J. Joyce, M. Proust, W. Faulkner etc.). This is to condition the perspectives of further researches of the ironical style in the world culture, particularly in the aspects of artistic synthesis (literature, music, theatre, cinema, computer technologies).

Key words: 18th century English literature, novel, works by H. Fielding and L. Stern, irony, linguistic means, game, author, narrator, reader.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82091-2.09:[82.02:7.036.45]

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/28>

Бондарук Л. В.

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

АВТОРСЬКІ ПРИЙОМИ ВІДТВОРЕННЯ СИМВОЛІСТСЬКОГО ОБРАЗУ В ДРАМАТИЧНОМУ ТЕКСТІ: ЛЕСЯ УКРАЇНКА/МОРІС МЕТЕРЛІНК

У статті проаналізовано способи інтеграції зарубіжної символістської драми в українському літературному просторі (на прикладі інтерпретації драми Моріса Метерлінка «Неминуха» Лесею Українкою). Розглядається проблема статусу символістської драми в загальнолітературному контексті, а також роль і функціонування символу в драматичному наративі. Указується на те, що Леся Українка, називаючи Моріса Метерлінка «творцем нової драми», глибоко проникнувшись його творчістю та манерою написання, представила свою інтерпретацію драми «Неминуха». У статті аналізуються прийоми Лесі Українки, які вона використала для передачі символістського образу названої драми.

Наголошується, що тема захворювання, як тілесного, так і душевного, яке неминухе веде до смерті, є основною в цій драмі, її озвучують основні герої драми: дід (сліпий), батько, дядько, три сестри, сестра милосердя, немовля, лікар, інші. Розкривається викривлена роль кожного персонажа. Окремо аналізується символістський образ смерті – Неминухої чи Непроханої, як її представляє Леся Українка.

Детально описано основні маркери символістського драматичного тексту, якими є, окрім персонажів, місце й час розгортання подій. Розкриваючи власне самі стосунки між членами родини, Леся Українка застосовує такі прийоми: 1) сцену жахів, яка відображається низкою синонімічних та антонімічних зворотів, щоб передати зростаючу чи спадаючу градацію стану тривоги, хвилювання, небезпеки, страху, а також недовіри; 2) відповідь запитанням на запитання, часті повтори як небажання говорити один одному правду; 3) мовчання, недосказання, яке досить часто вживається у драмі.

Інтерпретуючи Моріса Метерлінка, Леся Українка дуже майстерно використовує другорядні деталі, які, тим не менше, відверто передають сугестивне сприйняття конкретних чи абстрактних речей, провокуючи таким чином читача до розуміння морального розкладання, душевного зубожіння, сліпоти, безперспективності як окремої сім'ї, так і цілого колективу зі «сліпим» проводирем.

Окрім зазначеного, інтерпретація Лесі Українки характеризується вживанням народно-розмовного стилю, насиченням реаліями та діалектизмами, враховуючи єдність таких аспектів, як літературно-поетичний, культурологічний, мовний і психологічний.

Леся Українка глибоко проникла в ідейність драми, в манеру розгортання символістського в драматичному наративі, майстерно використала інтерпретаційні прийоми для його відтворення на всіх рівнях символістського драматичного тексту.

Ключові слова: символізм, символістський образ, драматичний текст, інтерпретація, авторський прийом.

Постановка проблеми. Сучасна наука надає виняткового значення дослідженню художнього твору, що передбачає не тільки зіставлення літературного жанру із жанровими традиціями (Л. Залеська-Онишкевич), осмислення процесу авторського викладу, а й низку інших проблем, пов'язаних, наприклад, із концепцією «експериментальної літератури» (Х. Формвег),

міркуваннями про функціональність із погляду місця та значення його в сприймаючій літературі (Р. Гром'як, Д. Дюришин, Ж. Мунен).

Ознайомлення з новітніми вітчизняними й зарубіжними дослідженнями спричинило нову інтерпретацію багатьох художніх творів, нову зацікавленість літературними критиками явищем символізму, українського в тому числі. Проте

поряд із проблемою виокремити особливості символізму в національній літературі, де основна увага приділялася поезії (О. Ніколенко), назріла ще одна – дослідження символістської прози та драматургії, які розглядалися у відриві від символістської теорії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як зазначає О. Бондарева, «ще за часів радянського соціокультурного імперативу склався стереотип сприйняття української драматургії ХХ століття як дещо примітивного, тематично, формально, жанрово і стилістично обмеженого літературно-культурного явища» [1, с. 4], саме тому до сьогодні постає нагальна проблема дослідження репрезентативності сучасної української драми.

Дискусивним залишається й питання статусу драми в загальнолітературному контексті, яке ґрунтовно аргументувала М. Моклиця: «Лірика, епос і драма – це найбільш узагальнена назва змісту літератури» [4, с. 113], «утіленням повної свободи стане лірика (автор вільно висловлює пережите), втіленням тотальної авторської несвободи стане епос (автор змушений рахуватися із законами існування об'єктивного світу і підпорядковувати себе, свої почуття й думки законам зображення навколишнього світу), а драма має деницію свободи і водночас несвободи, перебуваючи посередині, між лірикою й епосом» [4, с. 112].

Отже, завдяки науковим розвідкам О. Білецького, О. Бондаревої, В. Гуменюка, О. Когут, М. Малютіної, М. Моклиці, М. Сулими, С. Хороба, О. Чиркова та ін., українська драматургія отримала сучасну методологічну концепцію, яка розкриває сутність історико-теоретичних аспектів, жанрової взаємодії і трансформації. За словами Н. Малютіної, драматурги зламного періоду прагнули адекватно відреагувати на зміни в художньо-естетичній свідомості доби, що відбивається в авторській термінології [2, с. 17].

Окрім того, Г. Сивокінь, указуючи на багатозначність поняття «самототожність письменника», наголошував на тому, що глибока об'єктивна інтерпретація творчості того чи іншого письменника залежить від поєднання двох аспектів: зафіксованої авторської термінології та критико-інтерпретаційного коментаря [5, с. 6–21].

Саме тому дослідження символістського драматичного твору як такого, що демонструє відхід від традиційних канонів, а особливо інтеграції зарубіжної драми в українську драматургію є надзвичайно актуальними.

Постановка завдання. Метою публікації є дослідження способів інтерпретації символу, як

і способів інтеграції зарубіжної драми в українському літературному просторі (на прикладі інтерпретації драми Моріса Метерлінка «Неминуча» Лесею Українкою). Завданнями були такі: 1) проаналізувати символістську драму як особливий різновид драматичного твору; 2) продемонструвати майстерність Лесі Українки стосовно її інтерпретації символічного образу драми Моріса Метерлінка «Неминуча», оскільки, незважаючи на великий інтерес до творчості цього письменника, це єдиний переклад, який нам відомий.

Виклад основного матеріалу. Постать Моріса Полідора Марі Бернар Метерлінка (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck) (1862–1949) викликала й викликає багато протиріч. Його перша драма «L'Intruse», яка зазнала світового успіху, опублікована в січні 1890 р., поставлена на сцені одного з театрів Парижа у травні 1891 р., в Брюсселі – у березні 1892 р., у Москві – 20 жовтня 1904 р. Повторне зацікавлення драмою «L'Intruse» спостерігається в 1964 р., спочатку в Бельгії, потім у Франції (1983, 1998 рр.). Очевидно, що українську публіку ця драма оминула, незважаючи на переклад Лесі Українки.

Ось як аргументує сама Леся Українка свій переклад: «... Згодом пришлю свій переклад одноактової драми Метерлінка «L'Intruse». Хотілось би мені дуже, щоб наша українська публіка познайомилась би з сим новітнім драматургом в його найкращих творах, а до того ж в українським перекладі. Нехай ваша хвальна редакція поборе відому мені свою нехоть до «модерністів» і прочитає мій переклад, я певна, що ся оригінальна і тонко написана річ не може не звернути на себе уваги навіть «пристороннього читача». Я не абсолютна (далеко ні!) поклонниця Метерлінка і взагалі «модерни», але в трьох драмах сього автора я справді бачу нові елементи штуки, скомбіновані з великим таланом. Одну з таких драм оце, власне, маю подати» [Лист до В. Гнатюка, 18.05.1900].

Отже, драма «Неминуча» написана в ті часи, коли М. Метерлінк переживав смерть молодшого брата, саме тому тема захворювання, як тілесного, так і душевного, яке неминуче веде до смерті, є основною в цій драмі, її озвучують основні герої драми:

Дядько. Вже як тільки хвороба ввійде до хати, то здається, немов хто чужий є в родині.

Батько. Але тоді теж видно, що поза родиною нема на кого надіялись [3; 6].

Безвихідь звучить у словах двох найсильніших членів сім'ї: дядька та батька, проте й вони виражають невпевненість, стривоженість, немож-

ливість ні на кого розраховувати, крім своєї сім'ї. Саме тому Леся Українка обмежує коло місця та людей словами «хата», «родина».

Про те, що символістський твір сприймається суб'єктивно, переконують і подвійне представлення назви драми: «Неминуча», тобто асоціативно, оскільки смерть завжди є неминучою і, власне, «Непрохана», тобто дослівно.

За законами драми, у ній повинні бути чітко вказані персонажі, місце та час. Щодо головних персонажів, то читачеві не вказується ніяких конкретних даних, їхні імена конкретизуються майже в кінці драми, проте майстерними прийомами Лесі Українки вдається передати внутрішній стан тривоги, стурбованості, навіть містицизму і драматизму в їхній поведінці:

Дід (сліпий): Турбується без міри. Часом просто нічим його не вмовиш, і слухати нічого не хоче. ... Часами він має дивні думки.

Батько – Павло: ...се перший раз, що я почувуюся дома межі своїх після сих її страшних пологів.

Дядько – Олів'є: Не знати, де сидиш, не знати, куди йдеш, не знати, звідки приходиш, не одрізняти півдня від півночі, літа від зими ... і завжди ся темрява, ся темрява ... Я б волів не жити ...

Три дочки: Всі три дочки встають і, держачись за руки, йдуть в хату праворуч.

Чого ви всі тремтите, всі три, чого, донечки? ... три сестриці поцілувались.

Нас шестеро коло стола, дідуся.

Сестра милосердя: на порозі з'являється сестра милосердя в чорних штанах, склоняється, хрестячись, даючи тим звістку, що жінка вже мертва.

Про очевидну викривлену роль членів сім'ї свідчать скупі, але водночас багатозначні репліки: батько, який відчувається нарешті серед своїх після страшних пологів дружини та який за це лихий на свого малюка; дядько, який волів би краще вмерти, ніж жити сліпим; сестра милосердя, яка сповіщає про смерть; служниця, роль якої асоціюється з порядком, тим не менше, вносить тривогу.

Особливою є роль трьох дочок, уніфікація яких засвідчена числівником «три дочки» й передається синонімами «три сестри», «три сестриці», «три донечки».

Такий прийом Лесі Українки, можливо, вжитий для того, щоб підкреслити антагонізм цифр «три» і «шість», які символізують божественне і диявольське.

Розкриваючи власне самі стосунки між членами родини, Леся Українка застосовує такі прийоми:

1. Сцена жаків, яка відображається низкою синонімічних та антонімічних зворотів, щоб передати зростаючу чи спадаючу градацію стану тривоги, хвилювання, небезпеки, страху, а також недовіри:

Нема чого турбуватись більше.

Тепер безпечно...

... ми можемо бути спокійними...

спокійний вечір ...

Се мусить бути страшенно.

2. Відповідь запитанням на запитання, частіше повторюючи як небажання говорити один одному правду:

Ви вже не турбуєтесь?

А чого б ми мали турбуватись?

Що ж будемо робити чекаючи?

Чого чекаючи?

Я чую, що вам страшно.

Та чого б нам було страшно?

3. Мовчання, недосказання, яке досить часто вживається в драмі:

Мовчання незгоди.

Мовчання.

Окрім головних дійових осіб, у драмі є ще й персонажі, про яких мова йде опосередковано, але які мають певне значення для розгортання подій. Насамперед, це:

– дочка Діда, дружина Батька, мати хворого немовляти, яка лежить у кімнаті праворуч, хвора після пологів, саме її стан здоров'я тримає всю родину в напруженні:

Вона вже врятована;

Вона нездорова;

Вона мала дуже добрий вигляд по обіді. Тепер вона міцно спить;

– саме немовля в кімнаті ліворуч:

Вже кілька тижнів, як він вродився, а ледве ворушиться. Досі й разу не крикнув, так наче з воску дитина.

Такі ж викривлені ролі відіграють лікар, який не хоче, щоб немовля було в кімнаті матері; сестра Батька і Дядька, настоятелька монастиря, яка обіцяла прийти й не приходить і яка ніколи раніше не була в цьому домі; столяр, який повинен прийти завтра й полагодити двері, що не зачиняються, і який має роботу в льосі; садівничий, який косить уночі.

Особливу оригінальність можна відмітити в передачі символічності образу самої Неминучої,

де використовуються безособові, ніби «безтілесні» форми, які доповнюють емоційний стан страху і тривоги та її вплив ззовні:

*Вже ж нема чого боятись.
Ти нічого не бачиш, Урсуло?
І ти нікого не бачиш?
Здається, мов хтось увійшов у садок...
Хтось мусить бути у садку...
Певне, хтось іде понад савком ...
Нікого не бачиш?*

Леся Українка дуже майстерно використовує другорядні деталі, які, тим не менше, відверто передають сугестивне сприйняття конкретних чи абстрактних речей, провокуючи так читача до розуміння морального розкладання, душевного зuboжіння, сліпоті, безперспективності як окремої сім'ї, так і цілого колективу зі «сліпим» провідирем:

*...скриті двері в кутку.
В глибині— вікна...
Двері товсті.
...тут не дуже ясно.
Цілий тиждень йшов дощ, і ночі тепер
холодні та вогкі.
Зорі нічого не значать.*

Для підсилення символічності образів використовується прийом персоніфікації природи, тобто переведення абстрактних образів у ранг персонажів-символів, дуалістичне розуміння дня і ночі, світлого і темного, вічності і смерті:

*Соловейки раптом замовкли ...
Лебеді сполохались...
Всі риби на ставку раптом плюснулись на дно.*

Окрім названих і далеко не повністю охарактеризованих індивідуальних прийомів, потрібно відмітити, що інтерпретація драми Моріса Метерлінка Лесею Українкою характеризується вживанням народно-розмовного стилю, насиченням реаліями та діалектизмами, яка враховує єдність таких чинників, як літературно-поетичний, культурологічний, мовний і психологічний:

*собаки не брешуть ...
показують один одному на митах ...
дзигар занадто цокає ...
Великий фламандський дзигар.
Я сливе лихий на нього ...
Я хтів би ...
Мамка
... за останнім гуком ...*

Такі міжмовні трансформаційні прийоми є виправданими в контексті діалогу обох культур, що є можливими завдяки взаємоінтеграції.

Висновки і пропозиції. Символістська драма в загальнолітературному просторі є одним зі способів демонстрації жанрової інтеракції та драматургічної інтерпретації. Основним завданням Моріса Метерлінка в його ранній п'єсі «L'Intruse» було передати так званий «театр смерті» за допомогою нових літературних прийомів і форм, якими характеризуються тогочасні символістські драматичні твори. Завдяки інтерпретації Лесі Українки драма «Неминуча», як і творчість М. Метерлінка загалом, стали відомими українському читачеві. Нагадаємо, що аналізованій інтерпретації більше сотні років, оскільки іншої нам не вдалося віднайти, незважаючи на постійний світовий інтерес до творчості Метерлінка. Леся Українка поставила завдання правильно донести трагічний, пригнічений настрій оригіналу, зберегти образність і сюжетну специфіку індивідуально-неповторного стилю Моріса Метерлінка, якого вона назвала «творцем новочасної драми».

Леся Українка глибоко проникла в ідейність драми, розгортанню символістського в драматичному наративі, майстерно використала інтерпретаційні прийоми для його відтворення на всіх рівнях: літературно-поетичному, культурологічному, лексичному, психологічному, культурологічному. Перспективним вважаємо дослідження оригінальності Моріса Метерлінка щодо розгортання символістського образу в драматичному тексті, як і його інтерпретація в українському контексті.

Список літератури:

1. Бондарєва О. Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця XX – початку XXI століття : дис. ... докт. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» ; 10.01.06 «Теорія літератури». Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2006. 400 с.
2. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Одеса : Астропринт, 2006. 352 с.
3. Метерлінк М. Неминуча / переклад Лесі Українки. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/maeterlinck__lintruse__ua-lu.htm (дата звернення: 17.04.2019).
4. Моклиця М. Основи літературознавства. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. 192 с.
5. Сивокінь Г.М. Самототожність письменника: До методології сучасного літературознавства. Київ : Українська книга, 1999. 157 с.
6. Maeterlinck M. L'Intruse. URL:http://aelib.org.ua/texts/maeterlinck__lintruse__fr.htm (дата звернення: 17.04.2019).

**Bondaruk L. V. AUTHOR'S METHODS OF SYMBOLIC IMAGE REPRODUCTION
IN THE DRAMATIC TEXT: LESYA UKRAINKA/MAURICE MAETERLINCK**

The article explores the ways of integrating foreign symbolist drama in the Ukrainian literary space (on the interpretation material of the drama of Maurice Maeterlinck "Inevitable" by Lesya Ukrainka). The issue of symbolist drama in the general literary context, as well as the role and function of the symbol in the dramatic narrative, is considered in the article. It is indicated that Lesya Ukrainka called Maurice Maeterlinck "the creator of modern drama", and was deeply impressed in his works and his writing style, presented her interpretation of the drama "Inevitable". The article analyzes techniques, used by Lesya Ukrainka, in order to convey the symbolic image of the above-mentioned drama.

It is stressed that the topic of the illness, both physical and mental, which inevitably leads to death, is the main one in this drama, which is voiced by the protagonists of the drama: grandfather (blind), father, uncle, three sisters, Sister of Mercy, infant, doctor, and others. The distorted role of each character is revealed in the article. The symbolic image of death – Inevitable or Uninvited, as represented by Lesya Ukrainka, is analyzed separately.

The main markers of symbolic dramatic text are described in detail: the protagonists, the place and time of the events. Describing the relationship between family members, Lesya Ukrainka used the following techniques: 1) horror scene, which is displayed by a series of synonymous and antonymic expressions in order to convey a state of anxiety, excitement, danger, fear, and distrust; 2) the question-to-question -answer, frequent repetitions as a reluctance to tell each other the truth; 3) silence, lack to talk, which is often used in the drama.

By interpreting Maurice Maeterlinck, Lesya Ukrainka used skillfully secondary details, which nonetheless conveys a suggestive perception of concrete or abstract things, thereby provoking the reader to understand the moral decomposition, mental impoverishment, blindness, hopelessness as an individual family, and the whole team with the "blind" leader.

In addition to the above-mentioned information, Lesya Ukrainka's interpretation is characterized by the use of folk-colloquial style, saturated with realities and dialecticism, taking into account the unity of such aspects as literary and poetic, cultural, linguistic, and psychological.

Lesya Ukrainka penetrated deeply into the ideology of the drama, the manner of the deployment of the symbolic image in the dramatic narrative, and skillfully used the interpretive techniques for its reproduction at all levels of the symbolic dramatic text.

Key words: *symbolism, symbolic image, dramatic text, interpretation, author's method.*

Дроздовський Д. І.

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України

МЕТАФІЗИЧНИЙ ДЕТЕРМІНІЗМ І ПОСТМЕТАФІЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ В РОМАНІ «ХМАРНИЙ АТЛАС» Д. МІТЧЕЛЛА

У статті досліджено вияви постметафізичного мислення, експліковані в сучасному британському романі «Хмарний атлас» Д. Мітчелла. Визначено репрезентацію міфологічних паттернів в аналізованому романі. Окреслено ключові культурологічні праці, у яких представлено ідею реактуалізації поняття «великі наративи» у дискурсі постпостмодернізму, зокрема проаналізовано погляди Ф. Джеймсона як одного із чільних представників постмодернізму й водночас теоретика постпостмодернізму. Дослідник у студії «Антиномії реалізму» аналізує роман «Хмарний атлас» як приклад наративу, який на рівні композиції є етапом у розвитку постмодернізму в постпостмодернізм. У статті розвинуто погляди Ф. Джеймсона про епоху, що приходить на зміну постмодернізму, на матеріалі ідейно-світоглядних параметрів роману «Хмарний атлас», який не лише має постпостмодерністську композиційну специфіку, а й реалізує систему мотивів і проблемних комплексів, які вказують на особливий тип негомогенності, властивий постпостмодернізму (визначальною є актуалізація ціннісної та смислової парадигми в житті персонажів). Одним із ключових у романі є уявлення про розвиток матерії як ентелехії, наділеної розумом і, відповідно, «вищим» (метафізичним) детермінізмом, що визначає логіку творчо-продуктивного саморуху природи у «Хмарному атласі». Визначено специфіку поняття «метафізичний детермінізм» на матеріалі роману «Хмарний атлас», у якому розвинуто концептуальні положення представників німецької класичної філософії. Так, розвинуто погляди на природу як продуктивно-творчий процес, водночас визначено, яким способом цей концепт реалізований у британському постпостмодерністському романі. Наголошено на проблемно-тематичному комплексі, пов'язаному з експлікацією катастрофи й загрози, що виникає внаслідок розділення природного розвитку окремо на творчий і продуктивний первні, що передбачають делегування пізнавальних функцій природою себе іншим технологічним винаходам.

Ключові слова: сучасний британський роман, постпостмодернізм, «Хмарний атлас», природа, ентелехія, постметафізичне мислення, Д. Мітчелл, Ф. Джеймсон.

Постановка проблеми. В «Антиноміях реалізму» (“Anatomies of realism”, 2015 р.) у розділі про роман «Хмарний атлас», яким Ф. Джеймсон завершує монографію, ужито поняття, яке набуло особливого статусу в парадигмі постмодерністських інтерпретацій літератури і загалом у постмодерній дискурсії. Поняття «великий наратив» («гранд-нاراتив»), яке вживає Ф. Джеймсон [5, с. 305] у розділі про «Хмарний атлас», заперечує можливість інтерпретації твору в постмодерністській парадигмі, оскільки постмодернізм підважує й заперечує існування «великих наративів».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ф. Джеймсон у праці «Антиномії реалізму» вдається до уживання фрази “some kind of grand narrative”, оскільки теоретичну природу такого типу наративу ще, безперечно, потрібно дослідити. Науковець (який є одним із чільних теоретиків постмодернізму й одним із перших теоретиків культури, що прийшла на зміну постмодернізму),

здійснює аналіз композиційно-хронотопної специфіки роману, показуючи гібридну природу твору, у якому у змішаному вигляді представлено шість наративів, кожний із яких оприявнює певний комплекс світоглядно-філософських і мотивно-тематичних проблем. Так, перша історія, за Ф. Джеймсоном, репрезентує те, що доцільно схарактеризувати як «постмодерністську практику пастишу» [5, с. 307]. Проте іронія, яка набула статусу визначального чинника в дискурсі постмодернізму, у романі доповнюється іншими світоглядно-філософськими орієнтирами, як, наприклад, пересторога через небезпеку катаклізму внаслідок технологічної діяльності в Каліфорнії (дослідник визначає цю третю історію-пересторогу як «корпоративний трилер»: “a corporate thriller about a young investigative reporter exposing the ecological predations concealed behind government contracts in a California setting” [5, с. 304].

Прагнучи окреслити специфіку «Хмарного атласу» як «великого наративу», Ф. Джеймісон, наголошуючи, що поняття «постмодерністський роман» має досить широке значення й сьогодні набуло статусу «родової категорії» [5, с. 310], зауважує, що структура композиції в аналізованому творі більшою мірою пов'язана не з ліотарівським поняттям “grand récit” [5, с. 311], а з фундаментальною парадигмою розвитку історії, яку представив Г. Гегель. Таке твердження, безперечно, дає підстави вважати роман «Хмарний атлас» таким, що вже не задовольняється визначенням у постмодерністських категоріях. Ідея циркуляції, своєрідної трансмісії визначальна у творі, на думку Ф. Джеймісона [5, с. 309]. Саме ця репрезентована в романі категорія «трансмісії» уможливорює експерименти Д. Мітчелла з історією та її художньою репрезентацією, у якій вміщено різні форми жанрових патернів (роману-щоденника, історичного роману, роману-пастишу, роману-антиутопії / дистопії тощо).

