

**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 31 (70) № 4 2020

Частина 3



Видавничий дім
«Гельветика»
2020

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;

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.

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

**Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet
Вченою радою Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського
(протокол № 4 від 26.11.2020 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 (категорія «Б»)
зі спеціальностей 035 – Філологія, 061 – Журналістика відповідно до Наказу МОН України
від 17.03.2020 № 409 (додаток 1)***

***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, 2020

ЗМІСТ

РОСІЙСЬКА МОВА

Меньшиков И. И.

ЛИНЕЙНАЯ СХЕМА СЛОЖНОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ (ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ И МЕТОДИКА ПОСТРОЕНИЯ) 1

Sadova H. Yu.

GRADATIONAL CONSTRUCTIONS IN THE WORLD FOLKLORE PICTURE 5

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Афоніна І. Ю., Ворошилова М. А.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНІХ ЗАСОБІВ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ ВІРША
Т. Г. ШЕВЧЕНКА «ЗАПОВІТ» АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ 11

Гольтер І. М.

ЗМІНА ІСТОРИЧНОЇ ПАРАДИГМИ ПОГЛЯДІВ НА РІЗНОВИДИ
НОРМАТИВНИХ ВИМОГ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ 18

Дорошина Л. Ф., Ткач П. Б.

ВЕРБАЛЬНЕ ВИРАЖЕННЯ РОСЛИННОГО СВІТУ
В УКРАЇНСЬКО-АНГЛІЙСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ
(НА МАТЕРІАЛІ КІНОПОВІСТІ «ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА» О. ДОВЖЕНКА) 24

Карпенко Н. А.

ВІДТВОРЕННЯ ПРАГМАТИКИ ВЛАСНИХ НАЗВ У ПЕРЕКЛАДІ
УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ КАЗОК АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ 29

Красуля А. В., Шишка Т. О.

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ
«СНІСК-ЛІТ» І СПОСОБИ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ
ГЕЛЕН ФІЛДІНГ «ЩОДЕННИК БРІДЖИТ ДЖОНС») 34

Крилова Т. В., Зіненко О. А.

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА АКТУАЛІЗАЦІЇ КАТЕГОРІЇ
ЕМОТИВНОСТІ В ПЕРЕКЛАДІ РОМАНІВ М. ЕТВУД «ОПОВІДЬ СЛУЖНИЦІ»
ТА «ЗАПОВІТИ» 40

Линтвар О. М., Плетенецька Ю. М.

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ ПОНЯТТЄВИХ ПОЛІВ КОНЦЕПТУ «ЧОРНОБИЛЬ» ТВОРУ
С. АЛЕКСІЄВИЧ «ЧОРНОБИЛЬСЬКА МОЛИТВА» 45

Нечипоренко М. Ю.

ПЕРЕКЛАД УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ
В СУЧАСНОМУ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ 50

Подугольнікова З. О., Поворознюк Р. В.

СТРАТЕГІЇ ТА ТАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ ЕКРАНІЗАЦІЙ МЮЗИКЛІВ 57

Прокопенко А. В., Рава В. М.

КОРЕЛЯЦІЯ КОГНІТИВНИХ ПРОЦЕСІВ ТА РОБОЧОЇ ПАМ'ЯТІ ПЕРЕКЛАДАЧА 65

Svider I. A.

TRANSLATION OF COMPLIMENTS: GENDER ASPECT 71

Сіроштан Т. О., Прокопенко А. В.

ТРУДНОЦІ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНОГО КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ТЕКСТУ 76

Смирнова М. С., Хоровець В. Є., Перепелиця А. Д.
ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У СІКВЕЛІ «GAME OF THRONES»
ДЖ. МАРТИНА (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКОЇ, НІМЕЦЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ)..... 81

Стасенко Р. Ю.
ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ЕТНОНІМІВ ЯК МОВНИХ МАРКЕРІВ ЕТНІЧНИХ
СТЕРЕОТИПІВ У НІМЕЦЬКОМОВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПІДАВСТРІЙСЬКОЇ ГАЛИЧИНИ..... 86

Ушенко Д. О., Гнєдкова О. Г.
ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ У МЕДІАДИСКУРСІ..... 92

ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ І ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

Галинська О. М.
КЛЮЧОВІ ЕТНОКОНЦЕПТИ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЛІНГВОКУЛЬТУР
(НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА АНГЛІЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ ФРАЗЕОЛОГІЇ)..... 99

Гусейнова Сабина Чингиз гызы
РАСПОЛОЖЕНИЕ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ КОМПОНЕНТОВ И ОСНОВНОГО ЧЛЕНА
(НА МАТЕРІАЛІ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЭПОСОВ «КНИГА МОЕГО ДЕДА КОРКУДА»
И «ПЕСНЬ О НИБЕЛУНГАХ»)..... 106

Коцюба З. Г.
РІЗНОРІДНІСТЬ КОЛЕКТИВНИХ УЯВЛЕНЬ ПРО ЩЕДРІСТЬ І СКУПІСТЬ
У ПАРЕМІЯХ СЛОВ'ЯНСЬКИХ, ГЕРМАНСЬКИХ І РОМАНСЬКИХ МОВ 111

Швелідзе Л. Д.
КООПЕРАТИВНІ КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ВЗАЄМОДІЇ
В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ (НА МАТЕРІАЛІ ДОПИСІВ
УКРАЇНСЬКИХ Й АМЕРИКАНСЬКИХ КОРИСТУВАЧІВ)..... 117

СТРУКТУРНА, ПРИКЛАДНА ТА МАТЕМАТИЧНА ЛІНГВІСТИКА

Черепанин Х.-М. В.
ІНФОРМАЦІЯ, ПРЕДСТАВЛЕНА В БАЗАХ ДАНИХ «WHOIS»..... 122

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Garachkovska O. O.
SNEKHOUSES INTERTEXT IN THE GRIGOR TIUTIUNNIC'S CREATIVITY 127

Zhaboruk I. A., Gerkerova O. M., Milova M. M.
HISTORICAL ASPECT OF GENRE CATEGORY 132

Лисенко Н. В., Лапушкіна Н. П.
ПОДІЯ ЯК ОДИНИЦЯ ІДЕЙНОГО РІВНЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ 139

Насалевич Т. В., Рябуха Т. В., Лопушанський І. О.
СТАНОВЛЕННЯ КОМІКСУ ЯК ЖАНРУ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ..... 144

Ніколаєва О. Ю.
КОНЦЕПЦІЯ ПЕРСОНАЖА У ДРАМАТУРГІЇ ОЛЕКСАНДРА ІРВАНЦЯ..... 150

Ніколенко О. М., Дерій М. А.
ЖАГА ДО ЖИТТЯ ЯК ЛЕЙМОТИВ
«ПІВНІЧНИХ ОПОВІДАНЬ» ДЖЕКА ЛОНДОНА 155

Ніколенко О. М., Чижевська А. О.
СВОЄРІДНІСТЬ НАРАТИВНОГО МОДУСУ РАННІХ РОМАНІВ
В. ТЕККЕРЕЯ («КЕТРІН», «ЗАПИСКИ БАРІ ЛІНДОНА») 160