Крім того, дослідник звертає увагу на певну типологічну подібність «Хмарного атласу» до романів А. Роб-Гріє [5, с. 310], вказуючи на особливу філософію представлення «речей» у творі, занурення в пізнання світу з позиції «онтології речі», що, зрештою, робить матеріал роману по-особливому візуальним, отже, можливим для трансформації в яскравий кінотекст (що й було зроблено). Питання про «трансмісію» актуалізує питання про кордони в романі, причому кордони як на рівні композиції, так і на рівні світоглядно-філософських настанов, які узагальнено представимо поняттям «постмодерна чуттєвість». Питання про кордони є природним з огляду на дифузійно-гібридну природу твору, у якому поєднано різні наративи, кожний із яких співвідноситься з відповідним типом жанрової пам'яті, жанровим патерном, моделлю інтерпретації та репрезентації історії. В іншій праці “A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present” Ф. Джеймісон у вступній статті наголошує на особливій парадигмі світосприйняття, актуалізований у культурі після постмодернізму. Б. Латур у праці “We Have Never Been Modern” наголосив на гібридизації (злитті) між «натуралізованим» («природним») і «соціальним» у культурі кінця ХХ ст. (ідеться про концепцію «антропологізації речі») [6, с. 5], що видається типологічно подібною до поглядів Ф. Джеймісона в аспекті реалізації у «Хмарному атласі» підходів французького нового роману). Ф. Джеймісон услід за Б. Латуром говорить про поєднання різних настанов і світо-

глядних параметрів, які досі сприймалися окремо, відокремлено, які не могли співіснувати в одному типі мислення, представленому, зокрема, і в дискурсі літератури [4, с. 2]. Дослідник звертає увагу на ревіталізацію в сучасній культурі нової метафізики, розвиваючи імпліцитно погляди Ю. Габермаса стосовно постметафізики. Репрезентація історії в романі «Хмарний атлас» дає підстави говорити про наявність *метафізики історії*, про детермінованість людських учинків і волі певними чинниками, які в парадигмі постмодернізму були компонентами «великих наративів». Ідея рекурсії, повернень, стрибків і переходів (лінійних і нелінійних) у романі витворює уявлення про метафізичний зв'язок між подіями і метафізичну (трансісторичну) детермінованість, яка позначається на переході знакового явища з епохи в епоху, на здатності передбачати події, послуговуючись «метафізичною мовою», якою, наприклад, є музика й, відповідно, секстет «Хмарний атлас», який, на думку Ф. Джеймісона, дав можливість передбачити розвиток історії й самого роману.

О. Беларев у дисертації «Топос кордону в художньому світі Пауля Шеєрбарта» (2019 р.) звертає увагу на актуалізацію в сучасному літературознавстві й науці загалом поняття «кордону», що, зокрема, детерміновано «перерозподілом кордонів царин знання між “hard” і “soft” sciences, точними й гуманітарними науками. Саме фантастична література на початку ХХ ст. значною мірою взяла на себе виконання цього завдання. Крім того, вона перекидала місток від офіційної науки до підпільного знання, до езотеричної «мудрості». Увага до сучасних наукових відкриттів і винаходів, прогностичний пафос поєднувалися у фантастичній літературі з інтересом до феномену несвідомого, досвіду парапсихології (спіритизм, гіпноз, телепатія, профетизм), із реабілітацією герменевтичного знання (алхімія, астрологія, вчення про сигнатури)» [1, с. 4]. Хоча О. Беларев досліджує творчість німецького автора др. пол. ХІХ – поч. ХХ ст., проте наведені міркування суголосні із проблемно-мотивними й тематичними комплексами, представленими в романі «Хмарний атлас», який постає спробою репрезентації «метафізичного знання», що дає можливість бачити ситуації (наприклад, пов'язану з історією Луїзи Рей, яка розслідує можливі наслідки діяльності прибережної атомної електростанції). Луїза розслідує діяльність корпорації, яка вдається до порушення закону, корупції, а згодом наймає убивцю, щоб перешкодити персонажеві провести розслідування. Волею долі, яка притаманна

бароковому світосприйняттю, вона натрапляє на звіт Руфуса Сіксміта, а в готелі в номері Сіксміта отримує листи Фробішера. Листи містять згадку про секстет «Хмарний атлас»: коли Луїза замовляє копію, у неї виникає дивне відчуття, ніби вона вже знає цей твір, чула його в минулому. У такому разі в романі розкрито ідею метафізичної пам'яті, що реалізує себе через несвідоме переконання персонажів у тому, що вони мають особливе знання, яке дається їм як осяяння, інтуїтивно.

Постановка завдання. Мета статті – охарактеризувати вияви постметафізичного мислення в постпостмодерністському романі «Хмарний атлас», виявляючи традиції розвитку ідей німецької філософії в осмисленні образу природи; окреслити міфологічні-символічні патерни в аналізованому романі.

Виклад основного матеріалу. Концепт «метафізики історії» пов'язаний із уявленням про «метафізичний детермінізм», що визначає логіку руху світових цивілізаційних процесів, реалізованих у царині політики, соціальних змін, технологічного розвитку. По суті, «метафізика історії» не заперечує ані ідеї прогресу, ані зв'язку між різними компонентами історичного ланцюга подій. Такі погляди суголосні з баченням історії, представленому у працях представників класичної німецької філософії, зокрема Г. Гегеля та Ф. Шеллінга. Б. Шалагінов має рацію, зазначаючи, що «на першому етапі розумне начало (Intelligenz) творить несвідомо, це є власне природа, яка виступає як *зримий дух* (Geist). Цим Ф. Шеллінг постулює символічне розуміння природи, на якому базуватиметься його розуміння міфології як частини природи. Однак розумне начало є не лише таким, що несвідомо твориться (naturatum), а й таким, що саме свідомо творить (naturans) і насамкінець постає як дух, що осягнув сам себе. У цій якості природа постає як *незримий дух*. Несвідоме творіння духу (природа) і його свідоме творіння (історія, пізнання, мистецтво) мусять бути тотожними, бо походять з одного джерела.

Отже, Ф. Шеллінг представляє все суще у вигляді однієї лінії, на одному кінці якої переважає суб'єктивне, на протилежному – об'єктивне, а центр являє собою абсолютну нерозрізненість (Indifferenz) між реальним та ідеальним [2, с. 155]. Такий погляд на природу як на «незримий дух» суголосний баченню, репрезентованому в романі «Хмарний атлас». Проте колізія в романі виникає в результаті того, що «розумне начало» так і не має можливості пізнати себе, натомість частина такого пізнання делегована іншим, наприклад,

сконструйованим у результаті технологічних інновацій біороботам. Передання частини пізнавальних функцій машинам свідчить, з одного боку, про ситуацію втоми, за якої людство прагне делегувати функції з пізнання дійсності й отримати задоволення від здобутого вільного часу. Із другого боку, саме це задоволення стає об'єктом маніпулятивних технологій, генерованих Урядом, що призводить до формування політики гіпертрофованого споживацтва й нівеляції загалом здатності пізнавати себе. Як наслідок, відбувається бунт, який є формою повернення цивілізації до такого стану, за якого вона здатна знову усвідомити важливість культивування в собі «розумного начала», метою якого є пізнання себе.

«Шеллінгу вдалося філософськи обґрунтувати ідею розвитку у природі, що приводить до виникнення свідомості та культури («діалектика природи»). У цьому він відійшов від Фіхте, який усі сили віддав протилежній проблемі: як свідомість продукує об'єкт (природу) («діалектика свідомості»). Сам же об'єкт виступав для Фіхте у вигляді темного силуету. Шеллінг зруйнував каузально-механістичне розуміння природи, притаманне XVIII ст., представив її як динамічно-органічний, продуктивно-творчий процес. Саме за такі риси високо цинив його філософію Гете» [2, с. 156]. Д. Мітчелл розвиває ідею про природу як продуктивно-творчий процес, проте чи не вперше у британському романі після 2000-х рр. показує небезпечність розведення у природному розвитку продуктивного та творчого. Творчий червень у «Хмарному атласі» в історії Кавендиша заміщується симулякром творчості, а продуктивний червень повністю перетворюється на технологічний, який із часом позбавляється етичної межі й стає небезпечним інструментом контролю людства. У такому разі ідеї Ф. Шеллінга знаходять органічний розвиток у британському постпостмодерністському романі, якому, попри іронічний модус першого історії, властиве загострення уваги на проблемах, які не можуть бути розв'язані в іронічній площині.

Звернімо увагу на ще один важливий компонент філософії Ф. Шеллінга, який зазначає Б. Шалагінов і який важливий для розуміння естетичних пропозицій сучасного британського роману. «Оскільки для Шеллінга міф є теоретичною ідеєю (1), водночас художньою моделлю (2) і при цьому конкретним, утіленим образом (3), то поєднати цю трійцю можна тільки у символі. Міф – *символічний*. Адже саме символу й належить уся мислима повнота абсолюту й при цьому можливість

трансформації та «переведення» в різні художньо-стильові системи та жанри» [2, с. 160]. Представлений художній наратив роману «Хмарний атлас» наслідує міф, водночас міфологічна інтенція реалізує себе в символі «Хмарного атласу» як музичного секстету, що постає матрицею, відповідно до якої розгортається реальність роману. Музика символізує в романі царину трансцендентального, це простір вищого розуму; пізнання цього символу можливе за умови розвитку природи як сили, що прагне пізнавати себе, керуючись принципами творчо-продуктивного розвитку. Творчість (креативний компонент) у романі експліковано як чинник розвитку художнього світу, здатного осягнути сутність символу як абсолюту. Для Ф. Шеллінга найвищим виразником символу є міф [2, с. 161] і навпаки. Для Д. Мітчелла міф пов'язаний із символом, уся динаміка продуктивно-творчих змін у природі реалізована в парадигмі досягнення сутності символу як найвищої ідеї, що символізує гармонію і пізнання природою власної сутності в максимальній повноті. Зауважу, що поняття «сутність» (*Wesenheit*) також є поширеним терміном у Ф. Шлегеля. <...> у Ф. Шлегеля воно було ключовим. Згодом його витіснило поняття, введене Гегелем, також за походженням суто філософське, – *ідея* («ідея твору»). Важливо нагадати походження одного й іншого» [3, с. 40]. Сутність «Хмарного атласу» як секстету має музичну природу й може бути пізнавана за допомогою осягнення музики як специфічної мови, наближеної у традиціях німецького романтизму до царини метафізичного. Концепт «метафізичного детермінізму» у постпостмодерністському романі суголосний ідеям ентелехії й пов'язаний з уявленням про дух як сутність (субстанцію), здатну здійснювати продуктивно-творчий розвиток відповідно до законів, які поки що не можуть бути пізнані цивілізацією. Водночас уявлення про розвиток як творчий процес має перешкодити формуванню суспільства роботів, керованих відповідно до чітко регламентованих правил, коли процес розвитку природи детермінований ідеєю механізації й обмежений нею до простору, який може бути безпечно керованим певною спільнотою (обмеженою), що прагне утвердити власне право «на правду», тобто визначати дискурс, формуючи його межі й обмежуючи інструменти для пізнання.

У Ф. Ніцше йдеться про розпадання гегелівської взаємопов'язаної картини (що була зцементована уявленням про «розвиток духу») світу на окремі множини картин, що спричинено неможливістю

наблизитися до пізнання духу, отже, кожна історія може мати множинну систему різних менших історій, які формують її знову ж таки в певній версії, визначеній поглядом того, хто розповідає історію, витворюючи певний історичний наратив. Концепт «постметафізичного мислення» реактуалізує уявлення про дух як визначальну силу, що впливає на цивілізаційний поступ. Трансісторичний наратив Д. Мітчелла, зумовлений різними окремими наративами (разом їх шість у «Хмарному атласі»), оприявнює уявлення про волю до влади, яка водночас співіснує на макрорівні зображуваної художньої реальності з особливим метафізичним детермінізмом, зумовленим вірою в перетікання енергій і матерії, що відповідає східному баченню дійсності. Такий буддистський спосіб світорозуміння кристалізує уявлення про вищу заданість у світі, про наявність ентелехії й вищого розуму, який впливає на формування усталеності у світі як дійсності, який властива категорія порядку. Дисбаланс енергій, хаос зумовлений саме волею до влади, проте у світі в період найбільшого занепаду завжди з'являється можливість повернути дійсність до порядку, який доцільно схарактеризувати за допомогою античного поняття гармонії. Проте у «Хмарному атласі» гармонія може досягатися не лише через упорядкування матерії чи баланс енергій, а й через спалення світу, що відповідає гностичним уявленням про екпірозис (якому властивий мотив спалення й воскресіння) та палінгенезії. Шість історій «Хмарного атласу» витворюють художній простір, наділений надзвичайною продуманістю, скрупульозністю у плані архітектонічної організації. Саме композиційний рівень роману «Хмарний атлас», на думку Ф. Джеймісона, дає підстави вважати його визначним художнім твором. Крім того, на думку науковця, саме формальні аспекти художньої дійсності й позначаються на здатності твору виявляти надчасові якості, які дають підстави схарактеризувати його як такий, що має особливу значущість. У перелічених вище аспектах криється специфіка «Хмарного атласу» як постпостмодерністського наративу, який, відповідно до концепції нідерландських теоретиків сучасної культури Т. Вермюлена і Р. Ван ден Аккера [8], позначений метафорою розгойдування між мисами, що мають традиційно антагоністичну природу: скепсису й наївності, прагматичності та щирості тощо.

Світоглядно-філософська негомогенність зумовлена дифузійною структурною елементів поведі, композиційною негомогенністю, яка визначається поєднанням у «Хмарному атласі» різночасових

площин, причому кожному з репрезентованих культурно-історичних періодів властиве самопредставлення у відповідній парадигмі жанрового патерну: пригодницького роману, роману-антиутопії (дистопії), науково-фантастичного роману, постапокаліптичного роману тощо. Така жанрова неоднорідність гомогенізується в постпостмодерністському нарративі, який саме шляхом поєднання таких різнорідних елементів реалізує можливість бути нарративом, який маємо підстави характеризувати як «великий нарратив». Метафізика історії і метафізичний детермінізм виявляють підходи, оприявлені у працях представників класичної німецької філософії, зокрема в аспекті про ентелехію й розвиток духу. У постпостмодерністському романі знову з'являється образ духу як своєрідної сили, що зумовлює цивілізаційний поступ, хоч сам поступ репрезентовано далеко не в суто позитивному аспекті. Поступ реалізує водночас і негативні риси людства, які посилюються на тлі занепаду природи, яка в романі Д. Мітчелла набуває статус самобутнього явища, яке поступово виходить за рамки сприйняття суто в антропологічній традиції. Природа в романі є окремим буттям, сприйняття якого не може бути підлаштоване під людську «оптику», інакше це завершується катастрофою. Приклади екологічної катастрофи наявні у трьох із шести нарративів «Хмарного атласу». Ф. Джеймісон, приділяючи увагу композиційній структурі роману, не вдається до аналізу його світоглядних орієнтирів. Блукання «духу» у романі (реалізованому через окремих персонажів, яким надано статус головних у кожній із шести історій) виявляє модель цивілізаційного поступу як такого, що позначений рисами дееволюції. «Хмарний атлас» постає твором, який на композиційному рівні має зв'язок із «Божественною комедією» Данте, зокрема на типологічному рівні зіставлення. Світ до історії про події в тоталітарній імперії, яка нагадує сучасну Північну Корею (в аспекті реалізації політичного режиму), постає «Пеклом», останній епізод нагадує наближення до Дантового «Раю», у якому персонажі виявляють посттехнологічний тип мислення, водночас поєднаний із тим, що доцільно схарактеризувати як «східна мудрість» (розуміння базових, фундаментальних основ світу, які повинні бути непорушні незалежно від часу й технологічного рівня цивілізації): вони розуміються на тому, що будь-яка технологія містить у собі потенційну загрозу, що в разі співдії з волею до влади людини може мати негативний наслідок для всієї планети.

Ключовим у «Хмарному атласі» є мотив переходу кордону: у кожній із шести історій персонажі переходять кодони (дозволені соціальних норм для встановлення справедливості). Луїза Рей у вигаданому каліфорнійському містечку Буенас-Єрбас (у перекладі з іспанської «Буенас» означає «добрі») і робот Сонмі в антиутопічній історії, події якої відбувається у вигаданій корейській країні з тоталітарним режимом, мають пасіонарну силу, що не має достеменного пояснення (у випадку з Луїзою Рей можна припустити, що таким був і її батько, якого поважають у корпорації, зокрема, охоронець Джо Нейпір, який знав її батька, рятує дівчину від смерті). Сонмі прагне, щоби матеріали суду над нею та Декларації були оприлюднені в майбутньому, бо вони допоможуть зруйнувати тоталітарний режим і проголошену в неоімперії диктатуру. Знаннева парадигма із часом стає чинником маніпуляцій, які контролює Уряд. Знання (офіційне) стає небезпечною силою, яку певна група людей прагне перетворити на власний ресурс, який не може бути у вільний спосіб переданий іншим. Саме тому псевдоавтобіографічні елементи роману (листи, щоденники) є формою створення альтернативної знанневої парадигми, яка переходить з епохи в епоху як можливість змінити перебіг історії та через бунт (приклад реалізації мотиву екпірозису: постання нового світу з вогню) повернути світ до справжнього «порядку», який передбачає гармонійне поєднання різного знання, різних видів чуттєвості й різного досвіду.

У розділі «Переправа біля Слуші та всі решта» син Закрі (інваріант імені Захарій – один із 12 «малих» пророків у Старому Завіті) переповідає різні історії, які почув від батька, припускаючи, що деякі з них могли б виявитися правдою. У такому разі в романі поставлено під сумнів можливість чіткого кордону між раціональним знанням і знанням метафізичного характеру (астрологія, буддистське вчення тощо). Специфікою світогляду персонажів постпостмодерністського нарративу є саме здатність приймати те, що раніше видавалося за фантастику, як правду, і в такий спосіб здійснити ревізію минулого й теперішнього. «Хмарний атлас», по суті, є прикладом науково-фантастичного роману, у якому персонажі прагнуть виявити долання межі у сприйняття політичних систем, традицій, соціальних норм, історії як системи фактів і міфу.

Висновки і пропозиції. У романі «Хмарний атлас» представлено новий тип хронотопу й світоглядно-філософських настанов, що репрезентує літературу постпостмодернізму, виявля-

ючи нову композиційно-структурну специфіку та мотивно-проблемні комплекси, пов'язані з акцентуванням на загрозах планетарного характеру, що виникають унаслідок розділення природного розвитку (що передбачає самопізнання) на творчий і продуктивний первні. Окреслений спектр філософських проблем дає підстави говорити про реактуалізацію ідей німецького романтизму в дискурсі постпостмодернізму. Аналіз

окресленого у статті комплексу філософських проблем на матеріалі роману, який Ф. Джеймісон відносить до наративу, що виходить за рамки дискурсу постмодернізму, дає підстави говорити про перспективність запропонованого філологічного підходу в аспекті виявлення світоглядно-філософських постулатів німецького романтизму в постпостмодерністських романах Великої Британії та інших країн.

Список літератури:

1. Беларев А. Топосграници в художественном мире Пауля Шеербарта : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.03. Москва, 2019. 24 с.
2. Шалагінов Б. Класики і романтики: Штудії з історії німецької літератури XVIII–XIX ст. Київ : Вид-дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 440 с.
3. Шалагінов Б. Термінологічний дискурс раннього німецького романтизму. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2006. Вип. 26. С. 39–42.
4. Jameson F. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London ; New York : Verso, 2002. 250 p.
5. Jameson F. *The Antinomies of Realism*. London ; New York : Verso, 2015. 326 p.
6. Latour B. *We Have Never Been Modern*. Translated by Catherine Porter. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1993. 158 p.
7. Mitchell D. *Cloud Atlas: a novel*. London : Random House, 2004. 509 p.
8. Vermeulen T., Van Den Akker R. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*. 2010. № 2.0. P. 1–14.

Drozdovsky D. I. METAPHYSICAL DETERMINISM AND POST-METAPHYSICAL THINKING IN D. MITCHELL'S "CLOUD ATLAS"

In the paper, I investigate the manifestations of post-metaphysical thinking explicated in the contemporary British D. Mitchell's novel "Cloud Atlas". The representation of mythological patterns in the analyzed novel is determined. Key cultural works are outlined, which present the idea of actualization of the concept of grand narratives in the discourse of post-postmodernism, in particular, the analysis of F. Jameson's views as of one of the leading representatives of postmodernism and at the same time post-postmodern theorists. A researcher in "The Antinomies of Realism" analyzes the novel "Cloud Atlas" as an example of narrative, which at the composition level is a new stage in the development of postmodernism into post-postmodernism. The article develops the views of F. Jameson on the period that is replacing postmodernism, on the material of conceptual parameters of the novel "Cloud Atlas", which not only has a post-postmodern compositional specificity but also implements a system of motives and problematic complexes that point to specific inhomogeneity inherent in post-postmodernism (crucial is the actualization of the value and semantic paradigm in the characters' lives). One of the key ones in the novel is the notion of the development of matter as an entelechy endowed with reason and, accordingly, a higher (metaphysical) determinism, which defines the logic of the creatively productive self-movement of nature in "Cloud Atlas". The specificity of the concept of metaphysical determinism in the novel "Cloud Atlas", which develops the conceptual position of representatives of German classical philosophy, has been discussed. Thus, views on nature as a productive-creative process have been developed, and at the same time it has been determined how this concept is implemented in the British post-postmodern novel. Emphasis is placed on the problem-thematic complex related to the explication of catastrophe and threat, which arises from the division of natural development into creative and productive separated lines, which involve delegation of cognitive functions by nature to other technological inventions.

Key words: contemporary British novel, post-postmodernism, "Cloud Atlas", nature, entelechy, post-metaphysical thinking, D. Mitchell, F. Jameson.

Жуковець А. М.

Житомирський державний університет імені Івана Франка

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ЧАСОПРОСТОРУ В СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ

Стаття присвячена дослідженню хронотопу в сучасній німецькій драмі. Мета статті – дослідження основних характеристик часопростору сучасної німецької драматургії, що, у свою чергу, передбачає розв'язання таких завдань: окреслення характеру взаємозв'язку драматургічного жанру та феномену часопростору; узагальнення основних рис драматургічного хронотопу, його ролі у визначенні драматургії як унікального жанру; з'ясування визначних характеристик сучасної німецької драматургії. У статті розглядаються жанрозумовлені характеристики хронотопу, окреслюються основні тенденції сучасної драми та її історичний період. Констатовано, що простір у художній інтерпретації не зафіксовується елементами в тексті, а включає в себе значну частку символів і знакових складових частин, які можуть розкриватись в уявленні читача під час ознайомлення із твором. Визначаються характеристики часопростору німецького драматургічного твору та його зумовленість тенденціями у драматургії сьогоденної Німеччини. Зазначено, що драма, як і будь-який художній твір, намагається осягнути проблеми сучасного їй суспільства. Зауважено, що іншою ознакою істотного впливу інформаційного середовища на часопростір сучасного драматичного твору є дисонанс між надлишковістю інформації, її навмисною точністю та її марністю, для чого, наприклад, можуть використовуватися цифри, велика кількість часопозначень, їх надмірна кількість, з одного боку, змушує сприймати текст як більш точний, з іншого – перевантажуючи системи сприйняття, створює атмосферу хаосу. Зроблено такі висновки: жанр драматургії сьогодні, з одного боку, воліє відповідати на процеси в сучасному суспільстві, що впливає на часопросторові характеристики драматургічного тексту, з іншого – суворість драматургічного канону задає чіткі межі впливу сучасності на драматичний твір. Розширенню хронотопічного розміття драматургічного твору сприяє й тенденція до епізації сучасної драми, що дозволяє автору розширити хронотопічні характеристики тексту та створити примхливий часопросторовий ландшафт і занурити в нього глядача / читача.