Сеидзаде Джаханханум Мирамин РАННЯЯ ГОТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖЕЙН ОСТИН И РОМАН «АББАТСТВО НОРТЕНГЕР».....	165
Хачатурян К. Р. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КАТЕГОРІЙ ЧАСУ І ПРОСТОРУ В СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ: НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ПАНАСА МИРНОГО «ХІБА РЕВУТЬ ВОЛИ, ЯК ЯСЛА ПОВНІ?»	171
РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА	
Елисеенко А. П., Кибенко Л. М. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В РАССКАЗЕ Б. САДОВСКОГО «ПОГИБШИЙ ПЛОВЕЦ»	177
Карпіна О. С. ІСТОРИОСОФСЬКИЙ СЕНС НАЗВИ ПЕНТАЛОГІЇ ВС. С. СОЛОВЙОВА «ХРОНІКА ЧОТИРЬОХ ПОКОЛІНЬ» ТА РОМАНІВ, ЯКІ УВІЙШЛИ ДО НЕЇ.....	182
ЛІТЕРАТУРА СЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ	
Палій О. П. ПОЕТИКА ГРОТЕСКУ В ЧЕСЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІЗМІ (РОМАН ПАВЛА КОГОУТА «КАТИНЯ»).....	189
ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО	
Боронь О. В. ПОВІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА «ВАРНАК» І РОМАН ВІКТОРА ГЮГО «КЛОД ГЕ» У ТИПОЛОГІЧНОМУ ЗІСТАВЛЕННІ.....	195
ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ	
Виклюк А. О., Худик К. Г. ОСОБЛИВОСТІ ВИДІВ ІНТРИГИ (SUSPENSE) У РОМАНІ ДЕНА БРАУНА «ВТРАЧЕНИЙ СИМВОЛ».....	201
Любецкая В. В., Эрман Курт ОСМЫСЛЕНИЕ КОМИЧЕСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Н. ТЭФФИ.....	208
Чирков А. С. ДРАМАТУРГИЯ КАК МЕТАВИД ЗРЕЛИЩНЫХ ИСКУССТВ.....	213
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	222

CONTENTS

RUSSIAN LANGUAGE

Menshikov I. I.

LINEAR DIAGRAM OF A COMPLEX SENTENCE IN THE MODERN
RUSSIAN LANGUAGE (LINGUISTIC CONTENT
AND CONSTRUCTION METHODOLOGY)..... 1

Sadova H. Yu.

GRADATIONAL CONSTRUCTIONS IN THE WORLD FOLKLORE PICTURE..... 5

TRANSLATION STUDIES

Afonina I. Yu., Voroshylova M. A.

INTERPRETATION OF ARTISTIC MEANS WHILE TRANSLATING
TARAS SHEVCHENKO'S "ZAPOVIT" ("TESTAMENT") INTO ENGLISH 11

Holter I. M.

CHANGING THE HISTORICAL PARADIGM OF VIEWS
ON VARIETIES OF REGULATORY REQUIREMENTS IN TRANSLATION..... 18

Doroshyna L. F., Tkach P. B.

VERBAL EXPRESSION OF PLANT LIFE IN UKRAINIAN-ENGLISH TRANSLATION
(ON THE MATERIAL OF THE "THE ENCHANTED DESNA" MOVIE-ESSAY
BY O. DOVZHENKO)..... 24

Karpenko N. A.

RENDERING THE PRAGMATICS OF PROPER NAMES
IN TRANSLATION OF UKRAINIAN FAIRY TALES INTO ENGLISH..... 29

Krasulia A. V., Shyshka T. O.

LINGUOSTYLISTIC FEATURES OF THE "CHICK-LIT" GENRE AND WAYS
OF THEIR TRANSLATION (BASED ON THE NOVEL BRIDGET JONES'S DIARY
BY HELEN FIELDING)..... 34

Krylova T. V., Zinenko O. A.

LINGUO-CULTURAL SPECIFICITIES OF CONVEYING EMOTION IN UKRAINIAN
TRANSLATION OF M. ETWOOD'S NOVELS "THE STORY OF A MAID" AND "THE WILL"... 40

Lyntvar O. M., Pletenetska Yu. M.

REPRESENTATION OF THE "CHORNOBYL" CONCEPT LANGUAGE EXPRESSION
IN THE ENGLISH TRANSLATION..... 45

Nechyporenko M. Yu.

TRANSLATION OF UKRAINIAN FICTION
IN THE MODERN SOCIO-CULTURAL CONTEXT..... 50

Poduholnikova Z. O., Povoroznyuk R. V.

STRATEGIES AND TACTICS OF RENDERING MUSICAL SCREEN VERSIONS..... 57

Prokopenko A. V., Rava V. M.

CORRELATION OF COGNITIVE PROCESSES
AND WORKING MEMORY OF A TRANSLATOR..... 65

Svider I. A.

TRANSLATION OF COMPLIMENTS: GENDER ASPECT..... 71

Siroshtan T. O., Prokopenko A. V.
DIFFICULTIES IN TRANSLATION OF ENGLISH CINEMATOGRAPHIC TEXT 76

Smyrnova M. S., Khorovets V. Ye., Perepelytsia A. D.
TRANSLATION TRANSFORMATIONS IN THE “GAME OF THRONES” SEQUEL
BY GEORGE R. R. MARTIN (BASED ON ENGLISH, GERMAN
AND UKRAINIAN LANGUAGES)..... 81

Stasenko R. Yu.
PECULIARITIES OF TRANSLATION OF ETHNONYMS AS LANGUAGE MARKERS
OF ETHNIC STEREOTYPES IN GERMAN-LANGUAGE LITERATURE OF AUSTRIAN GALICIA .. 86

Ushenko D. O., Hniedkova O. H.
HOW TO TRANSLATE PHRASEOLOGICAL UNITS IN MEDIA DISCOURSE..... 92

COMPARATIVE-HISTORICAL AND TYPOLOGICAL LINGUISTICS

Galynska O. M.
KEY ETHNICAL CONCEPTS THROUGH PRISM OF LINGUOCULTURES
(BASED ON UKRAINIAN AND ENGLISH FOLK PHRASEOLOGY)..... 99

Huseynova Sabina Chingiz gizi.
LOCATION OF PARALLEL COMPONENTS
AND THE MAIN MEMBER (ON THE MATERIAL OF THE MEDIEVAL EPOSES
“DADA R ORKUD” AND “SONG OF THE NIBELUNGS”) 106

Kotsiuba Z. H.
HETEROGENEITY OF COLLECTIVE NOTIONS OF GENEROSITY AND STINGINESS
IN SLAVIC, GERMANIC AND ROMANCE PAROEMIAS 111

Shvelidze L. D.
COOPERATIVE COMMUNICATION STRATEGIES OF INTERACTION IN SOCIAL MEDIA
(BASED ON MESSAGES FROM UKRAINIAN AND AMERICAN USERS) 117

STRUCTURAL, APPLIED, AND MATHEMATICAL LINGUISTICS

Cherepanyn Kh.-M. V.
INFORMATION REPRESENTED IN THE WHOIS DATABASE..... 122

LITERARY STUDIES

Garachkovska O. O.
CHEKHOUSES INTERTEXT IN THE GRIGOR TIUTIUNNIC’S CREATIVITY 127

Zhaboruk I. A., Gerkerova O. M., Milova M. M.
HISTORICAL ASPECT OF GENRE CATEGORY 132

Lysenko N. V., Lapushkina N. P.
EVENT AS A UNIT OF THE IDEOLOGICAL LEVEL OF A LITERARY WORK 139

Nasaleyvych T. V., Ryabukha T. V., Lopushansky I. O.
DEVELOPMENT OF COMICS AS A GENRE OF MODERN LITERATURE 144

Nikolaieva O. Yu.
THE CONCEPT OF THE CHARACTER IN THE DRAMA OF OLEXANDER IRVANETS..... 150

Nikolenko O. M., Derii M. A.
LOVE OF LIFE AS A LEIMOTIV OF JACK LONDON’S “NORTHERN STORIES” 155

Nikolenko O. M., Chyzhevska A. O. PECULIARITY OF THE NARRATIVE MODE IN W. THACKERAY'S EARLY NOVELS ("CATHERINE", "THE LUCK OF BARRY LYNDON")	160
Seyidzada Jahan Miramin. PRIMARY GOTHIC IN THE WRITINGS BY JANE AUSTEN AND "NORTHANGER ABBEY" NOVEL.....	165
Khachaturian K. R. REPRESENTATION OF CATEGORIES OF TIME AND SPACE IN THE STRUCTURE OF AN ARTISTIC TEXT: ON THE MATERIAL OF PANAS MYRNY'S NOVEL "DO OXEN LOW WHEN MANGERS ARE FULL?"	171
RUSSIAN LITERATURE	
Yeliseienko A. P., Kibenko L. M. INTERTEXTUAL LINKS IN THE STORY BY B. SADOVSKOY "DEAD SWIMMER"	177
Karpina O. S. HISTORIOSOPHICAL SENSE OF THE TITLE OF VS. S. SOLOVYOV'S PENTALOGY "THE CHRONICLE OF FOUR GENERATIONS" AND THE NOVELS WHICH IT IS COMPOSED OF	182
SLAVIC LITERATURE	
Paliy O. P. THE POETICS OF GROTESQUE IN THE CZECH POSTMODERNISM (PAVEL KOHOUT'S NOVEL "THE HANGWOMAN").....	189
COMPARATIVE LITERATURE STUDIES	
Boron O. V. TARAS SHEVCHENKO'S NOVEL "VARNAK" (ENGL. <i>THE CONVICT</i>) AND VICTOR HUGO'S NOVEL " <i>CLAUDE GUEUX</i> " IN A TYPOLOGICAL COMPARISON	195
LITERARY THEORY	
Vykliuk A. O., Khudyk K. H. PECULIARITIES OF THE TYPES OF SUSPENSE IN THE NOVEL BY DAN BROWN "THE LOST SYMBOL"	201
Liubetska V. V., Erman K. COMPREHENSION OF THE COMIC IN THE ARTISTIC WORLD OF N. TEFFI.....	208
Chirkov A. S. DRAMATURGY AS A METAFORM OF PERFORMANCE ARTS	213
INFORMATION ABOUT AUTHORS	222

РОСІЙСЬКА МОВА

УДК 811.161.1'38

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/01>**Меньшиков И. И.**

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

ЛИНЕЙНАЯ СХЕМА СЛОЖНОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ (ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ И МЕТОДИКА ПОСТРОЕНИЯ)

Після виходу в 1970 році у світ «Граматики сучасної російської літературної мови» у теорію і практику різного роду досліджень в області синтаксису російської та багатьох інших мов світу увійшли і міцно закріпилися в них такі поняття, як «структурна схема» і «парадигма речення». Водночас перше із цих понять, поняття абстрактної структурної схеми як нормативного зразка мінімальної побудови речення, фактично покладено в основу будь-якої практично довільної комунікативної одиниці що, будучи наповненою конкретним лексичним матеріалом, може стати фразою, висловлюванням, повідомленням про якусь дійсність, стати реченням або свого роду синтаксемою, яка може виявитися комунікативною одиницею, і зокрема тією чи тією предикативною зоною деякого тексту.

За своєю суттю структурну схему речення ми можемо інтерпретувати як такий собі аналог предмета дослідження, його моделі, тобто системи деяких об'єктів (будь-якої фізичної природи), структура або поведінка якої відповідно відтворює структуру або поведінку іншої системи об'єктів, що є предметом дослідження. І в такому сенсі речення, побудоване за тією чи тією структурною схемою, ми можемо кваліфікувати і як структурну схему певного виду, і як модель.

Постановка питання про лінійну схему складного речення взагалі має сенс лише тоді, коли ми маємо справу зі складними реченнями ускладненого типу, що складаються із трьох і більше частин, оскільки в реченнях мінімальної конструкції неможливі жодні інші комбінації предикативних основ, крім однієї – бінарної. Але водночас актуалізується вже зовсім інша метамовна проблема, яка пов'язана не стільки зі структурною схемою речення, скільки з тим, що ми номінуємо як лінійну схему.

Ключові слова: складне речення, ускладнений тип, лінійна схема, порядок частин складного речення, засоби зв'язку.

Постановка проблеми. После выхода в 1970 году в свет «Граматики современного русского литературного языка» [4] в теорию и практику различного рода изысканий в области синтаксиса русского и многих других языков мира вошли и прочно закрепились в них такие понятия, как «структурная схема» и «парадигма предложения».

Анализ последних исследований и публикаций. При этом первое из этих понятий, понятие отвлечённой структурной схемы как нормативного образца минимального построения предложения, фактически положено в основу любой практически произвольной комунікативной единицы и, будучи наполненным конкретным лексическим материалом, может стать фразой, высказыванием, сообщением о какой-то действительности, стать

предложением [4, с. 541] или своего рода синтаксемой, которая может оказаться комунікативной единицей, в частности, той или иной предикативной зоной [5, с. 17–19] некоторого текста. По своей сути структурную схему предложения мы можем, используя дефиницию Р. Г. Пиотровского, интерпретировать в качестве некоего аналога предмета исследования, его модели, то есть системы некоторых объектов (любой физической природы), структура или поведение которой соответственно воспроизводит структуру или поведение другой системы объектов, являющейся предметом исследования [6, с. 16]. И в таком смысле предложение, построенное по той или иной структурной схеме, например по модели «существительное в именительном падеже плюс уподобляющаяся ему

личная форма глагола» (Дети спят; Мама устала) [4, с. 549], как и по какой-либо иной модели, скажем по модели, состоящей только из спрягаемого глагола (Светаёт; Похолодало) [4, с. 56], мы можем квалифицировать и в качестве структурной схемы определённого вида, и в качестве модели, соответственно простого двусоставного предложения, а также модели простого односоставного спрягаемого-глагольного предложения со всеми существенными параметрами соответствующих коммуникативных единиц – от количества входящих в то или иное сложное предложение предикативных основ (части сложного предложения) и характера синтаксических отношений между ними до особенностей их лексического наполнения и даже специфики грамматической формы синтаксического предиката [2].

Постановка задания. Цель статьи – определить лингвистическое содержание понятия «линейная схема», описать методику ее построения.