Ключові слова: часопростір, хронотоп, художній час та простір, сучасна німецька драматургія.

Постановка проблеми. Проблема художнього часу та простору, яку «по праву відносять до однієї з фундаментальних» [5, с. 18] і яка є також основною в моделі мистецтва [8, с. 132], у сучасних літературознавчих студіях набула нового звучання. Звернення до основоположних проблем літературознавства є ознакою спроб осягнення науковцями, зокрема літературознавцями, відображуваних у сьогоденному мистецтві змін у світі. Оскільки, як стверджує Д. Лихачов, «розвиток розуміння культурних цінностей минулого та культур інших національностей» є важливим свідченням прогресу культури [9, с. 353], а «через систему просторово-часових відношень визначується свідомість людини як феномену певної історичної епохи» [5, с. 19], та також урахувавши, що «кожна епоха породжує свої форми художнього відображення дійсності» [14, с. 47], вивчення проблеми хронотопу у творчості сучасної людини, і

ширше – вирішення завдань, пов'язаних із проблематикою часопростору, відкриває для науковців можливість отримання відповідей на цілу низку питань як у літературознавстві, зокрема, про характер феномену часопростору та його місце у свідомості людини, його концептуальний і перцептуальний потенціал, так і в царинах наукового знання, які вивчають питання людської свідомості, картини світу, людського мислення тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Власне «теорія хронотопу створювалась на основі поєднання результатів довгих пошуків філософії та природознавства» [14, с. 46], термінопозначення «хронотоп», уведене в обіг психології О. Ухтомським, у літературознавстві з'явилося завдяки М. Бахтіну, ідеї якого «формувався в ту епоху, коли після відкриттів Ейнштейна у природознавстві склалась нова концепція світу» [14, с. 46]. На думку М. Бахтіна, «прикмети часу розкриваються

у просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям характеризується художній хронотоп» [1, с. 246].

Особливу роль часопростору в художньому творі відзначав Ю. Лотман: «Просторова відмежованість тексту від не-тексту є свідченням виникнення мови художнього простору як особливої моделюючої системи» [10, с. 255]. Однією з важливих проблем хронотопу є його жанрова детермінованість. На взаємодію жанру та часопростору звернув увагу ще М. Бахтін, який наголошував на тому, що хронотоп у літературі має суттєве жанрове значення. На його думку, жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому в літературі провідним началом у хронотопі є час [1, с. 279]. Як зазначає Ю. Лотман, «переключення в інший жанр змінює «майданчик» художнього простору» [10, с. 251]. Отже, проблема взаємовпливу жанру та хронотопу – одна з нагальних у сучасному літературознавстві, «особливо гострим є питання впливу видових ознак аналізованих творів на методику роботи» [6, с. 3], методику їх дослідження і жанрові особливості хронотопу драматичного твору, отже, розроблення методик його вивчення – важливе питання, яке очікує на своє вирішення і на часі, що й зумовлює актуальність даної статті.

Постановка завдання. Мета статті – дослідження основних характеристик часопростору сучасної німецької драматургії, що, у свою чергу, передбачає розв'язання таких завдань:

- окреслити характер взаємозв'язку драматургічного жанру та феномену часопростору;
- узагальнити основні риси драматургічного хронотопу, його роль у визначенні драматургії як унікального жанру;
- з'ясувати визначні характеристики сучасної німецької драматургії.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомо, що, «у ході свого розвитку людина встановлює певні позначки в системі об'єктивних циклів та закономірностей, які залежать від багатьох факторів її індивідуального та суспільного життя» [7, с. 61], і так «формується пласт реального простору та часу («дійсного» для конкретної людини чи спільноти)» [7, с. 61]. Зважаючи на те, що «у структурі твору художній час і простір є первинними інформаційними кодами зі значним художнім потенціалом» [6, с. 3], а часопросторові відношення «є принципом характеристики персонажів і їх розстановки в художньому континуумі» [12, с. 15], визначення особливих характеристик часопростору драматургічного твору

дають можливість зрозуміти його роль у драматургічному жанрі. Цілком зрозуміло, що «кожна епоха породжує свої форми художнього відображення дійсності» [14, с. 47], змінюється характер «суб'єктивного сприйняття дійсності й способу їх художнього відображення» [14, с. 47], також і сучасна драматургія тяжіє до пошуку нових форм вираження в умовах досить жорсткого жанрового канону.

Термін «хронотоп», за Михайлом Бахтіним, чітко розкриває взаємозв'язок координат художнього тексту в межах часових і просторових аспектів [1, с. 246]. У художньому хронотопі дослідник виділяє головну його частину – художній час, що позначилося й на визначенні терміна: «Час тут згущується, ущільнюється та стає художньо зримим» [1, с. 247].

На думку дослідників, «художній простір – це система топологічних відношень і топонімів, що використовується у процесі художньої творчості, у становленні й функціонуванні художнього образу» [6, с. 14]. Простір у художній інтерпретації не зафіксується певними елементами в тексті, а включає в себе значну частку символів і знакових складових частин, які можуть розкриватись в уявленні читача під час його ознайомлення із твором.

«Художній час – це система хронологічних відношень, художньо втілена у творі» [6, с. 15]. У даному узгодженні розкривається представлення подій через художній час, що включає в себе знаки та символи, але з потужною часовою прив'язкою, яка відображається в певних фактах і допомагає розкривати просторові елементи твору читачу, хронотопу як специфічно складної системи складових елементів часопростору, що включає в себе характеристики просторового та часового спрямування.

Під сучасною драматургією, услід за Є. Васильєвим, ми розуміємо «світову драматургічну практику упродовж останніх десятиліть, починаючи з 1991 р.» [2, с. 13], зважаючи на те, що «що поняття охоплює не лише часову межу, а й складний живий та естетично значущий процес, який багатоманітно розвивається» [2, с. 21]. Серед тенденцій, які сьогодні характеризують драматургічний процес, можна назвати епізацію та ліризацію драматургічних творів [13, с. 306], також дослідниками зазначено, що, «незважаючи на усталені закони побудови та функціонування драми, а також досить суворі просторово-часові межі, сучасна світова драматургія <...> тяжіє до синкретизації» [13, с. 306].

Осмилення такого неоднорідного явища, як сучасна німецька драма – складова частина світового драматургічного процесу – є викликом сьгоднішнім науковцям: багатство і різноманітність літературознавчого матеріалу варто було б розглядати комплексно з мовним матеріалом, що відповідає сучасним тенденціям міждисциплінарності досліджень. Говорячи про сучасну німецьку драму, неможливо не враховувати історичні чинники її розвитку: водорозділом, умовною точкою відліку й водночас детермінантою її розвитку є падіння Берлінської стіни й об'єднання Німеччини [4, с. 200]. Відображення сьгодення з його проблемами роз'єданого, виключно індивідуалізованого німецького суспільства, проблемами бідності й безпорадності «білих комірців» та мультикультуралізму є одним із прагнень нової німецької драми, яка намагається «дати реалістичну картину своєї епохи і одночасно парадоксальним чином «відсторонитися» від неї шляхом гротескного перебільшення проблеми або її нового трактування» [4, с. 206]. Змалювання суспільства через окрему особистість також характерне для німецької драматургії сьгодні: «В основу картини суспільства покладено зображення людської особистості, а не якась концепція чи абстракція» [4, с. 207]. Німецька драма сьгодні «ставити перед собою завдання аналізу природи нового суспільства, яке виникає на наших очах, з іншим соціальним розшаруванням, виходячи із прийняття чи неприйняття цього суспільства» [4, с. 206]. Дослідження міжлюдських взаємин, суспільства сьгодення, яке бурхливо й швидко змінюється, це – «соціологічна сторона реалізму нової драми» [4, с. 207]. Відповідно до таких змін буде змінюватися і сам драматичний текст, й художні засоби драматичного твору, що, у свою чергу, змінює й драматургічний хронотоп у сучасному театральному творі.

Драматичний жанр відрізняється від інших художніх жанрів деякими особливостями, які визначають характерні ознаки драматичного хронотопу. Характерна для епічних жанрів ретроспективність подій, драматичному твору не властива: «Життя, показане у драмі, ніби говорить від своєї власної особи» [15, с. 43], знайомство з фактами у драмі відбувається безпосередньо, а не через чийсь повідомлення про них [15, с. 43]. Дія у драматичному творі здійснюється вербальними діями героїв [15, с. 42]. Часопросторові характеристики у драмі задаються драматургічним канонам, що накладає деякі обмеження на способи експлікації часопросторової інформації: «Портретно-жес-

тові і пейзажні характеристики, позначення світу речей використовуються тут лише тією мірою, у якій вони «вкладаються» у висловлювання героїв у процесі дії або в ремарки, епізодичні, зазвичай стислі» [15, с. 44].

Оскільки у драмі «час та простір орієнтовані на театральну постановку» [11, с. 106], то в таких творах «хронотоп має особливу організацію», тому що «час зображуваної у драмі дії має вміститися в суворі межі сценічного часу» [11, с. 106], «у складі монологів та діалогів зображуваний час і час сприйняття більшою мірою збігаються, і сцени драматичних творів відображають його із прямою, безпосередньою достовірністю» [11, с. 106]. Поза межами дій час може розгортатися так, як завгодно автору: між діями може пройти так багато часу, як визначає автор. Простір драматичного твору, на відміну від художнього твору інших жанрів, більшою мірою залежить від чинників, які лежать поза сферою впливу автора твору: режисерських рішень, матеріально-технічної складової частини театру, художників-декораторів тощо. У самому творі, де майже весь текст – мовлення персонажів, авторські вказівки на просторові характеристики є надзвичайно стислими. Г. Сагітова вважає, що у драматургічному тексті «простір і час немислимі поза мовленням персонажів» [11, с. 106], із чим ми не погоджуємося, оскільки авторські ремарки до дій часто включають вказівки на просторові та часові характеристики. У драматургічному творі часопросторова організація визначається самим канонам драматичного жанру: часопростір діалогів і монологів персонажів структурується поділом драматичного твору на дії, кожна з яких має чіткі межі, а місце кожної дії вказується автором.

Отже, вважаємо хронотоп драматургічного твору особливим різновидом художнього хронотопу, а за визначення драматургічного хронотопу приймаємо термінопозначення Р. Козлова: «Художня структура, що охоплює всі часові та просторові елементи драматургічного твору, створюючи таким чином сприятливі умови для розуміння змісту твору та його інтерпретації» [7, с. 60]. У драматургії «реальний час і простір виражаються через систему часових та просторових (останніх зазвичай більше) назв, що використовуються на позначення різних об'єктів, які мають часову та просторову локацію <...>», але, «на відміну від фізичного світу, компоненти реального часу й простору світу драматургічного твору, окрім суто номінативних функцій, виконують й художні, тобто мають певне експресивне, емоційне навантаження» [7, с. 61], а також кон-

структивні і змістові художні функції [7, с. 63]. Суб'єктивний рівень художнього часу, який «охоплює світоглядні позиції окремих груп, спільнот та художнього суспільства загалом <...>» і виражається через вчинки та дії, які у драматургічному творі переважно втілені у слові драматургічного персонажа, функціонально належить до змісту та «системи засобів змалювання образів» [7, с. 63]. Т. Котович підкреслює, що «просторово-пластична система є художнім засобом організації хронотопу театрального твору» [8, с. 133].

Дослідники вважають, що хронотоп драматургічного твору не є однорідним: «Театральний твір являє собою багатогранну систему узгодження хронотопів різних її рівнів та елементів» [8, с. 133], а «точкою сходження й узгодження всіх рівней хронотопу театрального твору є його просторово-пластична система, через яку ми можемо судити про параметри хронотопу вистави як цілісності» [8, с. 133]. Також варто зважати на те, що «теорія хронотопу підтвердила, що художній час і простір не можна сприймати як абстрактні категорії, незалежні від їхнього матеріального наповнення» [14, с. 46], що особливо актуально для драматургічного тексту, який передбачає саме матеріальне втілення, де сценічний майданчик моделює світ як «засобами театральної умовності» [10, с. 252], так і суто матеріальними способами.

Драма, як і будь-який художній твір, намагається досягнути проблеми сучасного їй суспільства. Калейдоскопічна зміна часопросторових характеристик не дає тому, хто сприймає драму, сконцентруватися на жодній із них, відображаючи інформаційний потік, у якому живе і рухається сучасна людина. Іншою ознакою істотного впливу інформаційного середовища на часопростір сучасного драматичного твору є дисонанс між надлишковістю інформації, її навмисною точністю та її марністю, для чого, наприклад, можуть використовуватися цифри, велика кількість часопозначень, їх надмірна кількість, з одного боку, змушує

сприймати текст як більш точний, з іншого – переважати системи сприйняття, створює атмосферу хаосу.

Також у сучасному драматургічному тексті сама структура діалогів та монологів дає змогу створити атмосферу одночасності, наприклад, велика кількість повторів імітує рух і множення одиниці інформації в електронному світі.

Висновки і пропозиції. Отже, зважаючи на вищесказане, можемо зробити такі висновки: жанр драматургії сьогодні, з одного боку, воліє відповідати на процеси в сучасному суспільстві, що впливає на часопросторові характеристики драматургічного тексту, з іншого – суворість драматургічного канону задає досить чіткі межі впливу сучасності на драматичний твір. Розширенню хронотопічного розмаїття драматургічного твору сприяє й тенденція до епізодичності сучасної драми [13, с. 306] (хоча деякі дослідники вважають, що такий драматургічний твір, і брехтівська драма також, не є власне драмою [15, с. 44]), що дозволяє автору розширити хронотопічні характеристики тексту та створити примхливий часопросторовий ландшафт, занурити в нього глядача / читача.

Драматургічний текст сьогодні, як і будь-який художній текст, неможливо й недоцільно розглядати як текст без прив'язки до інформаційного потоку, адже «історію драми визначає не лише ринок постановок, а й поширення драми як тексту» [4, с. 206]. Текст драми, з одного боку, відображає сучасне світосприйняття людей, але відповідь «пересічної людини» у драматургічному діалозі визначальна для художнього життя драматургічного тексту. Отже, перспективним є також вивчення драматичного тексту з урахуванням чинника його поширеності. До перспектив подальших досліджень можна також віднести порівняльне вивчення драматургічного хронотопу в сучасних драматургічних творах, у комплексі з мовознавчим матеріалом, а також у комплексі з його сценічним життям.

Список літератури:

1. Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики.* Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
2. Васильев Є. *Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації* : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
3. Драгомирецкая Н. *Поэтика времени в современной прозе и проблема переосмысления художественного образа. Научные доклады высшей школы : Филологические науки.* 1987. № 4. С. 3–9.
4. Ирмер Т. *Новая немецкая драма после падения Берлинской стены. Европа и Россия.* С. 199–218.
5. Ковалева Т. *Художественное время-пространство романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»* : дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2004. 185 с.
6. Козлов Р. *Художній час і художній простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII–XVIII ст.)* : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Кіровоград, 2005. 19 с.

7. Козлов Р. Художній час та простір у драматургії. *Вісник Запорізького державного університету*. 1999. № 1. С. 60–63.
8. Котович Т. Развивая теорию хронотопа. *Хронотоп и окрестности* : юбилейный сборник в честь Николая Панькова. Уфа : Вагант, 2011. С. 130–145.
9. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. Москва : Наука, 1979. 353 с
10. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя. *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. Москва : Просвещение, 1988. 352 с.
11. Сагитова Г. Художественное пространство и время в драматургии А. Гилязева. *Вестник Башкирского университета*. 2007. Т. 12. № 3. С. 106–109.
12. Термиболат А. Проблема хронотопа в современной прозе : учебное пособие. Алма-Ата, 2003. 199 с.
13. Ткалич А. особливості сучасного хронотопу у творчості українських жінок-драматургів кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 16. С. 305–307.
14. Фаликова Н. Хронотоп как категория исторической поэтики. *Проблемы исторической поэтики*. Вып. 2 : Художественные и научные категории : сборник научных трудов. Петрозаводск, 1992. С. 45–57.
15. Хализев В. Драма как род литературы : Поэтика, генезис, функционирование. Москва : Изд-во Московского ун-та, 1986. 264 с.

Zhukovets A. M. GENRE-DETERMINED ORIGINALITY OF TIME SPACE IN CONTEMPORARY GERMAN DRAMATURGY

The article reveals the study of chronotope in the contemporary German drama. The purpose of the article is to investigate the main characteristics of the time space in contemporary German dramaturgy that, in turn, aims to meet the following tasks: specifying the nature of the relationship between the genre of dramaturgy and the phenomenon of time space; generalization of the main features of dramaturgical chronotope, its role in defining dramaturgy as a unique genre; elucidation of the outstanding characteristics of contemporary German dramaturgy. The article deals with genre-defined characteristics of chronotope, outlines the main trends of modern drama and its historical period. It has been stated that the space, being interpreted artistically, is not inscribed in the text by certain elements, but includes a considerable proportion of symbols and certain sign components that can be revealed in the reader's imagination when familiarizing with the work. The article determines characteristics of the time space of the German dramaturgical work and its dependence on the tendencies in the dramaturgy of today's Germany. It has been noted that another sign of the significant influence of the information environment on the temporal space of contemporary dramatic work is the dissonance between the excess of information, its deliberate accuracy and its futility, which can be shown through, for example, figures, a large number of clock symbols, their excessive number, and it on the one hand, makes the one perceive the text as if it is more accurate, on the other hand, this overloading of the systems of perception, creates an atmosphere of chaos. There have been reached the conclusions that the genre of dramaturgy today, on the one hand, tends to respond to processes in modern society, which influences the spatial characteristics of the dramaturgical text over time, and, on the other, the rigor of the dramaturgical canon sets quite severe limits to the influence of modernity on dramatic work. The tendency to epitomize contemporary drama contributes to the extension of the chronotopic diversity of the dramatic work, which allows the author to extend the chronotopic characteristics of the text and create a space-time of the spatial landscape and immerse the viewer / reader in it.

Key words: *chronotope, artistic time and space, modern German dramatic art.*

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

УДК [82+39](=161.2):[7.046.2:599.723.2]
DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/31>

Левчук О. І.

Львівський національний університет імені Івана Франка

ГЕНЕЗА ТА СОЦІАЛЬНА СУТНІСТЬ ОБРАЗУ КОНЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОЛЬКЛОРНІЙ КАРТИНІ СВІТУ

У статті проаналізовано окремі аспекти соціального рівня образу коня в українській фольклорній картині світу, а саме: генезу та приналежність тварини до одного з трьох вертикальних рівнів світобудови – божественного, земного, хтонічного.

З'ясовано, що суспільний статус коня в народному світогляді українців, що відображений у різножанрових творах усної словесності, окремих обрядодіях та ритуалах, охоплює певні соціальні ролі. Зокрема, в українському казковому епосі трапляються два типи коней: коні-опікуни (дарунок батька, плата за службу чи власний вибір тощо) та коні, що перебувають лише в чужому просторі, у потойбічному світі. Диво-кінь з обрядової поезії та його незвичайні можливості стають предметом вихвалянь нареченого перед родиною молодої. У пісенних творах виділено кілька різних функцій тварини, які відображають найважливіші аспекти наївної категоризації світу: 1) помічник (супутник, друг, порадник) власника; 2) ознака досвіду, зрілості, багатства, статусу в суспільстві господаря; 3) сакральна істота. Функції, які виконує тварина в піснях, містять найчастіше позитивну характеристику й оцінку образу, що підсвідомо закладена у фольклорі й виражає особливості світоглядних уявлень українця. Традиції народного переказу чи етіологічної легенди зберігають уявлення про коня якщо і не злотворця, то однозначно представника ворожого світу, потойбіччя.

Походження чарівного коня часто переплітається із його приналежністю до певного світу та метаморфозами, які відбуваються з образом та навколо нього. У більшості проаналізованих текстів незалежно від жанру, де кінь – це незвичайна тварина, наділена різноманітними надприродними властивостями, його поява теж пов'язана з певними сакралізованими діями. Отже, походження коня, його здобування героєм у фольклорних текстах тісно пов'язані з семантикою зообразу, з народним уявленням про зв'язок тварини з іншим світом.

Доведено, що архаїчні світоглядні нашарування в розумінні природи досліджуваного зообразу та його соціального статусу найкраще зберегли обрядові твори, чарівні казки, замовляння, легенди та повір'я. Кінь – амбівалентний житель макрокосмосу, межова тварина, яка може поєднати всі три частини вертикального світу – небо, землю та підземне царство, це істота, яка не знає горизонтальних меж, єднає культурний простір людини, неосяжні простори лісу, степу, гір і навіть водної стихії.

Ключові слова: кінь, образ, соціальний статус, генеза, фольклорна картина світу.

Постановка проблеми. Соціальний статус людини в соціології визначається як її позиція в соціальній системі, пов'язана із приналежністю до певної соціальної групи [20, с. 254]. У народному світогляді українців, відображеному в уснопоетичному корпусі та етнографічному фактажі, тваринні образи є повноправними учасниками суспільства, оскільки процес соціалізації охоплює не тільки людей, але й тварин.

Образ тварини у фольклорній картині світу є складовою частиною різноманітних соціальних відносин (родинних, релігійних, етнічних,

виробничих тощо), найчастіше займаючи визначене становище в ієрархії всієї зоосистеми або ж навіть світобудови загалом. Кінь у народному світогляді українців, безперечно, – істота соціальна. Він повноправний учасник суспільного життя і, як люди чи інші тварини, може бути етнічно, релігійно чи класово ідентифікованим [17, с. 56].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тварини як важливий елемент образно-символічної системи української народної творчості були предметом дослідження у слов'янських наукових колах ще з часів зародження фольклористичної

науки. Зооморфні образи вивчали і вивчають як в контексті цілої культурної традиції певних народів (О. Афанасьєв, В. Клінгер), так і в межах окремого жанру уснопоетичної творчості (В. Данилов, Г. Булашев, В. Сокіл, В. Давидюк, М. Новикова, П. Романюк, О. Цвид-Гром, В. Пропп, Л. Дунаєвська, І. Крук, Є. Костюхін тощо) та окремого обряду чи вірування (Р. Кедріна, А. Єрмолов, О. Курочкін, І. Несен тощо). У сучасній українській фольклористиці є небагато узагальнюючих праць, присвячених комплексному аналізу конкретних зооперсонажів. І це, зокрема, монографія Н. Пастух «Символіка тварин в українському фольклорі: зозуля» [17] та дисертація В. Пономаренко «Еволюція хтонічного образу в українському фольклорі» [19].

Постановка завдання. Комплексне дослідження образу коня передбачає виявлення його соціальних складників. Соціальний рівень образу тварини в українській народній словесності передбачає з'ясування таких аспектів, як генеза (народження, виникнення) приналежність до певного світу (земний, хтонічний, божественний), «національність» тварини, пов'язані з твариною метаморфози, кількісна характеристика, ієрархія всередині класу, контакти, стосунки, взаємозв'язки у фольклорному творі (дружба, ворогування, кровна спорідненість тощо). Предметом розгляду цієї розвідки стали лише два такі аспекти: генеза та приналежність коня до одного з трьох вертикальних рівнів світобудови у фольклорній картині світу українця.

Виклад основного матеріалу. В українській народній творчості кінь найчастіше є обов'язковим атрибутом чоловіка (молодого парубка, воїна, бога чи міфічної істоти чоловічої статі тощо). Функції, які виконує тварина в пісенних текстах, містять найчастіше позитивну характеристику й оцінку образу, що підсвідомо закладена у фольклорі й виражає особливості світоглядних уявлень українця. Кінь – помічник (супутник, друг, порадник) власника, ознака досвіду, зрілості, багатства, статусу в суспільстві господаря, сакральна істота.