Изложение основного материала. Однако усвоение, а тем более воспроизводство такого рода моделей, как показала практика работы со студентами учреждений высшего образования в различных странах, часто требует значительных интеллектуальных усилий как обучающихся, так и преподавателей, особенно при установлении и интерпретации ограничений на лексику и грамматику в разных частях того или иного сложного предложения. Эти ограничения часто носят волюнтаристский характер и в силу целого ряда сугубо объективных причин не могут быть формализованы в том смысле, в каком это принято в точных науках, а значит, не могут быть и соответствующим образом алгоритмизированы, и мы думаем, что это и является главной причиной того, что в очередных двух грамматиках русского языка, изданных в течение последующих двух десятилетий (1980 и 1990 годы), о структурной схеме сложного предложения усложнённого типа как об объективном и лингвистически детерминированном синтаксическом образовании ничего существенного, а тем более грамматически значимого, по нашему мнению, ничего определённого и заслуживающего специального научного или методического рассмотрения практически не говорится, кроме, разве что, наполнения соответствующей конструкции теми её предикативными зонами (частями сложного предложения), из которых эта конструкция и построена. Напомним, что ставить вопрос о линейной схеме сложного предложения в принципе имеет, очевидно, смысл лишь тогда, когда мы имеем дело со сложными предло-

жениями усложнённого типа, состоящими из трёх и более частей, поскольку в предложениях минимальной конструкции невозможны никакие иные комбинации предикативных основ, кроме одной – бинарной, снимающей вообще проблему количественной, а зачастую и качественной вариативности линейной схемы сложного предложения. Но при этом, как мы считаем, актуализируется уже совершенно иная метаязыковая проблема, связанная не столько со структурной схемой предложения, в особенности с такими её составляющими, как наличие определённого рода ограничений на лексику и грамматику входящих в сложное предложение частей [2], сколько с тем, что мы номинируем как линейную схему сложного предложения и что в учебнике для студентов учреждений высшего образования «Современный русский язык» под редакцией Е. И. Дибровой квалифицировано в качестве компонентной структуры многочленного предложения [7, с. 518], которую в процедурном аспекте мы и можем соотнести с понятием «линейная схема предложения» по аналогии с его структурной схемой, но с противопоставлением двух этих понятий, ориентированных на изучение и описание разных лингвистических явлений. Но если структурная схема предложения определяется как абстрактный образец предложения, в состав которого входит минимум компонентов, необходимых для его построения [8, с. 609], то в линейной схеме предложения указываются, как правило, все синтаксически значимые её составляющие, образующие какое-то конкретное сложное предложение усложнённого типа, и именно вся совокупность этих составляющих, включая порядок их следования [1] и характер синтаксических связей между ними, определяет сущность соответствующего конструкта, его общие и специфические параметры как сугубо лингвистической единицы.

Под линейной схемой сложного предложения усложнённого типа мы, таким образом, будем понимать некую последовательность символов, указывающих на количество входящих в данный конструкт частей сложного предложения, порядок их следования и средства связи между этими частями, то есть такую их последовательность, в которой, как и в структурной схеме, фиксируются только самые общие и наиболее, с нашей точки зрения, грамматически значимые параметры соответствующей синтаксической фигуры как синтаксической единицы определённого типа. Эти фигуры могут быть, естественно, различной сложности и разной конфигурации, но в целом

соответствовать предложенному в «Грамматике современного русского литературного языка» общему определению сложного предложения как сочетанию предикативных единиц, построенному по той или иной структурной схеме и предназначенному для функционирования в качестве целостной единицы сообщения [4, с. 653].

Приняв приведенную дефиницию и обратившись главным образом к таким синтаксическим образованиям, которые, как и в первых двух примерах, не вызывают особых затруднений или дискуссий при толковании их содержания и грамматической структуры, построим линейную схему сложных предложений усложнённого типа текста, состоящего из трёх приведенных ниже предложений, полагая при этом возможность и допустимость соответствующей процедурной экстраполяции. Итак, у нас три следующих предложения:

А. *Кучер, заметивши, что один из них был большой охотник становится на запятки, хлынул его кнутом, и бричка пошла прыгать по камням* [3, с. 22].

Б. *Комната закружилась, перемешались чиновники и столы, и чуть удержался он от мгновенного потемнения* [3, с. 411].

В. *Когда же дорога понеслась узким оврагом в чащу огромного заглохнувшего леса и он увидел вверху, внизу, над собой и под собой трёхсотлетние дубы, трём человекам в обхват, вперемежку с пихтой, вязом и осокором, перераставшем вершину тополя, и когда на вопрос «чей лес?» ему сказали: «Тентетникова»; когда, выбравшись из леса, понеслась дорога лугами, мимо осиротевших роц, молодых и старых ив и лоз, в виду тянувшихся вдали возвышений, и двумя мостами перелетела в разных местах одну и ту же реку, оставляя её то вправо, то влево от себя, и когда на вопрос «чи луга и поемные места?» отвечали ему: «Тентетникова»; когда поднялась потом дорога на гору и пошла по ровной возвышенности – с одной стороны мимо неснятых хлебов, пшеницы, ржи и ячменя, с другой же стороны мимо всех прежде проеханных им мест, которые все вдруг показались в сокращённом отдалении, и когда, постепенно темнея, входила и вошла потом дорога под тень широких развилстых дерев, разместившихся врассыпную по зелёному ковру до самой деревни, и замелькали резные избы мужиков и красные крыши каменных господских строений, большой дои и старинная церковь, и блеснули золотые верхи; когда пылко забившееся сердце и без вопроса знало, куда приехало, – ощущенья, непрестанно накоплавшиеся, истор-*

гнулись наконец в громогласных словах: «Ну, не дурак ли я был доселе?» [3, с. 414–415].

Сначала три замечания процедурного характера к нашим иллюстрациям: 1) пронумеруем все части каждого сложного предложения, укажем связывающие их скрепы и обозначим синтаксические связи между этими частями следующим образом: подчинительная синтаксическая связь, сочинительная связь, бессоюзная синтаксическая связь. Дополнив соответствующим образом предложения А, Б и В приведенного выше текста, мы получим три структурных модели следующих сложных предложения усложнённого типа, последнее из которых состоит более чем из 15 простых предложений (предикативных основ) и представляет собой особо усложнённую конструкцию с самыми разными семантическими и синтаксическими отношениями между её компонентами, и мы, естественно, будем идти от простого к сложному, от двух первых к третьей.

После нумерации частей сложного предложения, конкретизации синтаксической скрепы и установления характера синтаксических связей мы, исходя из двувёршинной концепции простого предложения (наличия в русской грамматике двух главных членов – подлежащего и сказуемого), получим такую картину:

А. 1. *Кучер, заметивши,* ← 2. *что один из них был большой охотник становится на запятки, 1. хлынул его кнутом,* ↔ 3. *и бричка пошла прыгать по камням* [3, с. 22].

Б. 1. *Комната закружилась,* _____ 2. *перемешались чиновники и столы* ↔ 3. *и чуть удержался он от мгновенного потемнения* [3, с. 411].

В. 1. *Когда же дорога понеслась узким оврагом в чащу огромного заглохнувшего леса,* ↔ 2. *и он увидел вверху, внизу, над собой и под собой трёхсотлетние дубы, трём человекам в обхват, вперемежку с пихтой, вязом и осокором, перераставшем вершину тополя,* ↔ 3. *и когда на вопрос «чей лес?» ему сказали: _____ 4. «Тентетникова»;* ↔ 5. *когда, выбравшись из леса, понеслась дорога лугами, мимо осиротевших роц, молодых и старых ив и лоз, в виду тянувшихся вдали возвышений, и двумя мостами перелетела в разных местах одну и ту же реку, оставляя её то вправо, то влево от себя,* ↔ 6. *и когда на вопрос «чи луга и поемные места?» отвечали ему _____ 7. «Тентетникова»;* ↔ 8. *когда поднялась потом дорога на гору и пошла по ровной возвышенности – с одной стороны мимо неснятых хлебов, пшеницы, ржи и ячменя, с другой же стороны мимо всех прежде проеханных им мест,* ↔ 9.