Виявлено кілька таких мотивів генези чарівного коня в українських народних казках та міфологічних переказах: кінь народжується в один день з царським сином [25, с. 214]; з'являється з могили батька у вигляді волосини чи палички [25, с. 270, 274] або з батькової верби [29, с. 149] чи як подарунок; герой обирає коня зі стада спійманих або подарованих незвичайних тварин [25, с. 301]; герой здобуває новонароджене лоша в потойбічному світі [27, с. 132]; герой купує

коня на ярмарку за порадою сторонньої людини [29, с. 153]; герой здобуває коня у поєдинку зі змієм або викрадає його з потойбічного світу; герой вислужує коня у Баби-Яги, чорта тощо [25, с. 319]; на коня перетворюється інша тварина (часто вовк) [28, с. 198], а також демонічна істота (чорт [6, с. 12], смерть [26, с. 113], мрець [11, с. 203–204] чи душі грішників [6, с. 58], водяник [8, с. 90–91]) або людина [22, с. 112].

Традиції народного переказу чи етіологічної легенди зберігають уявлення про коня якщо і не злотворця, то однозначно представника ворожого світу, потойбіччя. Походження чарівного коня часто переплітається із його приналежністю до певного світу та метаморфозами, які відбуваються з образом та навколо нього.

Народні повір'я підтверджують демонічне походження тварини: «Кінь – це перетілений диявол» [34, с. 52]. М. Грушевський наводить гуцульську легенду про генезу тварини, за якою кінь – це чорт, якого ангел карає за перешкоджання Адамові обробляти землю [9, с. 112]. Зокрема, з цієї коняки, за народним уявленням, і почалися наші коні.

Обрядові ж пісні, навпаки, засвідчують, що кінь має божественне походження – це дар Матері Божої чи самого Господа парубкові: «Вислухала єго Матінка Божжа. Дала ж єму даровиноньку: Красну панну в кріслі, Коника в сідлі і нагайку в срібрі» [33, с. 56]; «Дай же ти, Боже, сив кониченька, Гей, дай Боже!» [12, с. 169].

У деяких текстах вказується на те, що дивоконя герой виграє в короля («То він си виграв коня в короля – У того коня золота грива, Коня вкрасила, уподобала<...>» [13, с. 231]) або знаходить у новій конюшні («Зійшов місяць, ізійшов, Парень улицю пройшов, У конюшеньку зайшов. А в конюшеньці новій Стоять коні вороні, І п'ють коні, і їдять – Веселесенькі стоять. Тільки один кінь не п'є, Копитами землю б'є») [30, с. 188].

Поклонного коня, тобто того, якого дарують, очікуючи певні блага навзаєм, може отримати дівчина, з якою заручається парубок у ліричній пісні: «Поріс хмель з тином ровен, на тин похилився, А з чужої стороньки козак поклонився. Прислав мені поклонного коня вороного, А я йому хустиночку з-під злата самого [30, с. 46]»; чи, навпаки, парубок, який має намір свататися, в колядці з шлюбними мотивами: «Що тому вояці за дари дати?.. Вивели йому коня в наряді» [12, с. 174].

В обрядових піснях літнього циклу шлюбна семантика (на яку вказує символіка води, Дунаю) актуалізуються через мотив здобування коня

парубком, адже лише той чоловік, що має коня, досяг статевої зрілості і може залицятися до дівчини з проєкцією на майбутнє утворення сім'ї з нею: «*Ой біжить коник під гречкою, А за ним Василь з гнuzдечкою: - Ой чекай, коню, загнuzдаю Та поїдемо до Дунаю. Ой до Дунаю води тити, А до Івана дівку любити*» [32, с. 56]. Ця тема розвивається у весільній поезії, де коня ловить вже не парубок, а його наречена: «*Она коня перейняла І сама ся обіцяла*» [30, с. 224].

Генеза міфологічного образу коня сягає ще індоевропейських глибин, коли був приручений дикий кінь – мешканець величезних азіатських степів. «Саме з тих доісторичних часів бере початок віра в коня як істоту чудесну, чарівну» [3, с. 150]. У більшості проаналізованих текстів незалежно від жанру, де кінь – незвичайна тварина, наділена різноманітними надприродними властивостями, його поява теж пов'язана з певними сакралізованими діями. А от на звичний в господарстві спосіб отримання коня, його купівлю, у фольклорних творах натрапляємо поодинокі. Отже, походження коня, його здобування героєм у фольклорних текстах тісно пов'язані з семантикою зообразу, з народним уявленням про зв'язок тварини з іншим світом.

Ті фольклорні тексти, де образ коня міфологізований, маркують дику тварину (попри доместикацію коня в реальному світі), тобто таку, що перебуває поза культурним середовищем. Хоча кінь зазвичай прихильний до свого власника, допомагає героєві здобувати різноманітні матеріальні блага чи суспільний статус, але він не виконує звичних для одомашненої тварини функцій, тобто не перевозить вантажі, не оре землю, навіть не носить упряжі. Такі народні уявлення підтверджуються й етнографічними дослідженнями, що стосуються часу, з якого кінь для українця стає основною тягловою твариною в орному хліборобстві. Український етнограф М. Глушко аргументовано доводить, що до початку XVII століття орною твариною на теренах сучасних українських земель був віл, а першими для обробітку землі використовували коня жителі Східного Полісся з кінця XVI – початку XVII століття [7, с. 513–524].

Кінь – амбівалентний образ в українському фольклорі. Подекуди він має божественне походження (дарунок Матері Божої чи самого Господа в обрядовій поезії) або ж поруч з найвищим Божеством є сакральною істотою, що може благословляти на одруження, нейтралізувати дію злих чарів у весільних піснях, виступає незмінним атрибутом святих (Петра, Авраама, Іллі, Юрія

тощо), які протиставляються нечистій силі, його образ трапляється в замовляннях. У інших текстах фіксуємо потойбічну сутність коня – дарунок померлого батька в казках, уособлення смерті чи диявола в переказах, повір'ях та тлумаченнях сновидінь. Земних і природних обрисів кінь набуває тільки поряд з людиною і то лише в тих випадках, де вона не перебуває в певних межових ситуаціях.

Оскільки кінь у більшості аналізованих фольклорних творів є власністю не землероба, а воїна, то й поява його в народних текстах пов'язана з розвитком військового мистецтва на теренах України. У Київській Русі кіннота як особливий рід військ вперше з'являється близько X століття в роки правління Святослава, а в XI столітті вона вже мала вагоміше значення, аніж піше військо [2, с. 31–32]. Отже, справжнім воїном міг бути лише той чоловік, який вправно їздив верхи.

Етнографи знаходять відомості про обряд ініціації, який проводили з часу княжої доби та впродовж існування Запорізької Січі, а пізніше в і парубочих громадах українського села аж до кінця XIX – початку XX століття [1, с. 28], як етап переходу-посвяти парубка в чоловіка-воїна, який передбачав виконання різноманітних завдань, а на завершення випробування кандидат «мусив, сівши на необ'їждженого коня обличчям до хвоста, без сідла й вуздечки проскакати полем і повернутися, не впавши на землю» [24, с. 29]. Паралеллю до названої ритуальної дії є казкові епізоди сюжетного типу «Сивко-Бурко», де одним з проявів лімінального стану героя під час його випробувань теж є скакання на коні задом наперед. Такі сюжетні лінії казок, як зауважує В. Пропп, генетично пов'язані з архаїчними царськими ініціаціями [21, с. 298–341].

Кінь є ритуальним перевізником ініційованого під час його потрапляння в міфічний простір лісового табору [2, с. 128]. Про це свідчить і казковий епос. Таке значення тварини, на думку В. Балущка, впливає з ролі коня як посередника між світами людей, богів і мертвих» [2, с. 128]. Також дослідник припускає, що кінь слугує перевізником і в зворотному напрямку: «На завершальному етапі ініціації, коли юнаки «вмирали» як звірі і «відроджувалися» як люди, був ритуальний переїзд на коні з того світу в світ людей» [2, с. 186]. Вчений також вказує на аналогію з обрядом, що зафіксований на Канівщині, де наречений, що приїжджає по молоду, перескакує на коні через ворота у її двір [2, с. 186].

Амбівалентним є й образ тварини із народних переказів про смерть Олега Віщого (сюжет,

що більше відомий усім як епізод з «Повісті минулих літ» про смерть князя Олега від коня). У переказі кінь виконує ритуальну функцію. На таку думку наводить літописний текст: «*Призвав він старшого над конюхами, запитуючи: «Де є кінь мій, що його я поставив був годувати і берегти його?»*» [18, с. 23]. Тварина, яку годують та бережуть, нагадує храмових коней давніх балтійських слов'ян: білий, що утримувався при арконському святилищі на о. Рюгені, присвячений богові війни та перемог Свентовитові, та вороний, який перебував у Щеціні, – Триглавові [15, с. 197; 14, с. 207–211]. Попри щедрість князя та його шанобливе ставлення до тварини, та гине. Тому спеціальне годування Олегового коня, як стверджує сучасний фольклорист В. Сокіл, слід розуміти як підготовку до жертвоприношення богові загробного світу [23, с. 62], хоча самого обряду жертвоприношення з текстів переказів не видно (Ритуал жертвоприношення зафіксував Абу-Алі Ахмед ібн-Омар ібн-Даства у першій половині X ст. н. е., вказавши, що в русів волхви найчастіше вимагали в жертву коня або дорослу людину [16, с. 163–164]. Згадка про жертвоприношення білого коня є й у «Велесовій книзі»: «І праотці обітницю творили, про те відаючи – білого коня жертвували<...>» [4, с. 24]). Дослідник доходить висновку, що кінський череп, з якого виповзає змія, є втіленням відьми, нечистої сили, яка неминуче призводить до смерті князя Олега [23, с. 65].

З погляду приналежності коня до одного зі світів, зокрема хтонічного, окремої уваги заслуговує комплекс народних уявлень та ритуальних дій, що пов'язані з кінським черепом. Етнографічні матеріали засвідчують, що на Поліссі кінський череп досить часто іменували відьмою. У регіоні зберігся унікальний, за оцінкою дослідників, обряд спалення кінського черепа-відьми у переддень Івана Купала [5, с. 260]. В. Сокіл зафіксував у поліщуків інформацію про кінські поховання («конські кладьбіща») і вважає, що первісно вони мали зв'язок із жертвоприношеннями [23, с. 63]. Сьогодні ця семантика втрапилась і такі поховання виконують лише утилітарну функцію. І з цього циклу народних вірувань залишилися рудиментарно ті, які стосуються кінського черепа. Кінський череп згідно з архаїчним принципом партиципації (метонімічного уподібнення частини цілому) замінює жертву тварини богові замогильного світу [23, с. 63].

Висновки і пропозиції. Соціальний статус коня в українській фольклорній картині світу охо-

плює певні соціальні ролі, які виконує тварина в різножанрових народних творах, обрядодіях та ритуалах.

В українському казковому епосі трапляються два типи коней. Перший тип – це коні-опікуни – дарунок батька, плата за службу чи власний вибір тощо. Цей кінь хоча й має фантастичну основу, все ж більше наділений реальними рисами – їсть сіно, просо чи білояру пшеницю, пересувається по землі. Другий тип коня в українській казці – це кінь, що існує лише в *чужому* просторі, у потойбічному світі. Він їсть жар, п'є полум'я, сипле іскри з ніздрів [10, с. 131], біжить зі швидкістю блискавки, а іноді пересувається небом. Перший кінь – це побратим головного героя, його товариш та помічник, а іноді й кровний родич (дух предків). Інший кінь – найчастіше хтонічна істота, яка належить змієві, відьмі, чортові (уособленню зла), щоб здобути або перемогти його, героєві потрібна допомога земного коня.

Взаємозв'язки та контакти диво-коня з обрядовою поезією можна простежити найчастіше лише через мовні партії персонажів обрядового твору, адже кінь контактує з господарем-воїном у колядках, з нареченим, старостою, свашками чи зозулею у весільних піснях, а також кінь та його незвичайні можливості стають предметом вихвалень нареченого перед родиною молодої тощо.

Дослідження семантики образу коня в пісенних творах дало змогу виділити кілька різних функцій тварини, які відображають найважливіші аспекти наївної категоризації світу: 1) помічник (супутник, друг, порадник) власника; 2) ознака досвіду, зрілості, багатства, статусу в суспільстві господаря; 3) сакральна істота [35, с. 292]. Кінь частіше виконує функцію суб'єкта дії, реалізуючи значення «помічник», «порадник у любовних справах», «вісник загибелі господаря», «сакральна істота», рідше – об'єкта дії та атрибутива зі значенням «мірило достатку», «засіб зваблення дівчини», «рівень суспільного статусу», «оберіг від зла» тощо.

Зрозуміло, що архаїчні світоглядні нашарування в розумінні природи досліджуваного зообразу та його соціального статусу найкраще зберегли обрядові твори, чарівні казки, замовляння, легенди та повір'я. Кінь – амбівалентний житель макрокосмосу, межова тварина, яка може поєднати всі три частини вертикального світу – небо, землю та підземне царство, це істота, яка не знає горизонтальних меж, єднає культурний простір людини, неосяжні простори лісу, степу, гір і навіть водної стихії.

Список літератури:

1. Балушок В. Кінь в обрядах ініціацій українців та давніх слов'ян. *Народознавчі зошити*. 2002. Зош. 1–2 (№ 43–44). С. 26–34.
2. Балушок В. Г. Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян. Львів – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. 266 с.
3. Василько З. Символіка фольклорного образу. Львів : «ДПА Друк», 2004. 392 с.
4. Велесова книга. Спогади про Семиріччя / перекл. і комент. А. Гай. Київ : Факт, 2007. 84 с.
5. Виноградова Л. Н., Толстая С. М. Мотив «уничтожения-изгнания нечистой силы» в восточнославянском купальском обряде. *Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян*. Москва : Индрик, 2000. С. 258–268.
6. Галицькі народні казки / зібрав О. Роздольський : етнографічний збірник. Т. VII. Львів : Друкарня Наукового Товариства ім. Т. Шевченка, 1899. 168 с.
7. Глушко М. «Коня дехто жаліє, яким оре хто-небудь»: нове прочитання літописного факту. *Вісник Львівського університету. Серія історична*. Вип. 37/1. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2002. С. 513–524.
8. Гринченко Б. Д. Из уст народа. Малорусские рассказы, сказки и пр. Чернигов : Земская тип., 1901. VIII, 488 с.
9. Грушевський М. С. Історія української літератури : в 6 т. 9 кн. Т. 4. Кн. 2. Літературні пам'ятки України / упоряд. Л. М. Копаниця ; приміт. С. К. Росовецького. Київ : Либідь, 1994. 320 с.
10. Казки Буковини. Казки Верховини / упоряд. М. Івасюк. Ужгород : Вид-во «Карпати», 1968. 223 с.: іл.
11. Казки Західного Поділля : антологія / зібрав і уклав П. Медведик ; вступ. ст., прим. та пояснення маловжив. слів П. Медведика. Тернопіль, 1994. 350 с.
12. Колесса Ф. Українська усна словесність : Загальний огляд (із портретиками українських етнографів та народних співців) : вибір творів із поясненнями та нотами ; Просвіта. Львів, 1938. 643 2 с.
13. Колядки і щедрівки : зібрав В. Гнатюк. Т. 1. *Етнографічний збірник. Видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 1914. Т. 35. 270 с.
14. Костомаров Н. И. Славянская мифология. Київ, 1994. С. 207–211.
15. Любавский М. К. История западных славян (прибалтийских, чехов и поляков). Москва, 1918. 473 с.
16. Панчук І. Історія України очима іноземців : довідник-хрестоматія. Тернопіль : Мандрівець, 2009. 304 с.
17. Пастух Н. Символіка тварин в українському фольклорі: зозуля Львів : Інститут народознавства НАН України, 2013. 224 с.
18. Повесть минулих літ. Літопис руський / пер. з давньоруської Л. Є. Махновця ; відп. ред. О. В. Мишанич. Київ : Дніпро, 1989. XVI. 591 с.
19. Пономаренко В. В. Еволюція хтонічного образу в українському фольклорі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 09.00.12 ; Київ. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т українознавства. Київ, 1999. 19 с.
20. Примуш М. В. Загальна соціологія : навчальний посібник. Київ : Професіонал, 2004. 590 с.
21. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Санкт-Петербург : С.-Петербургский унив-т, 1996. 364 с.
22. Семиліточка. Українські народні казки у записках та публікаціях письменників XIX – поч. XX ст. Київ : Веселка, 1990. 320 с.
23. Сокіл В. В. Українські історико-героїчні перекази: структурно-семантичний та поетичний аспекти. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. 320 с.
24. Сокур А. Як казали козаки: про звичаї на Січі. Наука і суспільство. 1991. № 5. С. 28–29.
25. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел : материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским. Т. II : Малорусские сказки. Санкт-Петербург, 1878. 688 с.
26. Українські міфи, демонологія, легенди / упоряд. М. К. Дмитренко. Київ : Муз. Україна, 1992. 144 с.
27. Українські народні казки : Книга 13. Казки Покуття : Ч. II / записав, упорядкував і літ. опрацював М. Зінчук. Тернопіль : Богдан, 2005. 512 с.
28. Українські народні казки : Книга 15 : Казки Бойківщини. Ч. II / записав, упорядкував, і літ. опрацював М. Зінчук. Тернопіль : Богдан, 2006. 440 с.
29. Українські народні казки : Казки Гуцульщини : Кн. 3 / запис, упорядк. і літ. опрац. М. Зінчук. Львів : Світ, 2008. 328 с.
30. Українські народні пісні в записках Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / упоряд., комент. та передм. О. І. Дея ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1974. 781 с. : ілюстр.

31. Українські народні пісні в записах Олександра Потебні / упоряд., вступ. ст. і приміт. М. К. Дмитренка. Київ : Муз. Україна, 1988. 311 с., іл. (Укр. нар. пісні в записах письменників)
32. Українські народні пісні в записах Софії Тобілевич / упоряд. С. В. Мишанич (тексти), М. В. Мишанич (мелодії). Київ : Наук. думка, 1982. 424 с.
33. Українські народні пісні : пісенник / упор. М. Гордійчук. Київ : Музична Україна, 1987. 246 с.
34. Чубинський П. Мудрість віків : українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського : у 2 кн. / упоряд. С. К. Гаркавий, Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1995. Кн. 1. 1995. 224 с. ; 26 кольор. іл.
35. Levchuk O. Verbalization of the functions of the horse in the Ukrainian folk song. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Вип. 68 Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2018. С. 281–292.

Levchuk O. I. GENESIS AND SOCIAL ESSENCE OF THE IMAGE OF A HORSE IN THE UKRAINIAN FOLK CULTURE OF THE WORLD

The article analyzes some aspects of social level of the image of a horse in the Ukrainian folk picture of the world, namely: genesis and belonging of the animal to one of the three vertical levels of world structure: divine – earthly – chthonic one.

It was identified that social status of a horse in folk worldview of the Ukrainians, which is reflected in folklore works of different genres, some folk ceremonies and rituals, encompasses two social roles. In particular, Ukrainian fairy-tales depict two types of horses: horses performing the role of a guardian (father's present, payment for a service or one's own choice, etc.) and horses staying exclusively in foreign space, in the other world. Magic horse from ritual-based poetry and its extraordinary capabilities become the subject of bragging of the fiancé in front of the fiancée's family. In folk songs one can trace several different functions of the animal that show the most important aspects of the naïve categorization of the world: 1) assistant (companion, friend, advisor) of the owner; 2) a sign of experience, maturity, wealth, social status of the owner; 3) sacral creature. Functions performed by the animal in folk songs most often include positive characteristic and evaluation of the image that subconsciously is present in the folklore and expresses peculiarities of the outlook of the Ukrainians. Traditions of folk narration or etiological legend preserve the picture of a horse not that much as the «evil maker», but definitely as the representative of the hostile world, the other world.

Origin of a magic horse is often intertwined with its belonging to a certain world and metamorphosis happening to the image and around the image. In the majority of the texts analyzed (irrespective of the genre), where a horse is an extraordinary animal, endowed with different supernatural abilities, its appearance is also related to certain sacralized actions. Thus, origin of a horse, the fact that it has to be gained by the main character in folklore texts is closely related to the semantics of the zoo image, with folk understanding of animal's relations to the other world.

It is proved that archaic world view layers in understanding of the nature of the zoo image under research and its social status were mainly preserved in ceremonial works, magic fairy tales, magic spells, legends and popular beliefs. A horse is an ambivalent resident of a macro space, bordering animal that can combine all the three parts of the vertical world – the heavens, the ground world and the underground world, this is the creature that does not know any boundaries along the horizontal axis, that unites the cultural space of a person, boundless forests, steppes, mountains and even water areas.

Key words: horse, image, social status, genesis, folk picture of the world.

МОВИ НАРОДІВ АЗІЇ, АФРИКИ

УДК 811.581

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/32>**Білянна В. І.**

Національна академія Служби безпеки України

ОСОБЛИВОСТІ ЕНАНТІОСЕМІЇ В КИТАЙСЬКІЙ МОВІ ПОВСЯКДЕННОГО СПІЛКУВАННЯ

У статті схарактеризовано явище енантіосемії як розвиток у мовної одиниці протилежних значень, наведено провідні напрями її досліджень (аналіз природи протиставлення; визначення семантичних компонентів енантіосемії; словотвірна, лексико-граматична й фразеологічна особливості енантіосемії) та класифікацію (за М. Ю. Бродським). Розкрито зміст кожного з підвидів, розглянутих як еталонна класифікація (розрізнення мовної та мовленнєвої енантіосемії; класифікація мовної на лексичну (лексичну, семантичну), граматичну (синтаксичну, морфологічну) і фразеологічну). Окремо виокремлено коло мовознавців, китайців і синологів, які вивчають енантіосемію в китайській мові. Визначено їхні погляди на явище енантіосемії в контексті китайської мови. З огляду на аналіз останніх лінгвістичних досліджень у цьому напрямі, запропоновано аналітичний підхід для визначення притаманних сучасній китайській розмовній мові домінуючих видів енантіосемії. Зокрема, звернено увагу на мову молодіжного сленгу, мову Інтернет-соціолекту й мову сучасних китайських засобів масової інформації. Постульовано гіпотезу впливу соціально-історичних і культурних чинників на появу енантіосемії. Зокрема, активну роль політичного впливу на ЗМІ, мас-медіа та приватне листування сучасних мешканців Китайської Народної Республіки. Результатом здійсненого лінгвостатистичного аналізу стало встановлення видової ієрархії сфер творення енантіосемії в сучасній китайській мові повсякденного спілкування й визначення превалювання лексичної (синхронічної/діахронічної внутрішньомовної) енантіосемії над граматичною та фразеологічною. Проілюстровано кожен із зазначених класифікацією вид енантіосемії. Отримані результати повністю підтверджують вищезазначену гіпотезу наукової роботи й дають перспективи подальшим лінгвістичним дослідженням, а саме аналізу лексичної енантіосемії в окремо взятих аспектах людського спілкування.

Ключові слова: енантіосемія, мова повсякденного спілкування, лексична енантіосемія, граматична енантіосемія, фразеологічна енантіосемія.

Постановка проблеми. Розвиток мови є безперервним процесом, який супроводжується семантико-стилістичними, граматичними, кількісними та якісними змінами в мові. У контексті поширеного останніми роками всеохопного процесу глобалізації міжнародні контакти й комунікації виходять на новий етап свого розвитку. Це дає поштовх не лише взаємовпливу мов і культур, а й підвищеного прагнення до ґрунтовного вивчення мов. Як стверджує Ю. В. Романюк із посиланням на В. Г. Гака, такі семантичні перетворення мови як синонімія, зміщення, енантіосемія, розширення або звуження значень, а також метафоричне або метонімічне перенесення безпосередньо впливають на розвиток мови [12]. Продовжуючи думку дослідниці, звертаємо увагу на явище енантіосемії в китайській мові.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання енантіосемії досліджувалося з кінця XIX ст. й має тривалу історію свого розвитку. Сьогодні вивченням природи протиставлення енантіосемії займалася Л. І. Клімова [8]; Г. В. Яцківська [18] була однією з тих, хто вивчав семантичні компоненти енантіосемії; розробленням словотвірної енантіосемії займалися Л. Є. Безсонова [2], О. М. Соколов [14] та інші; її лексико-граматичний аспект досліджували Е. А. Балаликіна [1], О. Х. Жаркова [6] та інші. Чимало робіт присвячені розробкам класифікації цього явища (М. Ю. Бродський [4], В. Л. Іващенко [7], О. О. Тараненко [15], О. В. Маркасова [10] та інші). Власне енантіосемією китайської мови займалися Гао Цинци [19], В. І. Горелов [5], О. Тихонова [16], Цянь Чжуншу [20] та інші.

Постановка завдання. Дослідження явища енантіосемії в китайській мові має розвинену традицію. Розглянуто його класифікацію і простежено різні сфери прояву (мова китайської літератури, фразеологія тощо). Не менш важливим вважаємо дослідження цього явища на прикладі мови повсякденного спілкування як імплікації соціально-історичного контексту в розвиток мови.

Задля досягнення поставленого завдання в роботі вирішуватимуться такі завдання:

Дослідити і класифікувати енантіосемію китайської розмовної мови.

Шляхом статистичного аналізу визначити домінуючий клас енантіосемії.

Виклад основного матеріалу. Слідом за тлумачним словником енантіосемію розуміємо так: «Розвиток у мовної одиниці протилежних значень, поляризація її значень. Наявність протилежних значень у того самого слова; таке явище спостерігається в багатозначних слів, які можуть мати значення, що взаємно виключають одне одного» [13]. Від звичайної антонімії енантіосемія відрізняється наявністю протилежних значень в одного й того самого слова, що з позиції таких дослідників, як М. І. Філон та О. Є. Хомік, є результатом полісемії, або злиття двох слів із протилежним значенням, як наслідок, відбувається нейтралізація узуальних сем із їх подальшим заміщенням антонімічними мовленнєвими семами [17, с. 17].

Дослідження енантіосемії китайської мови розрізнені й не структуровані. Так, В. І. Горелов розглядає лексичний аспект енантіосемії, визначаючи її явищем омонімії [5, с. 115]. О. В. Тихонова присвятила свою роботу дослідженню енантіосемії китайської фразеології [16]. Це послугувало причиною нашого прагнення дослідити енантіосемію китайської розмовної мови, спираючись на наявні класифікації, та визначити домінуючі сфери творення енантіосемії.

М. Ю. Бродський [4] пропонує розрізняти мовну й мовленнєву енантіосемію. Мовну, у свою чергу, дослідник підрозділяє на три класи: лексичний (лексичний, семантичний), граматичний (синтаксичний, морфологічний) і фразеологічний.

Під лексичною енантіосемією слідом за О. О. Нечаєвим маємо на увазі ситуації, коли протилежні значення притаманні одному слову в межах однієї мови (синхронна внутрішньомовна); наявність протилежних значень в етимологічно тотожних слів у споріднених або близьких мовах (синхронна міжмовна); історично зумовлена зміна значення слова (діахронічна внутрішньомовна); запозичення двома мовами нейтрального слова

з подальшим набуттям їх протилежних значень (діахронічна міжмовна) [11].

Прикладом стали лексичні одиниці, описані нами під час аналізу сучасного Інтернет-соціолекту [3], зазначені у відеоматеріалі Chinese Culture [21] і взяті зі словника сленгу китайської мови [9, с. 13–15]:

送钟 – *sòng zhōng* (дослівно: дарувати годинник), натякати на наближення смерті;

要饭 – *yào fàn* (дослівно: потрібно їсти), жебракувати, просити милостиню;

给力 – *gěi lì* (дослівно: надати/дати сили), зроби́ти щось цікавим, прикольний, крутий;

晕 – *yūn* (дослівно: запаморочення), «голова йде обертом/світ обертається» через здивування або з відрази;

猴子 – *hóu zi* (дослівно: мавпа), організаторів Інтернет форумів;

绿帽子 – *lǜ tào zi* (дослівно: зелений капелюх), рогоносець/-ця;

办 – *bàn* (дослівно: робити, організовувати), карати, застосовувати каральні санкції;

傍家儿 – *bàng jiār* (дослівно: опиратись на родину), коханець/коханка; помічник/партнер по бізнесу; подружжя;

包爷 – *bāo yé* (дослівно: оберігати дідуся), посередник у бізнесі; людина, що затягує судову справу.

Під граматичною енантіосемією маємо на увазі можливість зміщення транзитивних і нетранзитивних, активних і пасивних значень [11].

Наприклад:

不是东西 – *bù shì dōng xi* (дослівно: не бути річчю), бути нічого не вартим;

吃不了兜着走 – *chī bu liǎo dōu zhe zǒu* (дослівно: не дойди – візьмеш із собою), потрапиться на ...; не зійти з рук; розбиратися з наслідками;

吃软饭 – *chī ruǎn fàn* (дослівно: їсти м'яку їжу), сидіти на шії в дружини;

皮皮虾我们走 – *pí pí xiā wǒ men zǒu* (дослівно: Креветко, поїхали!), використовується для спонукання товаришів рухатися та перемагати;

晚上吃鸡 – *wǎn shàng chī jī* (дослівно: ввечері їсти курку), посісти перше місце.

До фразеологічної енантіосемії належать фразеологізми, де зміст є протилежним значенню окремо взятих лексичних одиниць, що входять до його складу [11].

Наприклад:

炒鱿鱼 – *chǎo yú yú* (дослівно: смажений кальмар), звільнити когось;

面目全非 – *miàn mù quán fēi* (дослівно: цілковито змінитися), може образити людину, якщо

вжити це до особи середнього і старшого середнього віку.

Загальна кількість опрацьованого лексичного матеріалу становить 1045 лексичних одиниць. Результати, отримані під час дослідження, викладено в таблиці 1.

Таблиця 1

Аналітичний аналіз енантіосемії в китайському розмовному мовленні

№	Вид енантіосемії	Кількість лексичних одиниць	Частотність
1	Лексична енантіосемія	523	50%
2	Граматична енантіосемія	390	37%
3	Фразеологічна енантіосемія	132	13%

Висновки і пропозиції. Аналіз отриманих і наведених у таблиці результатів демонструє домінують лексичної енантіосемії над іншими її видами. Варто відзначити, що з-поміж виділених О. А. Нечаєвим підвидів лексичної енантіосемії в опрацьованому матеріалі переважали лексичні одиниці з ознаками внутрішньомовної діахронії (на першому місці) та внутрішньомовної синхронії (на другому). Таке явище можна пояснити

консервативністю китайської ментальності, їхнім прагненням до мінімізації змін, особливо коли мова йде про лексичний склад мови. Надати нову конотацію слову сприймається легшим, аніж упроваджувати абсолютно нове. Іншою причиною залишається цензура та постійний політичний контроль будь-якого персонального контенту мешканців КНР, що використовується КПК з метою захисту своїх громадян і відстеження інакшумців.

Фразеологічна енантіосемія посідає останнє місце, проте демонструючи достатньо високий показник у 132 фразеологічні одиниці. Такий показник має свою тенденцію до зростання. З одного боку, через те, що фразеологізми є широко вживаними в повсякденному спілкуванні (однак їх показник є більшим у текстах ЗМІ та офіційно-діловому спілкуванні). Крім того, популярні ТВ-шоу щотижня породжують нові фразеологізми, що швидко входять до щоденного ужитку молодих людей.

Отже, підводимо підсумок, що явище енантіосемії в китайській мові є досить поширеним явищем і гарним підґрунтям для більш ґрунтовного дослідження. Особливо це стосується мови повсякденного спілкування, що перебуває в безперервному розвитку.

Список літератури:

1. Балалыкина Э. А. Словообразовательная энантиосемия в кругу смежных явлений. *Русский язык : исторические судьбы и современность* : матер. Междунар. конгресса (Москва, 13–16 мар. 2001 г.). Москва, 2001. С. 178–179.
2. Бессонова Л. Е. Глагольная префиксальная энантиосемия в русском языке : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Днепропетровск, 1983. 25 с.
3. Біляніна В. І. Структурні особливості неологізмів Інтернет-соціолекту в англійській та китайській мовах (зіставний аспект). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. Одеса, 2017. Вип. 31 (3). С. 64–67.
4. Бродский М. Ю. Энантиосемия как переводческая проблема. *Перевод и межкультурная коммуникация* : матер. II науч. практ. конф. (Екатеринбург, 2001 г.). Екатеринбург, 2001. С. 6–15.
5. Горелов В. И. Лексикология китайского языка : учебное пособие. Москва : Просвещение, 1984. 216 с.
6. Жаркова Е. Х. Энантиосемия лексико-грамматического и словообразовательного типа в кругу смежных явлений (на материале имен существительных русского языка) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Москва, 1988. 14 с.
7. Іващенко В. Л. Типи енантіосемії в лінгвістичних працях. С. 218–222. URL: [irbis-nbuv.gov.ua > cgi-bin > irbis_nbuv > cgiirbis_64 > Npkrnu_fil_200...](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64?Npkrnu_fil_200...)
8. Климova Л. И. Антонимические значения полисемичных слов в современном русском языке : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Москва, 1975. 22 с.
9. Ли Шуцзюань, Янь Лиган. Словарь современного китайского сленга. Москва : Sinolingua : Восточная книга, 2009. 256 с.
10. Маркасова Е. В. Риторическая энантиосемия в корпусе русского языка повседневного общения «один речевой день». *Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии* : матер. ежегодн. междунар. конф. «Диалог» (Беласово, 4–8 июнь 2008 г.). Москва : РГГУ, 2008. Вып. 7 (14). С. 352–356.
11. Нечаев А. А. Источники и виды энантиосемии. *Молодой ученый*. 2014. № 6. С. 638–641. URL: <https://moluch.ru/archive/65/10646/>.
12. Романчук Ю. В. Некоторые лингвистические аспекты категории энантиосемии. *Актуальные проблемы филологии* : матер. II Междунар. науч. конф. (Краснодар, февраль 2016 г.). Краснодар : Новация, 2016. С. 112–114. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/177/9410/>.

13. Словник. URL: <https://www.slovnkyk.ua/index.php?swrd=%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D1%82%D1%96%D0%BE%D1%81%D0%B5%D0%BC%D1%96%D1%8F>.
14. Соколов О. М. Про дієслівну енантіосемію в російській та болгарській мовах. *Проблеми слов'янознавства*. Львів, 1980. Вип. 21. С. 90–97.
15. Тараненко О. О. Енантіосемія. *Українська мова. Енциклопедія*. Київ, 2000. С. 158–159.
16. Тихонова О. Явище фразеологічної енантіосемії (емоціонально-оцінної оцінки ідіом). С. 91–94. URL: <http://sinologist.com.ua/wp-content/uploads/2016/02/%D0%A2%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0-2.pdf>.
17. Філон М. І., Хомік О. Є. Сучасна українська мова. Лексикологія : навчальний посібник для студентів філолог. спец. вищих навч. закл. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2010. 220 с.
18. Яцковская Г. В. Энантіосемия в современном немецком языке : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. : 10.02.01. Москва, 1977. 16 с.
19. 高庆赐. 同义词和反义词. 上海, 1957, 48–49页.
20. 钱锺书. 管锥编. URL: <http://www.saohua.com/shuku/Qianzhongshu/003.htm>.
21. 8 Things You Should Never Say to Chinese People. *Chinese Culture*. 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fkfuQqf4EXU>.

Bilianina V. I. PECULIARITIES OF ENANTIOSEMIA IN CHINESE LANGUAGE OF EVERYDAY COMMUNICATION

The article defines the phenomenon of an enantiosemia, as a development of opposite meanings in the linguistic unit; presents the leading directions of its research (antithesis' disposition analysis; enantiosemia semantic components' determination; enantiosemia' word formation, lexical, grammatical and phraseological features) and classification (by M. Yu. Brodsky). The content of each considered as a reference classification subspecies (The differentiation between language and speech enantiosemia. The language enantiosemia classification into: lexical (lexical, semantic), grammatical (syntactic, morphological) and phraseological) are revealed. A number of linguists and sinologists studying enantiosemia in Chinese Language are singled out. Their views on the phenomenon of enantiosemia in the context of Chinese Language are identified. In the light of recent linguistic research in this area, an analytical approach to identify the dominant types of enantiosemia inherent in modern Chinese spoken language was proposed. In particular, attention was paid to the language of youth slang, the language of the Internet-Sociolect and the language of modern Chinese media. The hypothesis of the influence of socio-historical and cultural factors on the appearance of enantiosemia was postulated. In particular, the active role of political influence on the modern Chinese media, the mass media and the private correspondence of contemporary residents of the People's Republic of China was stressed. The result of the performed linguistic-statistical analysis was the establishment of a species enantiosemia creation spheres' hierarchy in modern Chinese Language of everyday communication and determination of the lexical (synchronic/diachronic intralingua) enantiosemia over grammatical and phraseological. Each of these types of enantiosemia are illustrated. The obtained results fully confirm the above hypothesis of the article and give prospects for further linguistic studies, namely the analysis of lexical enantiosemia in particular aspects of human communication.

Key words: enantiosemia, language of everyday communication, lexical enantiosemia, grammatical enantiosemia, phraseological enantiosemia.

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

УДК 070.12:321.01:325.8

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/33>**Зайко Л. Я.**

Житомирський державний університет імені Івана Франка

СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНЕ ПЕРІОДИЧНЕ ГАЗЕТНЕ ВИДАННЯ «ГОЛОС ГРОМАДЯНИНА» ЯК ТРИБУНА ДЕРЖАВОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ В УКРАЇНІ (1990–1991 РОКИ)

Стаття висвітлює історичні передумови – процеси демократизації та розпаду держави Союз Радянських Соціалістичних Республік у 1990–1991 роках. Поява альтернативної преси в Українській Радянській Соціалістичній Республіці наприкінці 80-х – на початку 90-х років ХХ століття сприяла демократизації суспільства, виборчих процесів, а також прискоренню процесів набуття незалежності України. Зокрема, проведена історична розвідка появи на ринку преси приватного газетного видання «Голос громадянина». Відсутність цензури даного видання дозволило висвітлювати всі політичні події тогочасся без упередженого погляду власника, що мало вплив на демократизацію політичної свідомості читацької аудиторії та формування громадської думки.

У статті також наголошується на висвітленні питань державності України в газеті «Голос громадянина» у 1990–1991 роках, який був увінчаний такими подіями, як: перші демократичні вибори народних депутатів усіх рівнів в Українській Радянській Соціалістичній Республіці (4 березня 1990 року); ухвалення Декларації про державний суверенітет України (16 липня 1990 року); путч; ухвалення Акта проголошення незалежності України (24 серпня 1991 року); Усеукраїнський референдум та вибори президента України (1 грудня 1991 року). На сторінках цього видання було приділено значну увагу видатним політичним особистостям України – В. Чорноволу, С. Хмарі, Л. Лук'яненку, які вважаються провідними фігурами демократичних процесів, що привели до незалежності України.

У журналістських матеріалах також ставиться наголос на регіональних подіях політичного та суспільного життя Житомирщини – діяльності Громадянського фронту сприяння перебудові.

Видання виходило значними тиражами (до 20 тисяч примірників). Це дозволило охопити велику читацьку аудиторію, незважаючи на політичний тиск із боку партноменклатури та складні ринкові умови – дефіцит паперу, дорогі послуги друкарень та зв'язківців (послуги передплати видання).

Ключові слова: друковані ЗМІ, приватна преса, громадсько-політичне видання, державність України, громадська думка.

Постановка проблеми. Процеси демократизації суспільства, які сприяли розпаду Союзу Радянських Соціалістичних Республік (далі – СРСР), також активізували процеси демократизації подачі інформації через появу нових альтернативних державним засобів масової інформації (далі – ЗМІ), зокрема друкованої преси, яка мала популярність серед населення. Актуальність цієї теми полягає в дослідженні маловідомих фактів зародження преси недержавної форми власності в Україні, зокрема на Житомирщині.

Аналіз останніх досліджень і публікацій із проблематики роботи свідчить, що окремі

аспекти, зокрема пострадянська структура друкованих видань, висвітлено в дослідженнях В. Карпенка [9], тенденції розвитку української газетної публіцистики 1991–2006 рр. розглянуті О. Лебедевою-Гулей [11], українська преса Волині 1990–2000 рр. як інформаційно-культурне явище – І. Павлюком [15], розвиток законодавства України у сфері регулювання діяльності ЗМІ – Д. Проценком [18], проблеми дослідження регіональної газетної періодики в сучасному інформаційному просторі України та Польщі – Л. Давидовою [8], дослідження періодики національних меншин Житомирщини періоду незалежності України –

Т. Безверхою [2] та ін. Проте серед невирішених питань залишається дослідження альтернативної регіональної (зокрема житомирської) та всеукраїнської преси часів набуття незалежності України.

Постановка завдання. Мета статті – виклад результатів дослідження етапу створення й аналізу приватного газетного видання «Голос громадянина» 1990–1991 рр., який стосується висвітлення на його шпальтах державотворчих процесів в Україні. Аналіз передбачає вирішення таких завдань: 1) за допомогою історичного методу здійснити історичну розвідку стосовно етапу створення газетного видання; 2) за допомогою методу вибірки проаналізувати підшивку газетного видання щодо висвітлення на сторінках матеріалів, присвячених історичним передумовам і подіям періоду набуття незалежності України; 3) здійснити кількісний контент-аналіз сторінок і номерів видання, присвячених видатним політичним особистостям України – В. Чорноволу, С. Хмарі, Л. Лук'яненко.

Виклад основного матеріалу. 1990–1991 рр. ознаменувалися всесвітньо важливими політичними процесами, зокрема розпадом держави СРСР. У межах утворених самостійних держав відбулася зміна однопартійної (комуністичної) політичної системи: з'явилися політичні рухи, громадські організації й інші форми громадянської активності різних політичних спрямувань. Активізувався процес появи різноманітних друкованих ЗМІ – газетних, журнальних. Право на випуск вже не належало лише державним органам. Поява преси, альтернативної державній, в Українській Радянській Соціалістичній Республіці (далі – УРСР) наприкінці 80-х – на початку 90-х рр. ХХ ст. сприяла демократизації суспільства, виборчих процесів, а також прискоренню процесів набуття незалежності України. Зокрема, перші демократичні вибори народних депутатів усіх рівнів в УРСР відбулися 4 березня 1990 р. Перебудовчі процеси у СРСР також вплинули на подальші зміни в організації видавничої діяльності в державі й ознаменувалися ухваленням Закону СРСР «Про пресу та інші засоби масової інформації», який підписаний Президентом СРСР М. Горбачовим 12 червня 1990 р. [17].

Перебудовчі процеси не минули й регіони. Зокрема, рішенням президії Житомирського обласного союзу кооперативів та президії Обласного комітету профспілки працівників кооперації від 16 квітня 1990 р. «Про видання газети «Голос кооператора», на чолі з редактором Я. Зайком, започатковано випуск газети [14, с. 2]. 18 січня

1989 р. створено та зареєстровано виробничо-побутовий кооператив «Посередник» (м. Житомир), який у межах своєї роботи згідно зі Статутом передбачав підготовку до друку матеріалів про трудову і громадсько-політичну діяльність колективів державних і кооперативних підприємств, установ, організацій із використанням засобів масової інформації та ін. Перший номер газети «Голос кооператора» (надалі – «Голос громадянина») побачив світ у квітні 1990 р. і був присвячений різним подіям. Зокрема, 2 квітня 1990 р. відбулося перше засідання першої сесії Житомирської Міської ради народних депутатів 21-го скликання. Висвітленню питань обрання голови Міської ради народних депутатів відведено другу сторінку видання [6, с. 2].

У четвертому номері «Голосу кооператора» анонсовано, що газета виходитиме під назвою «Голос» [7, с. 8.], отже, наступні три номери газети (№ № 5–8, червень – липень 1990 р.) виходять під цією назвою. В останньому номері із цією назвою анонсовано нову назву видання – «Голос громадянина», яка зберігається до кінця 1991 р. (період аналізу цього видання для даного дослідження) [3, с. 4]. Видання позиціонує себе як «Всеукраїнська газета всіх і для всіх». Також у досліджуваній період наявні додатки з назвами «Глас» (№ № 1–7), «Наша віра» (редактор Євген Сверстюк; жовтень 1990 р.), «Глас знедолених» (листопад 1990 р.), «Голос громадянки» (№ 19 (50), 1991 р.), «Коммунист» (№ № 1, 2 1991 р., присвячені обранню Б. Єльцина першим президентом Російської Федерації та подіям путчу), спецвипуски «За незалежну демократичну Україну» (№ № 1–4, липень – серпень 1991 р.), «Polska – Україна: Діалог» (№ 1, серпень 1991 р.), «Україна трудова» (№ 1, жовтень 1991 р.).

Інформація про передплатний індекс видання у вихідних відомостях з'являється з № 17 (вересень 1990 р.). У № 21 (жовтень 1990 р.) вміщений матеріал, який повідомляє читача, що «Газета «Голос громадянина» зареєстрована Державним Комітетом УРСР по пресі як перше на Україні приватне суспільно-політичне видання» [5, с. 1]. Інформація щодо Свідоцтва про реєстрацію друкованого періодичного видання (серія КП, № 45) з'являється лише у вихідних відомостях № 25 (56) від 1 травня 1991 р. Також з'являються відомості про те, що «на пропозицію Дирекції Бібліотеки Конгресу США, газета надходить до фондів цього найбільшого книгосховища світу» [5, с. 8]. Тираж видання коливався протягом досліджуваного періоду від 7,5 тис. до 20 тис. примірників.

Здійснений аналіз газетного видання (№ № 1–98 із квітня 1990 р. по листопад 1991 р. (відсутні в підшивці 24 номери газети) та вищезгадуваних додатків і спецвипусків на 554 с. формату А3 виявив різноманітну тематику опублікованих матеріалів: політичну, економічну, екологічну, релігійну, історичну, кримінальну, соціальну й ін. Ці матеріали викладені в текстовій та ілюстративній формі (фото, колажі, рисовані карикатури). Верстка сторінок здійснена від 3 до 5 шпальт (та 9 шпальт на 7 с. № 1 у зв'язку з короткими назвами населених пунктів у матеріалі «Населені пункти, що зазнали радіоактивного забруднення внаслідок аварії на Чорнобильській АЕС <...>») [6, с. 7]. Газета віддрукована у два кольори (1 та 8, 4 та 5 – внутрішній розворот).

Аналіз даного видання щодо висвітлення історичних передумов і подій набуття незалежності України показав наявність таких матеріалів на сторінках газетного видання «Голос громадянина»:

1) перші демократичні вибори народних депутатів усіх рівнів в УРСР (4 березня 1990 р.), присвячені висвітленню подій на теренах Житомирщини – діяльності Громадянського фронту сприяння перебудові (далі – ГФСФ), лідери якого було обрані народними депутатами Верховної Ради УРСР (12-го скликання) – України (1-го скликання): Я. Зайко, В. Мельничук (перший демократичний голова міської ради м. Житомира), О. Сугоняко. Зокрема, такі матеріали, як: «Житомир: реальність волі виборців. Перша сесія міської ради народних депутатів 21-го скликання» [6, с. 2]; «Народні депутати Української РСР 10 квітня розпочали роботу. Слон у посудній лавці» [6, с. 3]; «Нелёгкие роды гласности в Житомире» [14] та ін.;

2) ухвалення Декларації про державний суверенітет України (16 липня 1990 р.) – 1 сторінка формату А3 (№ 11, с. 5);

3) путч – державний переворот, здійснений 19–21 серпня 1991 р. ГКЧП (Государственным комитетом по чрезвычайному положению – рос.) – 2 сторінки № 43 (74); 4 сторінки № 47 (78); 8 сторінок № 49 (50); «Коммунист» (№ № 1, 2), присвячені обранню Б. Єльцина першим президентом Російської Федерації та подіям путчу;

4) ухвалення Акта проголошення незалежності України авторства Л. Лук'яненка (24 серпня 1991 р.) – № 43 (74);

5) Всеукраїнський референдум та вибори Президента України (1 грудня 1991 р.) – № № 46 (77), 62 (93), 64 (95), 67 (98), 1991 р.