которые все вдруг показались в сокращённом отдалении, ↔ 10. и когда, постепенно темнея, входила и вошла потом дорога под тень широких развилыстых дерев, разместившихся врассыпную по зелёному ковру до самой деревни, ↔ 11. и замелькали резные избы мужиков и красные крыши каменных господских строений, большой дои и старинная церковь ↔ 12. и блеснули золотые верхи; ← 13. когда пылко забившееся сердце и без вопроса знало, ← 14. куда приехало, → 15. ощущение, непрерывно накоплявшиеся, исторгнулись наконец в громогласных словах: _____ 16. «Ну, не дурак ли я был доселе?» [3, с. 414–415].

Выводы и предложения. После указанных в этих предложениях дополнений технического характера и фиксации их в единой схеме соответствующей синтаксической единицы они и примут, очевидно, вид такого графа, каждый из которых будет представлять собой в общем виде дерево зависимо-

стей исследуемого нами конструкта, и мы можем получить третью, наиболее сложную в структурном плане линейную схему сложного предложения усложнённого типа. Вот в достаточной степени формализованная, содержательно и функционально значимая и, на наш взгляд, вполне приемлемая, во всяком случае в плане постановки вопроса, авторская интерпретация этой линейной схемы.

1. Когда же ... ↔ 2. и ... ↔ 3. и когда ... _____ 4. ... ↔ 5. когда ... и когда ... ↔ 6. _____ 7. ↔ 8. когда ... ← 9. которые ... и когда ... ↔ 10. и ... ↔ 11. и ... ↔ 12. ← 13. когда ... ← 14. куда ... → 15. ... _____ 16. ...

Эта линейная схема легко накладывается на заданное сложное предложение и даёт возможность достаточно чётко описать его синтаксическую структуру как определённой образующих это предложение последовательности предикативных единиц, а соответственно, и предикативных зон.

Список литературы:

1. Адамец П. Порядок слов в современном русском. Прага, 1966. 96 с.
2. Белошапкина В. А. Сложное предложение в современном русском языке. Москва: Просвещение, 1967. 160 с.
3. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 6-ти т. Москва: ГИХЛ, 1959. Т. 5. 576 с.
4. Грамматика современного русского литературного языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. Москва: Наука, 1970. 768 с.
5. Меньшиков И. И. Предикативная зона как фрагмент речевой цепи и синтаксическая категория. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія «Філологія». Одеса, 2016. № 21. Т. 1. С. 17–19.
6. Пиотровский Р. Г. Моделирование фонологических систем и методы их сравнения. Москва: Наука, 1966. 300 с.
7. Современный русский язык. Теория. Анализ языковых единиц: учебник для студентов учреждений высшего образования / под ред. Е. И. Дибровой. Москва: Издательский центр «Академия», 2014. 624 с.
8. Українська мова. Енциклопедія / за ред. В. М. Русавського, О. О. Тарененка. Київ: Укр. енцикл., 2000. 752 с.

Menshikov I. I. LINEAR DIAGRAM OF A COMPLEX SENTENCE IN THE MODERN RUSSIAN LANGUAGE (LINGUISTIC CONTENT AND CONSTRUCTION METHODOLOGY)

After the issue of the Grammar of the Modern Russian Literary Language in 1970, concepts such as a structural scheme and a sentence paradigm entered the theory and practice of various kinds of research in the field of syntax of Russian and many other languages of the world. At the same time, the first of these concepts, the concept of an abstract structural diagram as a normative model of the minimal construction of a sentence, is actually the basis of any practically arbitrary communicative unit and, being filled with specific lexical material, can become a phrase, a statement, a message about some reality, become a sentence or a kind of syntaxeme, which may turn out to be a communicative unit, and in particular one or another predicative zone of some text.

At its sense, we can interpret the structural diagram of a sentence as a kind of analogue of the subject of research, its model, i.e. systems of some objects (of any physical nature), the structure or behavior of which, respectively, reproduces the structure or behavior of another system of objects that is the subject of research. And in this sense, a sentence built according to one or another structural scheme, we can qualify both as a structural scheme of a certain type, and as a model.

In general, it makes sense to pose the question of a linear scheme of a complex sentence only when we are dealing with complex sentences of a complicated type, consisting of three or more parts, since no other combinations of predicative stems are possible in sentences of a minimal construction, except for one – a binary one. But at the same time, a completely different metalanguage problem is being actualized, connected not so much with the structural scheme of the sentence as with what we nominate as a linear scheme.

Key words: complex sentence, complicated type, linear scheme, order of parts of complex sentence, means of communication.

Sadova H. Yu.

V. O. Sukhomlynskyi Mykolaiv National University

GRADATIONAL CONSTRUCTIONS IN THE WORLD FOLKLORE PICTURE

The article analyzes the world folklore picture as one of the incarnations of the world picture of traditional folk culture. One of the most vivid means of the world folklore picture representation is gradational proverbs with an adjective in the comparative degree. Gradation is a comparison, since the degree of intensity of an object quality is only a degree in comparison with the intensity of the other objects corresponding quality.

*The purpose of the article is to identify the specifics of gradational constructions in the world folklore picture by analyzing proverbs with various comparatives: *лучше / хуже, больше / меньше, выше / ниже, дороже / дешевле, умнее / глупее* (better / worse, more / less, higher / lower, more expensive / cheaper, smarter / more stupid), etc. Characteristic types of gradational constructions in proverbs have been considered, representation of donor and recipient concept spheres has been revealed, principles of combining compared images have been analyzed, and comparison patterns in gradational constructions have been described.*

A stable trend of representation in the gradational constructions of donor and recipient concept spheres of the world folklore picture "Man", "Object", "Animal", and "Abstraction" has been described in the article. The general characteristics of the entities compared are not decisive in gradational proverbs. Comparison in these constructions is carried out on the basis of focusing on the degree of certain qualities manifestation in the compared phenomena. The proposed interpretation of the semantic properties of gradational constructions makes it possible to compare phenomena not only from one concept sphere, but also from different ones. It has been revealed that the basis of such comparisons is the consequences that arise when one compares situations existing on the basis of the compared concepts, as well as popular stereotypes, with which the preference of a particular concept sphere is revealed in the course of situational consideration. Different extending elements and limitatives, giving the compared entities contrasting features, help not only to the paradox elimination, but also the concept sphere priority. The advantage may be due to the situation and socio-psychological conditions of the creation and use of proverbs. The study to gradational proverbs is promising not only for describing the category of comparison, but also for understanding the nature and features of the world folklore picture.

Key words: *gradational construction, comparative, concept sphere, proverb, basis of comparison, world folklore picture.*

Formulation of the problem. The world folklore picture is considered to be "one of the images, one of the incarnations of the world picture of traditional folk culture" [1, p. 11]. Along with the reflection of the folk experience the world folklore picture contains an ancient view of the world, which is embodied in numerous stereotypes that proverbs bristle with. The world folklore picture differs from the world linguistic picture both in the composition of components and in structure. Since pre-scientific, naive, mythological representations are recorded in the world folklore picture, the set of the most significant of them that have undergone conceptualization does not coincide with the one presented in the modern world linguistic picture as a whole. Folklore concepts, which coincide with

general cultural concepts at the conceptual level, may differ from them at the figurative one.