Щодо висвітлення подій путчу існує така думка вищезгадуваного науковця В. Карпенка: «Публікації про перші дні путчу якнайкраще характеризують позиції газет. Це вже після його поразки все стало зрозумілим, а тоді ніхто не знав, чим усе може закінчитися. Тому від журналістів вимагалася ще й неабияка мужність: виступати проти путчистів означало виступати проти компартії, яка ще була при владі і хто зна, чим могла обернутися для працівників пера їхня громадянська позиція» [10]. Варто зазначити, що завдяки друкованому газетному виданню «Голос громадянина», серед інших, населенню активно передавалася необхідна інформація щодо стану політичних подій у СРСР і УРСР на межі активних змін і здобуття Україною державної незалежності.

На сторінках досліджуваного видання приділено значну увагу видатним політичним особистостям України – дисидентам, громадська та політична діяльність яких наближувала країну до незалежності із часів СРСР:

1) В. Чорноволу – № 46 (77), 1991 р., с. 4; № 64 (95), 1991 р., с. 2;

2) С. Хмарі – № 28, грудень 1990 р., с. 4; № 29, грудень 1990 р., с. 1–3; спецвипуск № 26 (57), травень 1991 р.; № 29 (60), червень 1991 р., с. 1–6;

3) Л. Лук'яненку – № 9, липень 1990 р., с. 1; № 30 (61), 1991 р., с. 6; № № 44–45 (75–76), 1991 р., с. 1–8 (зокрема, спецвипуск «За незалежну демократичну Україну», № 4).

Засловами українського політика Л. Лук'яненка, «24 серпня 1991 р. для України почалася нова ера. 24 серпня – кінець колоніальної доби. Доти ми як нація не належали собі. Ми були об'єктом історії – час і влада належали не українцям. Від 24 серпня 1991 р. Україна стала суб'єктом історії, влада в Україні належить українському народові, і він сам своїми рішеннями заповнює час. Почалася наша доба» [13, с. 66]. Ця політична подія слугувала поштовхом розквіту незалежної преси в Україні. М. Баранник і П. Голобуцький зазначають: «Після проголошення 1991 р. державної незалежності України з'являються нові органи вільної української періодики, водночас в Україні почали поширюватися закордонні українські газети та журнали» [1].

У зв'язку з набуттям незалежності Україною активізувалися державотворчі процеси, які відобразилися в ухваленні нової законодавчої бази. Закон України «Про друковані засоби масової інформації (пресу) в Україні» ухвалений 16 листопада 1992 р. та сприяв унормуванню діяльності друкованих ЗМІ [16]. А. Сень наголошує, що

«без регіональних ЗМІ неможливе вирішення найрізноманітніших проблем, вони стали органічною частиною сучасного українського суспільства» [19]. Друковані ЗМІ паралельно з телебаченням наприкінці ХХ ст. були одним із значних за впливовістю на маси інструментів формування суспільної свідомості. Зазначимо, що формування політичної свідомості (як складової частини суспільної свідомості) здійснюється через формування громадської думки за допомогою отримання суспільством політичної інформації завдяки ЗМІ.

Хоча науковець О. Лебедева-Гулей стверджує, що «цензура власника є неминучою», у приватному газетному виданні «Голос громадянина» не було цензури [11]. Зокрема, це підтверджується різноманітністю тематики матеріалів, друкованих на шпальтах досліджуваного видання, а також протилежністю політичних поглядів їхніх авторів. Факт відсутності цензури підтверджує й тогочасний літературний редактор цього видання М. Лецькін: «Якщо матеріал ішов в унісон із нашими політичними поглядами, я ретельно правив його, доводячи до кондицій грамотності й логіки; якщо ж це був матеріал явно ворожий, але все одно йшов у друк (бо газета була вільною трибуною без цензури), я залишав його в первозданному вигляді» [12, с. 97]. Варто зазначити, що в умовах набуття незалежності Україною друковані ЗМІ отримали свободу слова шляхом позбавлення цензури. Це зумовило незаангажованість і різноманітність політичних поглядів, які висвітлювалися у пресі, а також професійну незалежність ЗМІ.

Дослідник В. Карпенко зазначає, що «демократична преса, яка першою почала відстоювати принципи ринкової економіки, першою ж зазнала нищівних ударів від стихії дикого ринку» [9]. Тогочасна економічна криза відбилася й на економічних стосунках редакцій ЗМІ та поліграфічних підприємств, де замовлялися послуги друку тиражів, також постійно здорожчувалися послуги зв'язківці щодо передплати. «Практично всі газети потрапили у скруту, але керівники поліграфічної галузі, наставлені ще компартією як її номенклатура, у цій ситуації створювали ще гірші умови для демократичної преси, яка й тепер різко критикувала владу. Звичайно, письмових розпоряджень душили демократичну пресу ніхто не давав, але це робилося з мовчазної згоди (а може й негласної вказівки) владних структур» [9]. М. Лецькін підтверджує цей факт тиску та блокування роботи редакцій, альтернативних комуністичним видань. Він зазначає, що «добре знаючи процедуру коректорства, я тричі вичитував верстку, розписуючися

на кожній сторінці. Коли була завершена третя коректура (найлегша з усіх), директор друкарні запропонував мені розписатися, крім кожної сторінки, ще й на титульному аркуші, що я й зробив, бо так було прийнято. З великим хвилюванням і головний редактор Я. Зайко, і художній редактор О. Рихлюк (відомий поет <...>), і я (коректор) розгорнули видану на початку 1991 р. збірку «Сахаров. Таким он был» (Житомир, редакція «Голос громадянина») – й були приголомшені її безграмотністю, освяченою моїм доцентсько-коректорським прізвиськом: книжку було видруковано на основі перших, найбільш безграмотних (так завжди буває, це природно) гранок» [12, с. 106–107]. Пояснення директора друкарні були короткі: «<...> Ось підпис вашого коректора», і показав підпис на титульному аркуші третіх гранок. На прохання отримати самі гранки прозвучала відповідь: «А ми вже їх знищили, бо немає такого закону, щоб зберігати їх» [12, с. 106–107]. Такі обставини значно погіршували становище і розвиток альтернативних незалежних ЗМІ в Україні.

Висновки і пропозиції. Проведене дослідження вказує на важливий факт зародження та розвитку приватної преси в Україні на межі політичних і соціальних перетворень кінця 80-х – початку 90-х рр. ХХ ст.

Значний обсяг приватного газетного видання «Голос громадянина» у 1990–1991 рр. було відведено політичним подіям як на теренах СРСР, Житомирщини, так і в Україні загалом (період набуття незалежності). Цей факт свідчить про те, що дане видання було трибуною висвітлення політичних процесів. Можна зазначити, що періодичне газетне видання сприяло процесам становлення демократії в Україні через активне поширення інформації політичної тематики, відіграло значну роль як інструмент впливу на суспільну свідомість, зокрема, у формуванні громадської думки щодо основних незалежницьких державотворчих процесів, є джерелом вивчення появи альтернативних державним періодичних друкованих видань у період набуття Україною незалежності, об'єктивною репрезентацією українського демократичного процесу на міжнародному рівні. Формування власної читацької аудиторії, що підтверджується значними тиражами, зумовило можливість існування таких видань на ринку преси.

Перспективами подальших досліджень може бути вивчення історії створення альтернативних державним газетних і журнальних друкованих видань Житомирщини в період набуття Україною незалежності. Також дослідження їхньої тема-

точної спрямованості, подальшого існування на ринку преси, конкурентоспроможності у зв'язку з переходом основної аудиторії на користування електронними версіями періодичних видань, новинними порталами й іншими джерелами інформації. На думку Л. Давидової, говорити про

зникнення газети на папері ще зарано, оскільки певна категорія споживачів прагне детального аналізу фактів, подій, коментарів експертів, а не лише короткої оперативної інформації [8, с. 362]. Тому актуальність подальших досліджень у цьому напрямі має свої перспективи.

Список літератури:

1. Баранник М., Голобуцький П. Історія преси в Україні. *Енциклопедія історії України*. Т. 3-й : Е – Й / редкол. : В. Смолій (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 2005. 672 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Istoriya_presy_v_Ukr (дата звернення: 03.07.2019).
2. Безверха Т. Періодичні видання національних меншин Житомирської області як чинник етноінтеграції громадянського суспільства в Україні. *Наукові записки Інституту журналістики* : електронна версія журналу. 2016. Т. 63. С. 64–67. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzizh_2016_63_14 (дата звернення: 14.07.2019).
3. Голос. 1990. № 8.
4. Голос громадянина. 1990. № 21.
5. Голос громадянина. 1991. № № 38–39 (69–70). С. 8.
6. Голос кооператора. 1990. № 1.
7. Голос кооператора. 1990. № 4.
8. Давидова Л. Проблеми регіональної газетної періодики в сучасному інформаційному просторі України та Польщі. *Intermarit: історія, політика, культура*. 2014. № 1. С. 357–363. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/inhpc_2014_1_35 (дата звернення: 04.07.2019).
9. Карпенко В. Інформаційна політика та безпека. *Кризові явища в системі друкованої періодики*. Нора-друк, 2006. 320 с. *Українське життя в Севастополі* : сайт. URL: <http://ukrlife.org/main/karp/bezpeka6.htm> (дата звернення: 06.07.2019).
10. Карпенко В. Інформаційна політика та безпека. *Поляризація української преси*. Нора-друк, 2006. 320 с. *Українське життя в Севастополі* : сайт. URL: <http://ukrlife.org/main/karp/bezpeka5.htm> (дата звернення: 14.07.2019).
11. Лебедева-Гулей О. Тенденції розвитку української газетної публіцистики 1991–2006 рр. *Електронна бібліотека Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка* : сайт. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2169> (дата звернення: 06.07.2019).
12. Лецькін М. Як я був літературним редактором «Голосу громадянина» (Житомирська політична весна). *Житомирський прорив : Спецвипуск часопису «Світло спілкування»* / голов. ред. і упорядник Г. Цимбалюк. Житомир : ПП «Рута», 2009. С. 96–107.
13. Лук'яненко Л. Акт про незалежність України: події 19–24 серпня 1991 р. *Верховна Рада України дванадцятого скликання 1990–1994 рр.* Асоціація народних депутатів України попередніх скликань Верховної Ради ; відп. ред. Я. Зайко та ін. Київ : Кий, 1998. С. 66–72.
14. Нелёгкие роды гласности в Житомире. *Голос кооператора*. 1990. № 2. С. 2.
15. Павлюк І. Українська преса Волині 1990–2000 рр. як інформаційно-культурне явище. *Електронна бібліотека Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка* : сайт. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1882> (дата звернення: 13.07.2019).
16. Про друковані засоби масової інформації (преси) в Україні : Закон України за станом на 13 липня 2019 р. *Верховна Рада України* : сайт. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2782-12> (дата звернення: 13.07.2019).
17. Про пресу та інші засоби масової інформації : Закон СРСР від 12 червня 1991 р. № 1552–І. *Верховна Рада України* : сайт. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/v1552400-90> (дата звернення: 06.06.2019).
18. Проценко Д. Розвиток законодавства України у сфері регулювання діяльності ЗМІ. *Наукові записки НаУКМА. Юридичні науки*. 2012. Т. 129. С. 88–92. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaUKMAun_2012_129_22.
19. Сень А. Регіональні ЗМІ в сучасному суспільстві: функції, завдання та проблеми. *Науковий блог. Національний університет «Острозька академія»* : сайт. URL: <https://naub.oa.edu.ua/2017/регіональні-змі-в-сучасному-суспільстві/> (дата звернення: 03.07.2019).

**Zaiko L. Ya. SOCIO-POLITICAL PERIODICAL NEWSPAPER PUBLICATION
“HOLOS HROMADIANYNA” AS A TRIBUNE OF STATE-BUILDING PROCESSES
IN UKRAINE (1990–1991)**

The article deals with the historical preconditions such as the processes of democratization and the state collapse of the USSR in 1990–1991. The emergence of an alternative press in the Ukrainian SSR in the late 80's – early 90's of the twentieth century promoted the democratization of society, electoral processes, as well as accelerating the process of gaining Ukraine's independence. In particular, the historical intelligence of the appearance of the newspaper “Holos hromadianyna” appeared on the market of the press of a private newspaper. The lack of censorship of this edition allowed to cover all political events at that time without a biased view of the owner, which had an impact on the democratization of the political consciousness of the readership and the formation of public opinion.

The article also highlights the issues of statehood of Ukraine in the newspaper “Holos hromadianyna” in the period 1990–1991, which is characterized by the following events: the first democratic elections of people's deputies of all levels in the Ukrainian SSR (March 4, 1990); Adoption of the Declaration on State Sovereignty of Ukraine (July 16, 1990); PUTCH; Adoption of the of Independence Declaration of Ukraine (August 24, 1991); All-Ukrainian referendum and presidential elections in Ukraine (December 1, 1991). Considerable attention has been paid to prominent Ukrainian political figures namely V. Chornovil, S. Khmara, L. Lukianenko, who are considered to be leading figures in democratic processes that led to the independence of Ukraine.

The journalistic materials also emphasize the regional events of political and social life of Zhytomyr region – the activities of the Civic Front to facilitate restructuring.

Edition of the release of significant up to 20 thousand copies. This will allow to reach a huge audience, despite the political pressure from the party nomenclature, as well as stock obligations – paper shortages, funds provided to communications (subscription services).

Key words: *print media, private press, public-political publication, statehood of Ukraine, public opinion.*

ПРИКЛАДНІ СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ

УДК 378.091.3:908:316.61–044.332–054.6–057.875
DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/34>

Максименко Н. В.

Українська медична стоматологічна академія

СОЦІОКУЛЬТУРНА АДАПТАЦІЯ ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ ЗАСОБАМИ КРАЄЗНАВЧОГО МАТЕРІАЛУ

У статті досліджується процес соціокультурної адаптації студентів-іноземців під час оволодіння мовою країни, де вони живуть і навчаються. Визначається значення соціокультурної адаптації студентів з огляду на визначені соціальними психологами закономірності процесу, фази адаптації, також враховуються особливості навчально-виховного процесу з формування мовної компетенції студентів. Вивчення української (російської) мови неможливе без формування соціокультурної компетентності, що передбачає оволодіння основами національної культури, традицій, культурних та історичних цінностей країни, мова якої вивчається. Аналіз проблеми дозволив спрямувати соціокультурну компетентність студентів-іноземців на подолання психологічних і мовних бар'єрів засобами краєзнавчих матеріалів. У статті демонструються можливості застосування матеріалу, пов'язаного з історією та культурою міста, де навчаються студенти-іноземці, у формі віртуальних і реальних екскурсій. Досвід роботи у науково-навчальному центрі з підготовки іноземних громадян дозволив систематизувати аудиторну та позааудиторну роботу, скомпонувати сучасну методичну базу завдань і запитань інформативного та творчого характеру. На матеріалі краєзнавчого матеріалу м. Полтави демонструються такі форми роботи: мовленнєві вправи, інтерактивні бесіди, віртуальні та реальні екскурсії історичними місцями міста. Практична значущість матеріалів полягає у системному підході до формування соціокультурної компетентності студентів-іноземців, а також у поєднанні психологічних знань з практичними навичками розвитку зв'язного усного та писемного мовлення студентів, що вивчають мову країни, де вони живуть і навчаються. Матеріали статті можуть бути використані у роботі зі студентами-іноземцями на заняттях і в їхній самостійній роботі.

Ключові слова: соціокультурна адаптація, соціокультурна компетентність, мовна компетентність, краєзнавство, екскурсія, аккультурація.

Постановка проблеми. Інтеграція української освіти до європейської системи вищої освіти та необхідність підвищення конкурентоспроможності українських ВНЗ визначають нові завдання освітніх послуг на міжнародному ринку освіти. Навчання іноземних студентів визначає як статус навчального закладу, так і привабливість України як освітнього середовища для іноземців. Успішність навчання в Україні багато в чому залежить від успішної соціокультурної адаптації іноземного студента до умов навчання в Україні. Саме це зумовлює актуальність дослідження проблем адаптації іноземних студентів до освітнього процесу українського вищого закладу освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Складність процесу адаптації до навчання в українських вишах полягає у тому, що у студента

відбувається перебудова всієї системи ціннісно-пізнавальних орієнтацій особистості. Ним засвоюються нові способи пізнавальної діяльності і формуються певні типи та форми міжособистісних стосунків. Від успішності адаптації залежить подальший хід професійної діяльності людини. Соціокультурна адаптація передбачає пристосування індивіда до умов нового соціокультурного середовища, зокрема до нових ціннісних орієнтирів, норм поведінки, традицій, забезпечуючи його успішне існування у новому культурному середовищі. У результаті досліджень, проведених фінськими вченими В. Раутеном і М. Коксієном [5, с. 89], було виокремлено чотири фази (стадії) соціокультурної адаптації іноземців до життя в іншій країні. Для першої фази (фаза першої реакції) характерним є дисонанс між об'єктом і

суб'єктом особистості, формування захисних механізмів, зниження соціокультурної активності й працездатності людини. Друга фаза (фаза соціальної адаптації) відзначається зростанням автоматизму у виконанні життєво необхідних функцій, притупленням уваги до нової інформації, відчуттям ірреальності того, що відбувається, погіршенням пам'яті, бажанням прожити сьогоднішній день скоріше. Третя фаза (контрастна фаза) адаптації може продовжитися у формі тривалої апатії або змінитися на агресію. У цей період продовжуються регресивні процеси, де переважають соціобіологічні потреби (поїсти, поспати, ні про що не думати), що можуть прийняти й агресивний характер, якщо щось заважає їх задоволенню. Це теж є одним з механізмів захисту. Третя фаза характеризується також порушенням цілісності взаємозв'язку індивіда з середовищем, коли відсутнє повноцінне спілкування, існує мовний бар'єр, надто багато незвичного – інша культура, традиції, звичаї. Заклучна, четверта фаза (фаза реабілітації) – це період достатньо інтенсивного задоволення соціальних потреб, відродження соціальної активності і здібностей до креативної діяльності. На цій стадії відбувається також розуміння звичаїв, традицій і стереотипів іншої культури, тобто відбувається зміна логіки поведінки людини за напрямком зближення з новою культурою.

Постановка завдання. Проблема соціокультурної адаптації іноземних студентів детально аналізується в роботах таких вчених, як Г. А. Воробйов [2], М. В. Овчинникова [3], С. В. Патохіна [4]. Проте ця проблема потребує подальшої практичної розробки з урахуванням конкретного контингенту іноземних студентів і умов їх навчання. Особливої уваги заслуговують проблеми створення навчальних методичних матеріалів, здатних забезпечити успішність процесу соціокультурної адаптації іноземних студентів. З огляду на це українська (російська) мова як іноземна зі звичайного навчального предмета перетворюється на засіб досягнення соціокультурної компетентності та розвитку особистості майбутнього фахівця. Предметом дослідження у статті обраний краєзнавчий аспект на заняттях російської мови з іноземними студентами.

Виклад основного матеріалу. Краєзнавчий зміст мовних навчальних матеріалів відповідає таким цілям: ознайомленню студентів з країною навчання, оптимізації засвоєння ними нерідної мови, ознайомленню з містом проживання та навчання. Згідно з сучасними уявленнями реальне

володіння нерідною мовою забезпечується мовною, мовленнєвою і комунікативною компетенціями. Вважається, що студент володіє мовною компетенцією, якщо він вміє будувати і аналізувати формально правильні речення, що відповідають нормам системи даної мови. Студент володіє мовленнєвою компетенцією, якщо він вміє вербалізувати сенс у реченні та визначати сенс речення (наприклад, переказ тексту, написання стислого змісту тощо). Студент володіє комунікативною компетенцією, якщо він може використовувати свої мовні і мовленнєві вміння під час спілкування. Таке володіння мовою досягається у процесі виконання завдань, в яких іноземна мова використовується в нелігвістичних цілях (наприклад, як засіб знайомства з країною, містом, архітектурними пам'ятками).

Один з принципів лінгвокраїнознавства полягає в розумінні процесу вивчення та викладання української (російської) мови як процесу акультурації іноземців, тобто засвоєння людиною, що виросла в одній національній культурі, історичних фактів, норм і цінностей іншої національної культури. Отже, відомості та уявлення про Україну, вже наявні у іноземних студентів, закріплюються та активізуються. Водночас запас знань студентів значно збільшується, оскільки їх базовий рівень в цьому контексті, як правило, недостатній. Ця тема буде розширена у другому семестрі, коли студенти будуть вивчати предмет «Країнознавство», навчальним змістом якого є історія, національні традиції та звичаї, культура та національна ментальність.

Велике практичне значення для студентів має підготовка, участь і проведення засідань мовленнєвого клубу «Меридіани дружби». Перше засідання традиційно проводиться у перші місяці навчання. Студенти готують повідомлення про свою рідну країну та слухають носіїв мови з повідомленнями про Україну, Полтаву, академію. Такі віртуальні екскурсії заохочують студентів до продовження знайомства з новою для них культурою.

У першому семестрі навчання актуальною є тема «Місто, в якому я навчаюсь». Студенти сприймають різну Полтаву – історичну, наукову, літературну, студентську. Виконання завдань соціокультурної спрямованості з цієї теми базується на комунікативних потребах іноземних студентів та сприяє формуванню їхньої комунікативної компетенції.

Починаючи вивчення базового граматичного курсу, студенти знайомляться з текстом «Місто, де я живу і навчаюсь», який їм легко зрозуміти, потім

студенти мають відповідати на питання і переказати цей текст. Робота над темою навчає відповідати на питання тексту. Після цієї роботи, спираючись на виконані раніше завдання, слухачі складають розповідь «Місто, де я живу і навчаюсь».

Під час вивчення однієї з найскладніших граматичних тем «Дієслова руху» екскурсія містом слугує дієвим засобом формування мовних компетентностей студентів-іноземців. Підготовчим етапом є робота в аудиторії з фазисними дієсловами, дієсловами руху, прислівниками (повз, біля, за, перед тощо).

Закріплення знань про історичні об'єкти проводиться у формі інтерактивної віртуальної екскурсії за таким розширеним планом: географічне положення (Що таке Полтава? Де вона знаходиться? Яка погода у Полтаві взимку та влітку? Яка температура? Яка природа в цьому місті?); Полтава – історичний центр (Хто розповів тобі про Полтаву? Скільки років місту? Це старе чи нове місто? Яка у нього історія? Які є пам'ятники?); Полтава – промисловий центр (Які заводи і фабрики є у місті? Що вони виготовляють? Що ти вже купував? Тобі сподобалось?); Полтава – місто студентів (Які університети, академії та інститути є в Полтаві? Ким будуть студенти цих університетів та академій? Скільки студентів навчається в Полтаві? Скільки в Полтаві шкіл?); Полтава – транспортний центр (Чому ми кажемо, що Полтава – транспортний центр? Скільки в місті залізничних вокзалів та автовокзалів? Чи є аеропорт? Які види транспорту є в Полтаві? Які ти використовуєш найчастіше?); Полтава – культурний центр (Чому ми говоримо, що Полтава – культурний центр? Які музеї, театри є у Полтаві? Де ти вже був? Тобі подобається Полтава? Що особливо подобається? Що не подобається?). Для розвитку зв'язного писемного мовлення використовуються завдання, які вимагають аналітичної діяльності та водночас розвивають творчу уяву студентів-іноземців.

Перед тим як повести групу на екскурсію містом, викладач дає студентам необхідну лексику, мовні кліше, вивчення яких дозволить студентам орієнтуватися і розмовляти в міському транспорті, магазинах, аптеках, на вулицях та біля історичних об'єктів. Наприкінці першого семестру під час поетапного контролю студенти, готуючи розповідь «Полтава», «Моє рідне місто», відповідають на питання за таким планом: 1) географічне положення; 2) історія міста; 3) культурний розвиток; 4) економіка; 5) освіта. Віртуально студенти знайомляться також з районами міста – Шевченківським, Київським, Подільським та житловими

мікрорайонами, які входять до складу кожного. Це потрібно студентам для орієнтування у пошуках місця для проживання.

Перша екскурсія Полтавою – це знайомство з історичним центром. Викладач розповідає про формування і становлення Полтави як «духовної столиці України» (Олесь Гончар). Студенти знайомляться з путівниками, довідниками, альбомами, листівками, які допоможуть зорієнтуватися у пішохідній екскурсії. Увага слухачів акцентується на подіях 300-літньої давнини, пов'язаних із перебігом Полтавської битви як частини Північної війни. На Івановій горі викладач акцентує увагу студентів на першій письмовій згадці про Полтаву, відзначеній кам'яною брилою зі словами з Іпатіївського літопису. Під час екскурсії студенти можуть користуватись інформаційними табличками, а також QR-кодами, які є в місті біля історично значущих пам'ятників та будівель.

Пішохідна екскурсія триває 1,5–2 години, за цей час слухачі знайомляться з романтичним, гумористичним та історичним символами міста. Випереджальним завданням для студентів є розповідь про те, що їм сподобалось і не сподобалось у Полтаві. Слухачі отримують завдання прочитати слова і словосполучення, нові слова перекласти рідною мовою і записати у словник (річка Ворскла, Полтавська битва, Корпусний сад, пам'ятник Слави тощо). Також студенти знайомляться з текстом, відповідають на питання, з'ясовують вірні та хибні висловлення. Після цього отримують завдання написати власну розповідь та переказати її.

Формування образної картини світу відбувається в єдності розвитку образного, логічного і критичного мислення та переосмислення особистого ставлення до світу. Така єдність заснована на культурних і духовних цінностях суспільства тієї держави, де проживають і навчаються іноземні громадяни.

Опитування студентів на першому етапі навчання дозволяє отримати інформацію про мотиви приїзду іноземних громадян в Україну. Основним мотивом студенти-іноземці часто називають бажання отримати в Україні певну спеціальність (або лікаря, або інженера). Досвід роботи свідчить про те, що іноземних слухачів частіше за все у соціокультурній сфері спілкування цікавить побутова культура, традиції, звичаї народу, його духовні цінності, психологічний склад, національні риси. В аудиторії цю проблему ми вирішуємо методом гри та обговорення питань під час проведення віртуальних екскурсій містом,

країною. Для цього ми використовуємо «Книгу для читання», складену спеціально для слухачів, де є тексти «Полтава», «Львів», «Одеса», «Харків», «Київ» та інші.

Після віртуальних екскурсій містами України передбачені реальні екскурсії Полтавщиною, зокрема до Музею українського весілля (сmt. Великі Будища), на хутір Проні біля сmt. Диканька, до туристичного комплексу «Весела садиба» (сmt. Стасі), де слухачі знайомляться з національними традиціями у побуті та мистецтві. Студенти-іноземці беруть участь у народних обрядах, приготуванні національних страв тощо. Завершує екскурсійні маршрути поїздка до Полтавського дендропарку, де відпочинок на природі поєднується з куштуванням українських страв і спортивними іграми. Особливий настрій створює дрес-код у вигляді національних українських костюмів. Цей відпочинок дає насагу для подальшого вивчення України, українців, їх побуту, традицій і мотивує студентів до вступу у виші України. Це є фаза реабілітації, коли зміню-

ється поведінка студентів за напрямом зближення з новою культурою.

Висновки. Отже, краєзнавчий матеріал є потужним засобом соціальної адаптації студентів-іноземців. У єдності аудиторної роботи, віртуальних і реальних екскурсій відбувається формування соціокультурної компетентності та розвиток особистості майбутнього фахівця на рівні мовних, мовленнєвих, соціальних, культурних, моральних компетентностей. Вправи, розраховані на читання, говоріння, прослуховування, повторення і творчий переказ, об'єднані у форму віртуальних і реальних екскурсій, коли у процесі навчання задіяні психологічні сфери чуттєвого сприйняття і логічні можливості мислення. У арабському прислів'ї визначений один із шляхів досягнення єдності зі світом: «Світ існує для людини, людина живе для світу». Краєзнавчий матеріал, пов'язаний з історією і культурою міст України, допоможе відкрити новий світ для студентів-іноземців і водночас залучити їх до активної праці на благо людства.

Список літератури:

1. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура. Москва : Индрик, 2005. 1308 с.
2. Воробьев Г. А. Развитие социокультурной компетенции будущих учителей иностранного языка. *Иностранные языки в школе*. 2003. № 5. С. 25–28.
3. Овчинникова М. В. Научно-методические основы формирования социокультурной компетенции при обучении русскому языку как иностранному : дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Москва, 2006. 219 с.
4. Патохина С. В. Формирование социокультурной компетенции. Сургут : Ун-т, 2007. 314 с.
5. Раутен В., Коксинен М. Деятельность социального педагога по социокультурной адаптации учащихся иностранцев: методологические основы социальной работы. Москва : Просвещение, 1991. 256 с.

Maksymenko N. V. SOCIO-CULTURAL ADAPTATION OF FOREIGN STUDENTS WITH THE MEANS OF LOCAL RESEARCH MATERIAL

The article analyzes the process of sociocultural adaptation of foreign students while mastering the language of the country where they live and study. The importance of sociocultural adaptation of students is determined in aspects of the regularities of the process, the phases of adaptation by social psychologists, and also the peculiarities of the educational process of formation of students' language competence are taken into account. Learning Ukrainian (Russian) is impossible without the formation of socio-cultural competence, which involves mastering the basics of national culture, traditions, cultural and historical values of the language being studied. The analysis of the problem allowed to show the sociocultural competence of foreign students to overcome psychological and language barriers by means of local customs and tradition. The article demonstrates the possibilities of using material related to the history and culture information of the city where foreign students study, in the form of virtual and real excursions. The experience of working in a scientific-training center of training foreign citizens allowed to systematize the classroom and post-class work, to create a modern methodological base of tasks and questions of informative and creativity. The material of the local lore of Poltava shows different forms of work: speech exercises, interactive conversations, virtual and real excursions around the historical places of the city. The practical importance of the materials lies in a systematic approach to the formation of sociocultural competence of foreign students, as well as in the combination of psychological knowledge with practical skills of developing oral and written communication of students learning the language of the country where they live and study. The materials of the article can be used in working with foreign students in class and independent work.

Key words: *sociocultural adaptation, sociocultural competence, linguistic competence, local lore, excursion, acculturation.*

Сушкевич О. В.

Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини

ІРОНІЯ Й САРКАЗМ ЯК ФОРМИ ВИЯВУ КОМУНІКАТИВНОЇ АВТОРИТЕТНОСТІ ТА СТАТУСУ МОВЦЯ В ПОЛІТИЧНОМУ ТЕЛЕВІЗІЙНОМУ ДИСКУРСІ

Стаття присвячена аналізу дискусійних та актуальних питань формування комунікативної авторитетності учасників спілкування і статусу мовця у російських суспільно-політичних телевізійних передачах. Зокрема, мова йде про прагматичний потенціал та перлокутивний вплив, здійснюваний мовцем на широку аудиторію глядачів за допомогою іронії та сарказму.

У роботі розглядаються особливості та структура комунікативної авторитетності і статусу учасників спілкування та інших сторін, яких вони представляють в ефірі. Прослідковується залежність між можливістю мовця вдаватися до іронії чи сарказму і рівнем його комунікативної авторитетності та статусу (ведучий, гість програми, політолог, експерт, сторона, інтереси якої представляються). Отже, комунікативна авторитетність розглядається як така, що зумовлюється формальним статусом комуніканта або ж динамічно розвивається у процесі спілкування.

Іронія та сарказм позиціонуються як форми індивідуальної словотворчості зі значним прагматичним потенціалом, які здатні влучно передавати думку мовця. У статті представлені види останніх та їх використання на підвищення чи пониження комунікативної авторитетності учасників політичного обговорення. Окрім того, розкривається різниця між означеними явищами з погляду їх смислового навантаження та структури.

Також робота окреслює особливості сучасної російської лінгвокультури у позиціонуванні соратників та опонентів за допомогою іронії та сарказму. У результаті проведеного дослідження встановлено, що іронія та сарказм є невід'ємними складниками політичного обговорення у телевізійному ефірі та виявляють ставлення мовців як до сильних, так і до слабких комунікантів без особливих етичних меж дозволеного. Зауважується, що означені засоби є фактором економії часу та мовних ресурсів, оскільки коротко та креативно передають думку того, хто говорить, із широкою імпліцитністю та підтекстом. Декодування задуму автора потребує як загальної обізнаності, так і розуміння суспільно-політичних та історичних процесів у ретроспективі та синхронії.

Ключові слова: іронія, сарказм, комунікативна авторитетність, комунікативний статус, політичний телевізійний дискурс.

Постановка проблеми. У політичному телевізійному дискурсі соратники та опоненти вступають у таку вербальну та невербальну прагматичну взаємодію, у якій вони прагнуть здійснити комунікативний вплив на слухачів, доводячи авторитетність свою чи політичної сили, інтерпретуючи та оцінюючи певні політичні події, а також якості та дії інших політиків. Така вербальна та невербальна боротьба розгортається перед багатомільйонною аудиторією глядачів, безпосередньо впливаючи на формування їх поглядів та переконань. Отже, *комунікативна авторитетність* (далі – КА) учасників спілкування наділяє мовців більшим чи меншим впливом, значимістю та довірою слухачів, підвищуючи чи понижуючи комунікативний статус перших. КА включає епістемічний (знання та досвід мовця), деонтичний (право на

владу, голос), аксіологічний (систему цінностей, яку транслює мовець) складники. Ступінь авторитетності того чи іншого учасника визначатиме успішність чи неуспішність комунікації в цілому [4, с. 223]. Ця категорія є динамічним явищем, яке потребує постійного ствердження у процесі комунікації, тобто сказане політиком повинно бути актуальним та сприйматися як значиме серед *своїх та чужих*.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. До вивчення питання комунікативної авторитетності все частіше звертаються такі дослідники-мовознавці, як В. Б. Кашкін (КА як прояв комуніканта, влади та колективного висування), О. В. Спиридовський (КА як показник успішності чи провалу політичної комунікації), О. В. Сарафаннікова (КА як дискурсивне втілення ідеї влади),

А. А. Болдирева (КА як фактор довіри учасників комунікативного процесу). Авторитетність мовця нерозривно пов'язана з його *комунікативним статусом* (далі – КС), тобто обсягом повноважень, котрими володіє комунікант відносно 1) ініціації, регулювання й припинення вербального контакту, 2) вибору та моніторингу тематики спілкування, 3) вибору та реалізації мовленнєвих дій або *актомовного репертуару* (термін О. Г. Почепцова) [3, с. 41].

Зокрема, іронія та сарказм є формами вираження КА та КС мовця у певній ситуації, які ще недостатньо досліджені у сучасній лінгвопрагматиці та соціолінгвістиці.

Постановка завдання. *Метою* нашої статті є визначення прагматичного потенціалу іронії та сарказму під час формування КА та КС мовця на матеріалі російських телевізійних суспільно-політичних програм 2018–2019 рр. («Время покажет», «60 минут», «Кто против?», «Прямая линия с Владимиром Путиным», «Однако», «Миропорядок 2018»). *Завданням* цієї розвідки є аналіз закономірностей використання іронії та сарказму і їх видів у російській лінгвокультурі з метою підвищення чи пониження КА та КС учасників комунікативної ситуації під час обговорення політичних подій та особистостей сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Динамічний політичний російськомовний телевізійний дискурс рясніє критичними прямими та непрямыми і навіть агресивними формами вираження оцінки, тому іронія та сарказм займають головні позиції як непересічні форми словотворчості та впливу на глядача серед сукупності образ, кепкувань та звинувачень. Формат сучасних російських суспільно-політичних програм дозволяє вдаватись як до лагідних, так і грубих форм вираження думки.

Зупинимось на особливостях іронії та сарказму та їх ролі у політичному телевізійному дискурсі. Зокрема, *іронія* передбачає неоднозначність закладеного сенсу висловлювання, певний натяк, який можна інтерпретувати по-різному. Іронія обеззброює партнера зі спілкування та не викликає бажання захищатися, а, навпаки, – посміятися. Вона реалізує етикетне спілкування, попереджає конфлікт, коли мовець імпліцитно закладає інший сенс у свої слова, «коли задається така ситуація, за якої виникає повний незбіг між пропозиційним змістом висловлювання і його мовленнєвим змістом» [1, с. 3]. В. Передерій зазначає, що коли іронічна насмішка стає злою, знущальною, то її називають сарказмом [2, с. 439]. Таким чином, *сарказм* є своєрідною формою вираження злости-

вого домінування мовця над опонентом, його думками, діями, партнерами тощо. Проте опоненти теж бувають різні – слабкі та сильні, впливові та не впливові, або ж такі, які просто дратують. Залежно від характеристик опонента добираються і форми вираження іронії чи сарказму. Для сильних та значимих добираються більш витончені та завуальовані іронічні висловлювання, які підкреслюють авторитет та значимість політичного опонента, а для слабких – відверто агресивні та брутальні формулювання-образи. Однак творення іронії та сарказму – це процес оказіональної словотворчості, яка реалізується у певному контексті, опираючись на пресупозицію мовця задля створення певного влучного перлокутивного ефекту на оточуючих та глядачів. Наприклад, для номінацій на позначання країн та їх лідерів знаходимо такі метафоричні та персоніфіковані іронічні та саркастичні формулювання в російському ефірі:

– **США** – «Корабль в океане», «кто-то с самым большим бюджетом» («Время покажет», ефір 03.07.18);

– **Країни Євросоюзу (Франція)** – «лодочка в море» («Время покажет», ефір 03.07.18);

– **Трамп** – «Большой Босс!» («Время покажет», ефір 03.07.18);

– «Если перевести имя Дональда Трампа на русский язык, то получится Владимир Федорович Козырь» («60 минут», ефір 16.08.19);

– **Макрон** – «мальчик на ниточке» («Время покажет», ефір 03.07.18);

– **Аляска** – «Айс-Крым» («Прямая линия с Владимиром Путиным», ефір 17.04.2014);

– **Лідери Євросоюзу** – «Европейские лидеры – дураки, сидящие на горшках, которых можно либо с них скинуть, либо надеть на голову <...>. Как дам по башке – так уедешь на горшке!» («Однако», ефір 05.07.18).

Останній приклад відображає використання дитячого віршика-дражнилки та його трансформації для неаргументованого приниження вищого ешелону влади Євросоюзу та демонстрації своєї влади над ним Росією. Підтвердженням тому є такий приклад, сформульований риторичним запитанням:

Володимир Путін про світ та ядерну війну: «А зачем нам такой мир, если там не будет Россия?!» («Миропорядок 2018», ефір 07.03.18).

Наведені приклади демонструють, як за допомогою іронії та сарказму можна яскраво представити світову систему розстановки політичних сил з огляду на КА та КС світових політичних лідерів та країн. Постає питання про межі допустимого

та прийняттого у досліджуваній лінгвокультурі з огляду на політичну коректність, етичні, моральні принципи та юридичну відповідальність за авторитетне приниження політичного опонента. Як бачимо, у російській лінгвокультурі таких меж немає.

Слід зазначити, що КА та КС учасників суспільно-політичних телевізійних передач різні. Ведучі мають формально високі КА та КС, а у запрошених політичних експертів (соратників та опонентів) КА та КС перебувають у динаміці. КС ведучих наділяє їх правом ініціювати обговорення навколо певної тематики. Звідси постають об'єкти іронії та сарказму в означених телевізійних передачах останніх років. Як відомо, мовець завжди говорить лише про значиме, тобто цінне для нього, тому традиційно об'єктами іронії та сарказму є стратегічні питання російської та світової політики останніх років:

1) *Україна та її щоденне суспільно-політичне життя;*

2) *Євросоюз та його члени;*

3) *Америка та Китай;*

4) *сенсації дня.*

Зауважимо, що тема України займає більшу частину ефіру російських суспільно-політичних програм. Україна представляється саркастично недолугою у своїх діях та, зокрема, неповносправною у протистоянні зі «старшим братом», наприклад:

Ведуча: «Ну, вот как хочешь, так с ними и договаривайся!» («60 минут», ефір 22.06.18);

Ведучий: «Борьба Украины с собственной историей все глубже загоняет ее в дремучее мракобесие» («60 минут», ефір 03.07.18);

Ведучий, звертаючись до представника з України: «Вступление в Европу для вас является дикой русофобией» («60 минут», ефір 03.07.18).

Попередні приклади демонструють, що саме ведучі наділені правом вдаватися до іронії чи сарказму, скеровуючи обговорення та коментуючи ті чи інші явища, тобто мова йде про асиметричність КС мовців. Така ж тенденція простежується під час представлення опонентів, тим самим занижуючи авторитетність останніх в очах глядачів. Наприклад:

Ведуча: «Сара Сандерс – знаменитая и наша «любимая» – <...>» («60 минут», ефір 03.07.18);

Ведуча про керівництво Міноборони України: «Одного не слушают, потому что он <...>. Другого не слушают, потому что он испуганный начальник генштаба <...>» («60 минут», ефір 03.07.18).

У російській лінгвокультурі формат політичних передач наділяє ведучих навіть більшим правом на сарказм, ніж учасників політичних дебатів чи обговорення (політологів, експертів). Таким чином, думки, сформульовані у саркастичній манері, є такою мовленнєвою дією, яка одразу ж запускає механізм подальшого *шмагання* опонента іншими учасниками дискусії. Наведемо приклад:

Ведучий: «Как бы вы могли объяснить чушь, сказанную представителем Минобороны Украины?»

Николай Лапташин: «А чё тут объяснять? Врача надо позвать!» («60 минут», ефір 03.07.18).

Схожий ефект досягається і завдяки риторичним запитанням та ствердженням, наприклад:

Ведучий: «Нынешний начальник Украины по идеологии совсем с ума сошел, наверное. Вятрович назвал 22 июня, эту скорбную дату, совком! <...> Порошенко объявляет никчемную экономическую войну. Вот если бы дедам это и прадедам сказать, которые вот тогда воевали?» («60 минут», ефір 22.06.18);

Евген Копатько (про Україну): «Новые лидеры?! Какие новые лидеры?!» («60 минут», ефір 04.07.18).

Сарказм твориться і за допомогою персоніфікації опонента, тобто представлення його в образі добре відомих негативних героїв, які, як відомо телеглядачеві, завжди зазнають поразки у боротьбі з добром і позитивними персонажами та їх добрими намірами, наприклад:

Ведучий: «Идею «Северного потока» многие поддерживают <...>, но даже тот, кто вроде бы не поддерживает, все равно рано или поздно поддержит. Но в каждой сказке должна быть своя Баба Яга. В нашей сказке – это Украина, которая <...>» («60 минут», ефір 05.07.18).

Сарказм у політичній сфері охоплює широкий контекст попередніх подій, тому розуміння злостивої іронії доступне не кожному та потребує володіння політичною ситуацією в цілому. Прикладом може слугувати обговорення новини, опублікованої на шпальтах «Волл стріт Джернал», про намір Трампа купити Гренландію для домінування в Арктичному регіоні:

Гість програми: «Сколько стоит суверенитет <...>?»

Ведучий: «Сегодня я куплю Данию, завтра – Польшу. Не надо покупать то, что бесплатно идет. Еще Польшу покупать!»

Послушай, Трамп, Гренландия не продается, Польша не продается, она отдается!!!» («60 минут», ефір 16.08.19).

Сарказм, який розгортається навколо покупки Гренландії, базується на пресупозиції співрозмовників та імпліцитно торкається питань оренди чи продажу Аляски, переділу світу після Другої світової війни та позиції окремих країн щодо розміщення військових баз США на своїх територіях. З лінгвістичного погляду сарказм зосереджується на дериватах на позначення базових примітивних операцій купівлі-продажу з широким підтекстом, викриваючи слабких та сильних союзників Америки.

Високий комунікативний авторитет та статус мовця наділяє його більшою можливістю для словотворчості порівняно із мовцями нижчого статусу та авторитетності, тому сарказм та іронія – центральні інструменти такого мовця, якого не наважаться перебити чи зробити зауваження. Наведемо наприклад.

Володимир Жириновський про безвіз в Україні, коментуючи відповідний фрагмент із фільму «Слуга народа»:

– *Я не хочу, чтоб они уезжали, потому что видел я их 20 лет назад <...>. На работу приехали. Какая работа? Горшки выносят у богатых греков, итальянцев... Позор! Космическая нация!!! <...> Только грязная работа! Даже улицы подметают другие! У них же у всех родители инженеры, врачи... Космическая нация! Ракеты строили! А теперь уезжают – уезжают и не возвращаются <...>* («60 минут», ефір 11.04.19).

Сарказм наведеного прикладу базується на протиставленні соціально-економічного статусу українців в Україні та за її кордоном. Паралелізми «космическая нация» та «грязная работа» з усіма подальшими роз'ясненнями та уточненнями створюють смисловий та концептуальний дисонанс, що справляє шокуюче враження на слухачів. Структурно мовець використав **двоскладовий сарказм**, перша частина якого (тематична) виражає позитивне або нейтральне судження, а друга – парадоксальну інформацію. Протиставлення обох частин створює сарказм.

Реакцією на високі показники КА та КС Володимира Жириновського стає коментар запрошеного гостя з України про політику своєї держави:

– *<...> Я всю эту политику могу одной фразой объяснить, прекрасной шуткой. Я договорился об интима с Клаудией Шифер 50 на 50. А это как? Я согласен, она – нет! Вот и вся наша политика: мы согласны, они – нет!* («60 минут», ефір 11.04.19).

Наведений приклад демонструє занижений КС мовця як реакцію пристосування до асиметричності, нерівності комунікативної ситуації в цілому. Мовець теж звернувся до двоскладового

сарказму, спочатку стверджуючи, а потім заперечуючи обговорюваний факт. Проте використання сарказму обома мовцями дозволяє швидко, влучно та ефектно передати свою думку. Пояснення тих самих понять академічною мовою зайняло б набагато більше часу та не настільки зацікавило б цільову аудиторію.

Ще одним способом підвищення власних КА та КС з метою привернення уваги є **використання оказіонального словотворення або іншомовного слова під час творення сарказму**, наприклад:

Гість: «Грэндиозный план Трампа!!!» («60 минут», ефір 16.08.19).

«Грэндиозный» – слово, утворене від назви найбільшого острова Гренландії, який начебто має намір придбати Трамп з метою розміщення військових баз для контролю РФ та Китаю. Ствердження закладає саркастичну оцінку наміру американського президента, непрямю натякаючи на його грандіозність – «грэндиозність».

Підвищення КА та КС мовця також здійснюється завдяки ще одному виду сарказму, який утворюється завдяки **введенню у висловлювання неочікуваної у заданому контексті лексико-семантичної одиниці**. Перлокутивний ефект від такого сарказму – привернення уваги аудиторії, наприклад:

Ведучий: *«Внимание! Сосредоточились! А то я вам в карман полезу!»* («Кто против?», ефір 16.08.19).

Пониження чи підвищення КА та КС опонента можливе за допомогою **паралелізму**, в основі якого – відома історія та сучасне явище, які вміщують іронію чи сарказм у другій частині, та **посилання на експертні оцінки представниками опонента**:

Ведучий: *«Конечно же все помнят историю про Ньютона. Он сидел под деревом, на него упало яблоко – он воскликнул: «Эврика!» и выскочил из ванны. Нечто подобное, на мой взгляд, произошло с постоянным представителем Украины в Совете Европы. Зовут его Дмитрий Кулеба. Он из Украины, конечно же. Он где-то сидел или лежал и выяснил, что произошло с Украиной за последние 20 лет. Вот, пожалуйста <...>».*

Цитата Дмитра Кулеби від 17.08.19, виведена на екран у студії: *«За 28 лет независимости Украина не создала экономического чуда. Не построила сильных политических, государственных, гражданских и финансово-экономических учреждений. Не нашла сбалансированного решения для жизненно важного вопроса идентичности людей,*

являющихся ее гражданами. В конечном итоге, и это самое страшное, мы теряем главные признаки любого государства – население и территорию» («Время покажет», ефір 19.08.19).