One of the most vivid means of the world folklore picture representation is gradational proverbs with an adjective in the comparative degree. Gradation is an expression of the intensity degree of phenomena or relations and "in its deepest essence is a comparison, since the degree of intensity of an object quality is only a degree in comparison with the intensity of the other objects corresponding quality" [7, p. 94].

Recent researches and publications. The forms semantic features of degrees of comparison in gradational constructions have been considered in the works of S. Ya. Alexandrova, O. P. Barmenkova, V. P. Berkov, A. V. Bondarko, A. Vezhbitskaya, A. B. Letuchego, Kh. D. Leemets, V. P. Musienko,

E. Sapir, K. P. Herberman, M. I. Cheremisina and others. The analysis of gradational constructions in the world picture context has been carried out in the studies of V. N. Teliya, N. P. Tropina, A. D. Shmelev, etc. However, the question of the mechanisms and specifics of gradational constructions in the world folklore picture still stands.

The purpose of the article is to identify the specifics of gradational constructions in the world folklore picture by analyzing proverbs with various comparatives: *лучше (не хуже) / хуже (не лучше), больше/меньше, выше/ниже, короче (ближе) / длинней (дальше), милее/тошнее, дороже/дешевле, умнее (умней, разумнее, мудренее, мудреней) / глупее, слаще/горче (не слаще), злее, опаснее, смиреннее, страшней, привязчивее, привередливей, светлее, звонче (better (no worse) / worse (no better), more / less, higher / lower, shorter (closer) / longer (further), sweeter / more nauseous, more expensive / cheaper, smarter (smarter, more sensible, wiser) / more stupid, sweeter / bitter (not sweeter), angrier, more dangerous, meeker, scarier, more affectionate, more fastidious, lighter, louder), etc. [5; 6]. The purpose of the study determines the formulation of the following tasks: 1) to consider the characteristic types of gradational constructions in proverbs; 2) to reveal the representation of donor and recipient concept spheres; 3) to analyze the principles of combining compared images; 4) to describe the comparison patterns in gradational constructions.*

Discussion. Although the gradational proverb structure corresponds to the comparison language model, it has certain peculiarities. When studying the semantic principles of gradational constructions formation (with the involvement of A. Vezhbitskaya's [4] and E. Sapir's [14] correspondence discussions on the semantic structure of the comparative), we have found out that in all gradational proverbs, regardless of the comparative origin, the general characteristic of the compared entities is indecisive. Comparison in these constructions is carried out on the basis of focusing on the degree of certain qualities manifestation in the compared phenomena. Therefore, the quality may not be assigned to the semantics of the arguments when they are compared [9].

The components of gradational constructions in the world folklore picture represent four donor and recipient concept spheres: "Человек" ("Man") (*Кормилица привередливей барыни* (A nurse is more fastidious than a lady)), "Предмет" ("Object") (*Чужой и хлеб слаще калача* (Someone else's bread is sweeter than a roll)), "Животное" ("Animal") (*Благословенный баран лучше неблагословенного*

быка (A blessed ram is better than an unblessed bull)), "Абстракция" ("Abstraction") (*Сладкая ложь лучше горькой правды* (A sweet lie is better than a bitter truth)). The proposed interpretation of the semantic features of gradational proverbs makes it possible to compare different concept spheres: "Человек" – "Предмет" ("Man" – "Object") (*Добрый человек лучше каменных стен* (A good man is better than stone walls)), "Человек" – "Животное" ("Man" – "Animal") (*Жена без грозы хуже козы* (A wife without a thunderstorm is worse than a goat)), "Абстракция" – "Человек" ("Abstraction" – "Man") (*Сон милее отца и матери* (Sleep is dearer than father and mother)), "Предмет" – "Животное" ("Object" – "Animal") (*Узда дороже лошади* (The bridle is more expensive than a horse)), "Животное" – "Человек" ("Animal" – "Man") (*Городское теля мудреней деревенского пономаря* (An urban calf is more sophisticated than a village sexton) and etc. As it can be seen from the examples, gradational proverbs can be extended and unextended.

The analysis of unextended proverbs, which from a logical point of view are statements, shows isolated cases of logical judgments like *Перо легче сохи* (The pen is lighter than a plow) against the background of numerous paradoxical proverbs that illustrate people's non-standard thinking. A linguistic paradox arises when different components in a statement contradict one another [3, p. 454], and it is based on "the functional peculiarities of the natural language and is not connected with the scientific picture of the world, but only with the experience of those speaking" [11, p. 186]. The proverb paradox, according to E. A. Selivanova, "is formed as a sign anomaly against the background of analogies of syntagmatics, paradigmatics, epigramatics, axiology (evaluateness) and pragmatics of the language system" [11, p. 188].

Paradoxical feature in gradational proverbs can arise due to the comparison of the concept sphere "Абстракция" ("Abstraction") with others. Often, with such a comparison, an abstract concept is enclosed in the semantics of the object of comparison: *Слово лучше печати, Правда светлее солнца* (A word is better than a print, Truth is brighter than the sun), etc. The comparison prototype is much less often presented in an abstract way: *Деньги лучше уговора* (A bargain is a bargain). The basis of such comparisons is the consequences that arise when one compares situations existing on the basis of the compared concepts. So, for example, the proverb *Слово лучше печати* (A word is better than a print) runs that the consequences of a word for

a person can be more useful than the consequences associated with the actions of a print.

Comparison in unextended proverbs can be carried out on the basis of a pun – a joke “based on a semantic combination in one context either different meanings of one word or different words (phrases), identical or similar in sound” [10, p. 56]: *Пересев хуже недосева, Аринушка Маринушки не хуже* (*Overseeding is worse than underseeding, Arinushka is not worse than Marinushka*).

Often, the principles of the unextended proverbs components combining turn into the analysis of popular stereotypes, in the light of which the dominance of a particular entity is revealed in the course of situational consideration. For example, in the proverb *Борода дороже головы* (*A beard is more expensive than a head*), preference is given to the *бороде* (*beard*), contrary to its logical interpretation of as a part of the whole (*head*) (*beard* is “hair on the lower part of the face” [13, I, p. 108]), due to the fact that *a beard* is “a sign of masculinity, the embodiment of vitality, growth, fertility” in people’s ideas [12, p. 229].

Preference may be given to the essence over its framing, since in the people’s minds there is an idea of the secondary nature of accessories (*Compare: Встречают по одежке, а провожают по уму: Clothes don’t make the man*). For example, in the proverb *Шпага дороже ножен* (*The sword is more valuable than the scabbard*), *шпага* (*the sword*) is “a cold thrusting weapon with a straight, narrow and long blade of a triangular, tetrahedral or hexagonal shape” [13, IV, p. 726] is more preferable than *ножны* (*the scabbard*) which is “a case for a cutlass, a sword, or a dagger” [13, II, p. 507].