Подібний перлокутивний ефект досягається і з опорою КА на факти, статистику, відео, фото та коментарі.

Висновки і пропозиції. Іронія та сарказм є комунікативними інструментами мовців з різним

рівнем авторитетності та статусу для передачі змістовних та критичних суджень про предмет обговорення у сучасних російських телевізійних суспільно-політичних передачах. Що вищий комунікативний статус та авторитет людини, яка говорить, то більший рівень словотворчості вона може собі дозволити в ефірі. Іронія та сарказм є засобами підвищення чи пониження КА та КС учасників мовленнєвої взаємодії.

Список літератури:

1. Космеда Т. А. Аксиологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки. Львів, 2000. 350 с.
2. Передерій В. Ф. Іронія в естетиці. *Українська Радянська Енциклопедія*. 2-е видання. Київ, 1979. Т. 4. С. 439.
3. Почепцов О. Г. Комунікативний статус як параметр мовленнєвої взаємодії. *Мовознавство*. 1989. № 4. С. 40–45.
4. Сушкевич О. Соціально-гуманітарні основи лінгвістичного дослідження понять «авторитетність» та «авторитет». *Інновації в сучасній освіті: український та світовий контекст* : матеріали інтернет-конференції, м. Умань, 28 вересня 2018 р. Умань. С. 223–228.

Sushkevych O. V. IRONY AND SARCASM AS FORMS REVEALING SPEAKER'S COMMUNICATIVE AUTHORITY AND STATUS IN POLITICAL TELEVISION DISCOURSE

The article is devoted to the analysis of debatable and topical issues of forming communicative authority by conversation participants and the status of the speaker in Russian socio-political television programs. In particular, it is about the pragmatic potential and perlocutionary influence on a large audience of viewers produced by the speaker with the help of irony and sarcasm.

The paper considers the peculiarities and structure of the communicative authority and status of the conversation participants and other parties they represent on the air. We define the interdependence between the speaker's ability to turn to irony or sarcasm and his / her level of communicative authority and status (presenter, guest of the program, political scientist, expert, a party whose interests are represented). Accordingly, communicative authority is seen as predetermined by the formal status of the communicator or dynamically developed in the communication process.

The article regards irony and sarcasm as forms of individual word-making with considerable pragmatic potential, which can convey the idea of the speaker. The article presents their types and uses to enhance or reduce the communicative authority of political debate participants. Besides, we reveal the difference between the identified phenomena in terms of their semantic load and structure.

Moreover, the work outlines the features of contemporary Russian linguistic culture in the positioning of associates and opponents with the help of irony and sarcasm. As a result, irony and sarcasm are found to be integral components of political debate on television and show the attitude of the speakers to both strong and weak communicators without specific ethical limits. It is noted that these tools are a factor of saving time and language resources, as they convey the opinion of the speaker with the wide implication shortly and creatively. As a consequence, decoding the author's intention requires both general awareness and knowledge and understanding of socio-political and historical processes in retrospect and synchronicity.

Key words: *irony, sarcasm, communicative authority, communicative status, political television discourse.*

РЕЦЕНЗІЇ

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2019.3-2/36>

Кочерга С. О.

Національний університет «Острозька академія»

РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ ТЕТЯНИ ШЕВЧЕНКО «ЕСЕЇСТИКА УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ ЯК ФЕНОМЕН ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.»¹

Вивчення літературного процесу сучасності – присутнє й актуальне завдання вітчизняного літературознавства, покликане охопити повноту і складність, суперечливість і цілісність літературного життя суголосно із процесами його пізнання. Помітне місце у цих процесах відведене письменницькій есеїстиці, що дедалі активніше розвивається, утворюючи нове обличчя сьогочасної художньої творчості. Саме цьому присвячена монографія Тетяни Шевченко «Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст.», в якій усебічно вивчено вказаний феномен. У солідному за обсягом виданні запропоновано осмислення есеїстики в ментативно-нарративному дискурсі, окреслено її як продуктивну художньо-дискурсивну практику в письменстві сучасності. Також у монографії проаналізовано форми ансамблевого об'єднання есеїстики письменників, усвідомлено її сутність у контексті топологічного повороту в культурі, зроблені цікаві висновки про есеїстику як частину літературного процесу сьогодення.

Наукова значущість рецензованої праці полягає, насамперед, у тому, що в ній визначено провідні тенденції в розвитку сучасної української літератури з огляду на есеїстику як вид творчості кінця ХХ – початку ХХІ століття, проаналізовано чинні підходи до усвідомлення вказаного феномену і запропоновано власну концепцію літературного процесу сучасності з огляду на есеїстичний вид письма в контексті власне літературного. Презентоване дослідження базується на новому матеріалі (150 збірок есеїстики Ю. Андруховича, О. Забужко, І. Лучука, Г. Пагутяк, В. Махна, В. Неборака, С. Процюка, Є. Кононенко та багатьох інших) із застосуванням сучасних методо-

логічних підходів (рецептивної естетики, методу літературознавчого моделювання, структуралізму, дискурсивного аналізу тощо).

Структура монографії (вступ, п'ять розділів, висновки, бібліографія, додатки) продумана й умотивована логікою аналізу вказаного матеріалу. Так, у вступі обґрунтовано актуальність, новизну, теоретичну й практичну цінність дослідження, вказано об'єкт, предмет, методологію дослідження. Перший розділ є теоретичним: тут осмислено есей як жанр, метажанр, дискурсивна практика, розкрито суть поняття «письменницька есеїстика», досліджено постмодерністські чинники есею як жанру. У другому розділі проаналізовано ментативно-нарративну природу текстопородження письменницького есею. Третій розділ – «Дискурсивні виміри письменницького есею» – присвячено есею як художньо-дискурсивній практиці. Дискурсивний підхід дозволив авторці дослідження відкрити нові горизонти аналізу й інтерпретації есеїстики залежно від текстових інтенцій і позатекстових чинників. У четвертому розділі осмислено ансамблеві форми есеїв у сучасній українській літературі (цикл, збірку, серію, колекцію, антологію) тощо. П'ятий розділ – «Сучасна письменницька есеїстика в контексті топологічного повороту в культурі» – є окресленням топологічно-рефлексивних особливостей письменницької есеїстики у сучасній українській літературі. У висновках узагальнено результати дослідження.

Підсумки проведеного дослідження, презентовані в монографії, є цікавими з багатьох позицій. Зокрема, теоретична цінність реферованої праці полягає в систематизації та поглибленні знань про есей як художній твір і письменницьку есеїстику як комплексний феномен сучасного літературного процесу, реалізований у площині літературного мегадискурсу, що сприятиме подальшій розробці теорії

¹ Шевченко Т. Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 584 с.

родо-жанрової взаємодії, літературно-критичного й літературознавчого дискурсів, концепції літератури як комунікації, поетики, прагматики, міждискурсивних практик. Практичне значення одержаних результатів також не викликає сумнівів: вони можуть бути цікаві філологам-науковцям, критикам, письменникам, видавцям, редакторам, журналістам і публіцистам, усім, хто цікавиться проблемами розвитку сучасної української літератури.

Вважаємо, що зміст представлених наукових узагальнень у монографії свідчить про актуаль-

ність, самостійність, чітку структурованість і наукову новизну праці, виконаної на належному науковому рівні, характеризується обґрунтованістю викладених положень, фаховим аналізом матеріалу, є науково цінним, теоретично і практично вагомим. Поза сумнівом, монографія Тетяни Шевченко викличе науковий інтерес завдяки новому методологічному підходу, авторським інтерпретаціям літературних явищ, введених у науковий обіг нової термінології, добре виробленому науковому стилю.

Николенко О. Н.

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленко

САМОЦВЕТЫ СЛОВА АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА (РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ НОНАКА СУСУМУ «СОКРОВЕННЫЕ ТРОПЫ: ПОЭТИКА СТИЛЯ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА»)¹

Александр Пушкин писал, что «следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная». Андрей Платонов – один из выдающихся мастеров слова XX века, следовать за мыслями которого не только увлекательно, но и необычайно захватывающе. Никогда не знаешь наверняка, что найдешь и что ждет впереди... Дорога к Андрею Платонову имеет начало, но она никогда не заканчивается для тех, кто ищет «смысл общего и отдельного существования». На этом пути читателей ждет немало драгоценных находок и важных открытий, что убедительно демонстрирует новая книга талантливого платоноведа из Японии Нонаки Сусуму. Он показал нам еще не хоженные «сокровенные тропы» Андрея Платонова и вместе с тем – новые научные «тропы» к нему самому, к его самобытной философии, уникальному стилю и необычному языку, что уже несколько десятилетий удивляют как исследователей, так и любителей его творчества.

Хорошее название – «Сокровенные тропы Андрея Платонова». «Тропы» его и «тропы» к нему... Не широкие пути-дороги, а именно «тропы»... Скрытые от поверхностного взгляда, неизведанные тропы... Требующие значительных усилий ума и сердца... Приобщающие к тайне мастерства писателя... Дающие через Андрея Платонова ощущение причастности к глубинам культуры, языка, истории, бытия... По-разному можно понимать это название книги, которое весьма многогранно, как и творчество самого художника, для которого «сокровенность» является основой его видения и выражения мира в слове.

Стилевая методология имеет прочные традиции в литературоведении (В. Жирмунский, В. Шкловский, П. Сакулин, А. Соколов, Д. Чижевский, Д. Наливайко и др.), однако она не столь популярна в современной науке, как другие, более «модные», направления и подходы. И все же именно в стиле, как доказывает нам Нонака

Сусуму, необходимо искать скрытые смыслы и формы писателя, традиционное и новое в его творчестве, связь с отечественным и мировым контекстом.

В истории мировой литературы известны эпохи, когда преобладала «поэтика слова», потом ее сменила «поэтика жанра», которая в дальнейшем претерпела изменения вследствие активного авторского сознания (П. Гринцер). Слово, искусно употребленное (вначале устно, а потом письменно), является основой поэтики древних литератур, которая во многом зависела от риторики («Поэтика», «Риторика» Аристотеля). Однако Андрей Платонов в первой половине XX века показал в своем индивидуальном стиле пример того, что «поэтика слова» может успешно соединяться с «поэтикой жанра», что «поэтика нового» не исключает «поэтики традиционного». Поэтому то, что Нонака Сусуму объединил в своей книге поэтику и риторику, а соответственно – поэтологический и риторический подходы, является весьма ценным для стилового исследования творчества писателя и развития стилового методологии в целом. Это дало возможность ученому выявить на «сокровенных тропах» Андрея Платонова самоцветы его слова, которые, словно бы извлеченные из недр наследия художника, заиграли яркими красками на свету.

Говоря о тропах и фигурах в прозе, поэзии и драме Андрея Платонова, Нонака Сусуму необычайно внимателен к различным оттенкам их смыслов, формам и разновидностям, происхождению и трансформациям, но при этом он рассматривает их не как словесное «украшательство», бессознательное и случайное использование автором словесного «материала», а как глубокую и осознанную работу писателя со словом, которое становится основой «несущих конструкций» его произведений – образов, мотивов, символов, жанров и т.д.

Прежде чем приступить к анализу того или иного тропа или фигуры, Нонака Сусуму глубоко представляет теоретическую основу понятия. Он

¹ Нонака Сусуму. Сокровенные тропы: поэтика стиля Андрея Платонова. Белград : Логос, 2019. 179 с.

опирается на труды предшественников и современников, иногда – соглашается, а иногда – умно полемизирует, деликатно возражает и убедительно доказывает свою точку зрения. Его книга – не безапелляционный монолог, а совсем наоборот, интереснейший диалог, который автор ведет с Андреем Платоновым и со всеми, кто его изучал в разное время, или же с теми, кто так или иначе вовлечен в орбиту проблематики исследования. Когда читаешь монографию Нонака Сусуму, невольно ловишь себя на мысли, что хочется включиться в этот содержательный диалог или полилог. Создается впечатление, что то, о чем пишет автор, тебя лично касается, волнует и дает импульс к собственным мыслям... Безусловно, это талант автора-ученого – так написать о сложных вещах, чтобы других этим заинтересовать, сделать своими собеседниками и соучастниками на «сокровенных тропах» Андрея Платонова.

Нонака Сусуму сделал немало неожиданных и новых для современного платоноведения открытий. Исследуя метафоры и метонимии в произведениях писателя, он пишет о «невозможности говорить о дефиците метафор у Платонова», о том, что «метафора сыграла важную роль в эволюции платоновской поэтики». Весьма ценными являются наблюдения ученого над видами метафоры и метонимии, метафорическими и метонимическими рядами, их цепочками и соотношениями, в которых проявляются различные элементы (лиризма и гротескности и др.). Риторический подход показал, как утверждает Нонака Сусуму, что «Платонов часто пользуется традиционными фигурами», однако они не исключают активного новаторства, поиска в языке новых смыслов и «пучков смыслов». «Новое» и «старое» в творчестве Андрея Платонова Нонака Сусуму постигает сквозь призму тропов и фигур. Повторы, повторения и вариации исследователь рассматривает как акцентуацию сущностных для писателя тем, мотивов, символов и т.д.

Отдельные приемы в творчестве писателя Нонака Сусуму изучает всесторонне и глубоко, что приводит исследователя к важным для дальнейшего платоноведения выводам о конструктивной роли сравнения, фокализации, силлессиса в произведениях художника. При чтении книги японского исследователя поражает стремление разобраться в нюансах тропов и фигур, в их семантической и функциональной палитре (предметное и ситуативное сравнения, простые и сложные формы силлессиса, направленность «точек зрения» и т.д.).

«Аномалии» в языке писателя, которые были и ранее отмечены многими платоноведами, Нонака Сусуму трактует не как спонтанное и sporadическое нарушение норм языка (грамматических, морфологических, семантических и др.), а как открытие Андреем Платоновым через язык новых художественных миров и удивительных измерений, которые направлены разновекторно и дают особые призматические для постижения действительности. Время и пространство, реальное и возможное, историческое и личностное, сакральное и онтологическое – все это приобретает новое осмысление именно в языковых «аномалиях» Андрея Платонова, ярким выражением которых являются тропы и фигуры.

В книге Нонаки Сусуму понятие «стиль писателя» трактуется не в узком, а в широком понимании. Исследователь не ограничивается только лишь рассмотрением отдельных тропов и фигур художника (хотя это приближенное, укрупненное исследование отдельных слов, словосочетаний, предложений, безусловно, ценно само по себе). Особенности языка писателя, использование им определенных словесных форм позволяют Нонаке Сусуму сделать важные наблюдения над способами образотворчества, композицией, жанровыми модификациями, мировоззренческими исканиями Андрея Платонова.

Очень важно при изучении стиля писателя учитывать не только наличие определенных компонентов, но и их сцепление, взаимосвязь, взаимодействие. В книге «Сокровенные тропы Андрея Платонова» можно найти немало ценных выводов о «сцепляющих механизмах» в творчестве писателя, о своеобразных «узлах», которые как бы создают, сплетают и удерживают художественную ткань произведений.

Творчество Андрея Платонова исследуется в книге Нонака Сусуму не только локально, но и контекстуально. Поэтика стиля дает основания исследователю провести параллели между произведениями других писателей – реалистов (Л. Толстого) и модернистов (М. Пруста, В. Вульф). Сравнение прозы Андрея Платонова с произведениями Ф. Кафки, Дж. Джойса, К. Чапека и других писателей-модернистов уже оказывалось в поле зрения ученых. Однако сопоставление с субъективной эпопеей М. Пруста «В поисках утраченного времени» и романами В. Вульф происходит впервые. Основанием для этого являются сравнение и метонимия, которые Нонака Сусуму определяет как конструктивные принципы романа XX века, что по-разному проявляются у писателей.

Через тропы и фигуры Нонака Сусуму проникает в глубины нарративной структуры платоновских произведений, в тайны художественной образности писателя, а также в жанровые модификации его произведений. Особо следует подчеркнуть, что японский ученый впервые на уровне тропов и фигур попытался проследить движение стиля Андрея Платонова от стихов к прозе, от малых форм – к новым горизонтам романа и драмы. Нонака Сусуму определил стилевые доминанты, характерные для всего творчества писателя, и вместе с тем показал эволюцию стиля художника.

Исследуя особенности стиля Андрея Платонова, Нонака Сусуму сделал важные наблюдения относительно общих тенденций развития художественной литературы XX века – об усилении роли читателя, активизации диалога автора и читателя, продуктивности авторского сознания, развитии жанрово-стилевых форм, взаимодействии реализма и модернизма и т.д.

Наверное, у каждого, кто будет читать книгу Нонаки Сусуму «Сокровенные тропы Андрея Платонова», будут свои любимые места, к которым захочется еще вернуться не раз. Не только потому, что они важны с точки зрения современной науки, но и просто так, для души и для мысли. Действительно, хочется читать и перечитывать разделы о «Чевенгуре», о «Котловане». Автор нашел в этих произведениях языковые и стилевые средства, которые позволили Андрею Платонову воссоздать образ «неоконченного мира» и «неоконченный диалог» с ним человека, ищущего свое место в нем. Любимыми местами книги Нонаки Сусуму для многих наверняка станут и размышления о глазах девочки Ули как магического зеркала (рассказ «Уля»). А последний раздел книги «Как выражение получает свою форму и утешает человека. К одному мотиву в письмах А. Платонова» буквально взбудоражит и всколыхнет душу, заставит ее встрепенуться и задуматься о таинстве жизни и смерти, о нерасторжимой связи между ними, о бессмысленных жертвах сталин-

ских репрессий и неизбежной человечности в полном абсурда мире. Нонака Сусуму задумался о природе выражения «поцелуй его через землю», которое содержится в письме Андрея Платонова к его жене Марии Платоновой (Кашинцевой) от 12-13 сентября 1945 года. Это выражение связано с трагической смертью его сына Платона (Тоши), арестованного в 1938 году в 15-летнем возрасте. При содействии Михаила Шолохова и других людей Тошу удалось вернуть из лагеря родителям в 1940 году, однако здоровье юноши было подорвано туберкулезом, и он умер в январе 1943 года. Словосочетание «поцелуй его через землю» Нонака Сусуму определяет как устойчивый мотив Андрея Платонова, в котором содержится множество смыслов – гибель, трагедия, печаль, сострадание, утешение, единство отца и сына, неразделимость жизни и смерти, святость и мученичество... Прах невинной жертвы жестокого времени, Тоши, стал для Андрея Платонова «сокровенной» иконой и сакральными мощами, к которым нужно припасть, чтобы поцеловать, помолиться и осознать нечто важное... Почему целовать «через землю»? У Нонаки Сусуму есть своя версия. А у вас?..

Идя следом за Нонакой Сусуму по «Сокровенным тропам Андрея Платонова», не хочется, чтобы они заканчивались. Да они и не закончатся. Платоновское слово пережило войны и революции, репрессии и запреты. Оно пришло в новое тысячелетие со своими тайнами и загадками, чтобы найти тех, кому жизненно необходимо «думать в голову». И сквозь волшебные призмы самоцветов платоновского слова человеческий мир предстанет перед нами по-новому, приобретет те значения и смыслы, которые были утрачены, или не поняты, или не замечены. Это слово так нужно нам именно сегодня. Поэтому новая книга Нонаки Сусуму очень своевременна. Она демонстрирует бережное, трепетное и теплое отношение к платоновскому слову, без которого невозможно представить общечеловеческую культуру.

Відомості про авторів

Акімова А. О. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземної філології та перекладу Міжрегіональної Академії управління персоналом

Акімова А. О. – студентка кафедри мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Андріанов Д. В. – аспірант кафедри мов і літератур Далекого Сходу та Південно-Східної Азії Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Безруков А. В. – старший викладач кафедри філології та перекладу Дніпровського національного університету залізничного транспорту імені академіка В. Лазаряна

Біляніна В. І. – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри східних мов Навчально-наукового центру мовної підготовки Національної академії Служби безпеки України

Бондарук Л. В. – доцент кафедри романських мов та інтерлінгвістики факультету іноземних мов Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Войтко Т. В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземної філології і перекладу Міжрегіональної академії управління персоналом

Вусик А. Л. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та славістики факультету філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету

Гач Н. О. – кандидат філологічних наук, асистент кафедри теорії і практики перекладу з англійської мови Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Гумений В. В. – аспірант кафедри теорії та практики перекладу з німецької мови Інституту філології Чорноморського національного університету імені Петра Могили

Гусєва О. І. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології та перекладу Маріупольського державного університету

Дроздовський Д. І. – кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу світової літератури Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України

Жуковець А. М. – аспірант Житомирського державного університету імені Івана Франка

Заботнова М. В. – старший викладач кафедри філології, перекладу та стратегічних комунікацій Національної академії Національної Гвардії України

Зайко Л. Я. – асистент кафедри видавничої справи, редагування, основ журналістики та філології Навчально-наукового інституту філології та журналістики Житомирського державного університету імені Івана Франка

Запорожець О. С. – студентка магістратури філологічного факультету Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Зотова В. Г. – доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Кінащук А. В. – аспірантка кафедри романо-германської філології Рівненського державного гуманітарного університету

Кіор В. І. – старший викладач кафедри української мови та слов'янської філології ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет»

Копейцева Л. П. – доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Корягіна А. Ю. – кандидат філологічних наук, викладач кафедри теорії та практики перекладу з німецької мови Інституту філології Чорноморського національного університету імені Петра Могили

Коч Н. В. – професор кафедри загальної та прикладної лінгвістики Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського

Кочерга С. О. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія»

Левченко Н. М. – доктор філологічних наук, професор кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Григорія Сковороди

Левчук О. І. – старший викладач кафедри української мови імені професора Івана Ковалика Львівського національного університету імені Івана Франка

Максименко Н. В. – викладач науково-навчального центру з підготовки іноземних громадян Української медичної стоматологічної академії

Маркоїдзе І. С. – студентка кафедри української мови та слов'янської філології ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет»

Мольдерф О. Є. – асистент кафедри міжкультурної комунікації та перекладу Львівського національного університету імені Івана Франка

Назаренко І. В. – асистент кафедри германської філології Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Науменко Н. В. – доктор філологічних наук, професор Національного університету харчових технологій

Нечипоренко В. О. – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземної філології та перекладу Вінницького торговельно-економічного інституту Київського національного торговельно-економічного університету

Николенко Ольга – доктор філологічних наук, професор (Полтава, Україна)

Петько В. В. – студентка II курсу ОС «Магістр» спеціальності «Слов'янські мови та літератури (переклад включно)» Маріупольського державного університету

Пінчук Т. С. – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

Пітель Т. О. – учитель КЗ НВК «Джерело» (м. Запоріжжя)

Пономарьова Л. В. – доцент кафедри української мови та слов'янської філології ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет»

Попов С. Л. – професор факультету російської мови Південнокитайського університету імені Сунь Ятсена

Прадівлянна Л. М. – докторант кафедри загального мовознавства та германістики Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

Прищепя Т. В. – доцент кафедри іноземних мов ІТПС Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

Пустовойт Н. І. – доцент кафедри філології та перекладу Дніпровського національного університету залізничного транспорту імені В. Лазаряна

Сушкевич О. В. – доцент кафедри англійської мови та методики її навчання факультету іноземних мов Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

Чернявська А. В. – аспірант кафедри германських мов і перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Шерстюк Н. О. – викладач кафедри іноземних мов з латинською мовою та медичною термінологією Української медичної стоматологічної академії

НОТАТКИ

Науковий журнал

ВЧЕНІ ЗАПИСКИ
ТАВРІЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО

Серія: Філологія. Соціальні комунікації

Том 30 (69) № 3 2019

Частина 2

Коректура • *Н. Пирог*

Комп'ютерна верстка • *Н. Кузнецова*

Адреса редакції:

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського

м. Київ, вул. Івана Кудрі, 33

Електронна пошта: editor@philol.vernadskyjournals.in.ua

Сторінка журналу: www.philol.vernadskyjournals.in.ua

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 22,42. Ум.-друк. арк. 24,65. Зам. № 1119/241

Підписано до друку 11.11.2019. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

73021, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а

Телефон +38 (0552) 39 95 80,

+38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.com.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6424 від 04.10.2018 р.