Extending elements like other secondary parts are optional because, according to syntactic theories, their removal does not destroy the syntactic unity of a sentence. The extraction of the extending elements does not affect the structure of the proverb either: *Скупой богач беднее нищего – *Богач беднее нищего* (*The covetous rich man is poorer than the beggar – *The rich man is poorer than the beggar*). However, from a semantic point of view, the extraction of extending elements from the proverb leads to the appearance of illogical formations. This is the peculiarity of proverbs.

The extending element of the object of comparison plays an essential role in determining the preference by comparison. So, when comparing an abstract concept with a concrete one in proverbs: *Добрая слава дороже богатства, Ласковое слово лучше дубины* (*Good glory is more valuable than wealth,*

An affectionate word is better than a club), extending elements contain “pleasant” seme, which determines priority: *добрый* (*kind*) is “favorable, bringing good, success, joy; very good, great, not tainted by anything, flawless, irreproachable” [13, I, p. 410–411]; *ласковый* (*affectionate*) is “giving a pleasant sensation; lolling, soothing” [13, II, p. 165]. At the same time, as it can be seen from the above-given examples, the extending element, in combination with the object of comparison, is metaphorized: *добрая слава, ласковое слово* (*good glory, an affectionate word*).

The extending element also contributes to paradox removal. So, when comparing the concept spheres “Человек” (“Man”) (*Плохой товарищ лучше одиночки* (*A bad comrade is worse than a single man*), “Предмет” (“Object”) (*Чужой и хлеб слаще калача* (*Someone else’s bread is sweeter than a roll*)) and “Абстракция” (“Abstraction”) (*Иная хвала хуже поношения* (*Another praise is worse than reproach*)), the paradoxical feature of judgments **Товарищ лучше одиночки, *Хлеб слаще калача, *Хвала хуже поношения* is overcome at the expense of extending elements *плохой, чужой, иная* (*bad, someone else’s, another*). For example, paradoxical feature in comparison **Товарищ лучше одиночки* (*A comrade is worse than a single man*) is overcome by pointing out to the negative qualities of a comrade by introducing an adjective extending element *плохой* (*bad*) “possessing negative qualities or properties” [13, III, p. 145].

Sometimes extending elements have a rhythmic-intonation function, being semantically empty. As a result, the elimination of paradoxical feature can be carried out by introducing a limiting syntaxeme into the proverb. So, the proverb *Петуху ячменное зерно жемчужины дороже* (*For a rooster, a grain of barley is more valuable than a pearl*) contains the extending element of the object of comparison, which, however, does not help to eliminate the paradox. Compare the paradoxical features of judgments: **Зерно жемчужины дороже* (*A grain is more valuable than a pearl*) and **Ячменное зерно жемчужины дороже* (*A barley grain is more valuable than a pearl*). In this situation, the elimination of paradoxical feature is facilitated by its clarification by introducing the subject of perception: *немых* (*a rooster*).

With the help of the limitative, an emphasis is also placed on the priority of choosing one or another entity. For example, in the proverbs *Скупому душа дешевле гроша, Умному слово лучше дубины, Казаку конь себя дороже* (*A soul is cheaper than a penny for a stingy man, A word is better than a club for a clever person, A horse is dearer for a Cossack*

than he himself) there is a limitation of the national idea of *скупости, уме, казаке* (stinginess, intelligence, a Cossack): *Если человек скупой, то ему душа дешевле гроша (If a person is stingy, then his soul is less important(dear) than a penny for him).

The preference for a particular entity is revealed in the course of situational consideration. So, when interpreting the proverb *Старик, да лучше семерых молодых* (the Old Man is better than seven young people) the popular idea of *старике* (the old man) is noted, usually in physiological data an old man is inferior to *молодым* (the young one) (the old man is “a man who has reached his old age” [13, IV, p. 249]), but in this case, he is capable of competing. The choice of the extending element *семерых* (seven) clarifies the meaning of the object of comparison and creates a rhyme.

The gradual features can be represented in form of a scale, at the poles of which there are opposite meanings of the feature; in the middle of this scale there is a point that separates the positive and negative meanings of the feature [15, p. 54]. For example, for the feature “height” the axis will separate the meanings “high” as positive and “low” as negative. As lexical units - adjectives or adverbs that express the meanings of a feature - the poles of the scale can be antonyms (both *high* and *low*) [2, p. 231–232]. It should be noted that not all features that can be represented as scales have antonymic pairs in a particular language as a means of expressing the meanings of the scale poles.

In numerous extended proverbs, the priority of one concept sphere over another appears due to the fact that the comparison takes place in accordance with some ideas. The extending elements are often in antonymic relationships, endowing the compared entities with contrasting features. According to ideas (ethical, aesthetic, moral, etc.), there are the following comparisons of entities in proverbs with extending elements: *свой – чужой*: *Свой дурак дороже чужого умника* (*national – foreign*: Our fool is dearer than someone else's clever man); *маленький – большой*: *Маленькое дело лучше большого безделья* (*small – big*: Small business is better than big idleness); *добрый – худой (лихой)*: *Доброе молчанье лучше худого ворчанья, Лихое гляденье лучше доброго прошения* (*good – bad (dashing)*: Good silence is better than a bad grunt, A dashing look is more than a kind request); *умная – глупая*: *Умная ложь лучше глупой правды* (*clever – stupid*: A clever lie is better than a stupid truth); *старый – молодой*: *Старый полковник старше молодого генерала* (*old – young*: The old colonel is older than the young general); *живой – мертвый*: *Живой нес*

лучше мертвого льва (*alive – dead*: A living dog is better than a dead lion); *сладкий – горький*: *Сладкая ложь лучше горькой правды* (*sweet – bitter*: A sweet lie is better than a bitter truth); *близкий – дальний*: *Близкий сосед лучше дальней родни* (*close – distant*: A close neighbor is better than distant relatives); *первая – последняя*: *Первая брань лучше последней* (*first – last*: The first fight is better than the last); *благословенный – неблагословенный*: *Благословенный баран лучше неблагословенного быка* (*blessed – unblessed*: A blessed ram is better than an unblessed bull), etc.

Entities in proverbs with extending elements are compared situationally: *умный – дурак*: *Лучше с умным потерять, чем с дураком найти* (*clever – fool*: Better to lose with a clever man than to find with a fool); *убыток – барыш*: *Лучше с убытком торговать, чем с барышом воровать* (*loss – profit*: It is better to trade at a loss than to steal with a profit); *ад – рай*: *Лучше с умным в аду чем с глупым в раю* (*hell – paradise*: It is better to be with a clever man in hell than with a stupid one in paradise); *друг – неприятель*: *У друга пить воду лучше неприятельского меду* (*friend – enemy*: To drink water from a friend is better than to eat honey from the enemy), etc.

Occasional antonyms are also abound in proverbs: *Лучше нищий праведный, чем богач ябедный* (A righteous beggar is better than a rich sneaky man), *Сытый волк смиреннее завистливого человека* (A well-fed wolf is more humble than an envious person), *Лучше хлеб с водой, чем пирог с бедой* (Bread and water is better than a pie with trouble), *Домашний теленок лучше заморской коровы* (A domestic calf is better than an overseas cow), *Цыганская правда хуже православной кривды* (Gypsy truth is worse than Orthodox falsehood), *Коза на горе выше коровы в поле* (A goat on a mountain is higher than a cow in a field) and others. A preference relation is established between these combinations. For example, *Свой, хотя и глупый, предпочтительнее, чем чужой, хотя и умный (Your own, although stupid, is preferable to someone else's, albeit smart), *Праведный, хотя и бедный, предпочтительнее, чем грешный, хотя и богатый (Righteous, although poor, is preferable to a sinner, although rich), etc.

Conclusions and offers. Thus, gradational constructions in the world folklore picture represent four donor and recipient concept spheres: “Man”, “Object”, “Animal”, and “Abstraction”. In gradational proverbs, the general characteristic of the compared entities is not decisive. Comparison in these

constructions is carried out on the basis of focusing on the degree of manifestation of certain qualities in the compared phenomena. The proposed interpretation of the semantic properties of gradational constructions makes it possible to compare phenomena not only from one concept sphere, but also from different ones.

The basis for comparison in such formations is the consequences that arise when comparing situations arising on the basis of the compared concepts, as well as popular stereotypes, with which the preference of a particular concept sphere is revealed in the course of situational consideration. Various extending elements and limitatives, endowing the compared entities with contrasting features, contribute not only to the elimination of paradox, overcoming triviality, but also to the accents placement with the priority of a particular concept sphere. This preference may be determined by the situation and socio-psychological conditions for the creation and use of a proverb. This explains the existence of directly opposite gradational

proverbs: *Уговор дороже денег и Деньги лучше уговора (An agreement is more valuable than money and Money is better than an agreement); Доброе молчанье лучше худого ворчанья и Худое молчанье лучше доброго ворчанья (A good silence is better than a bad grumbling, and An ill silence is better than a good grumbling).*

Since all proverbs and sayings are based on the correlation of the external semantic form with the internal one, the comparison always runs through the proverb. Therefore, turning to gradational proverbs, which are based on comparison as a kind of correlation, is promising not only for describing the category of comparison, but also for understanding the semantic nature, features, and also the mechanisms of all proverbs and sayings formation. The analysis of linguistic material in gradational constructions allows looking deeper inside national consciousness, which is represented in the world folklore picture.

References:

1. Артеменко Е. Б. Язык русского фольклора и традиционная народная культура (опыт интерпретации). *Славянская народная культура и современный мир*. Москва : Государственный республиканский центр русского фольклора, 2003. Вып. 5. С. 7–21.
2. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. Москва : Наука, 1988. 340 с.
3. Булыгина Т. В., Шмелев А. Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). Москва : Наука, 1997. 574 с.
4. Вежбицкая А. Сравнение – градация – метафора. *Теория метафоры* / Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. Москва : Прогресс, 1990. С. 133–152.
5. Даль В. И. Пословицы русского народа: В 2-х т. Москва : Художественная литература, 1989. Т. 1. 431 с.
6. Даль В. И. Пословицы русского народа: В 2-х т. Москва : Художественная литература, 1989. Т. 2. 447 с.
7. Леэметс Х. Д. Компаративность и метафоричность в языках разных систем. *Метафора в языке и тексте* / Под ред. В. Н. Телии. Москва : Наука, 1988. С. 92–108.
8. Херберман К. П. Компаративные конструкции в сравнении. К вопросу об отношении грамматики к этимологии и языковой типологии. *Вопросы языкознания*. 1999. № 2. С. 92–102.
9. Садовая А. Ю. К вопросу о семантической интерпретации градационных конструкций (на материале пословиц и поговорок). *Система і структура східнослов'янських мов: До 170-річчя з дня народження О.О. Потебні: Збірник наукових праць* / Редкол.: В. І. Гончаров (відп. ред.) та ін. Київ : Знання України, 2005. С. 174–179.
10. Санников В. З. Каламбур как семантический феномен. *Вопросы языкознания*. 1995. № 3. С. 55–57.
11. Селіванова О. О. Нариси з української фразеології (психологічний та етнокультурний аспекти). Київ – Черкаси : Брама, 2004. 276 с.
12. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5-ти т. / Под ред. Т. А. Агапкиной, Л. Н. Виноградовой, А. В. Гура и др. / Отв. ред. Н. И. Топоров / РАН Институт славяноведения и балканистики. Москва : Международные отношения, 1995. Т.1: А–Г. 584 с.
13. Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус.яз. / Под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Русский язык, 1984.
14. Сэпир Э. Градуирование: семантическое исследование. *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып.16: Лингвистическая прагматика. Москва : Прогресс, 1985. С. 43–78.
15. Kennedy Ch. Polar Opposition and the Ontology of `Degrees. *Linguistics and Philosophy*. 24. 2001. P. 33–70.

Садова Г. Ю. ГРАДАЦІЙНІ КОНСТРУКЦІЇ У ФОЛЬКЛОРНІЙ КАРТИНІ СВІТУ

У статті проаналізовано фольклорну картину світу як одне з втілень картини світу традиційної народної культури, яскравим засобом репрезентації якої є градаційні паремії з прикметником у порівняльному ступені. Градація є порівнянням, оскільки ступінь інтенсивності якості будь-якого об'єкта лише ступінь порівняно з інтенсивністю відповідної якості інших об'єктів.

Метою статті є виявлення специфіки градаційних конструкцій у фольклорній картині світу шляхом аналізу паремій із різними компаративами *лучше/хуже, больше/меньше, выше/ниже, дороже/дешевле, умнее/глупее* тощо. Розглянуто характерні типи градаційних утворень у пареміях, виявлено експлікацію донорської та реципієнтної концептосфер, проаналізовано принципи об'єднання порівнюваних образів, потрактовано закономірності зіставлення у градаційних конструкціях.

У статті описано стабільну тенденцію репрезентації у градаційних конструкціях донорських та реципієнтних концептосфер фольклорної картини світу «Людина», «Предмет», «Тварина», «Абстракція». У градаційних пареміях загальна характеристика сутностей, що зіставляються, є несуттєвою. Порівняння в цих конструкціях здійснюється на підставі фокусування на ступінь прояву в порівнюваних явищах певних якостей. Запропонована інтерпретація семантичних властивостей градаційних конструкцій зумовлює можливість порівняння явищ не тільки з однієї концептосфери, але також із різних концептосфер. Виявлено, що підставою порівняння в таких утвореннях є наслідки в зіставленні ситуацій, що виникають на базі порівнюваних понять, а також народні стереотипи, зраховання яких переважає в концептосфері в ситуаційному розгляді. Різні розповсюджувачі та лімітативи, наділяючи порівнювані сутності контрастними властивостями, сприяють не тільки зняттю парадоксальності, але й наголошенню на пріоритетності концептосфери. Перевага може зумовлюватися ситуацією та соціально-психологічними умовами створення та використання паремії. Звернення до градаційних паремій є перспективним не лише для опису категорії порівняння, але й для розуміння природи і властивостей фольклорної картини світу.

Ключові слова: градаційна конструкція, компаратив, концептосфера, паремія, підстава порівняння, фольклорна картина світу.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

УДК 811.161.2(045.5)

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/03>

Афоніна І. Ю.

Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля

Ворошилова М. А.

Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНІХ ЗАСОБІВ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ ВІРША Т. Г. ШЕВЧЕНКА «ЗАПОВІТ» АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ

Стаття присвячена аналізу інтерпретації художніх засобів в англомовних перекладах вірша Т. Г. Шевченка «Заповіт». Авторі досліджують та визначають засоби збереження неповторності Шевченкового слова англійською мовою. У дослідженні використано методи теоретичного та емпіричного узагальнення, метод перекладацького аналізу, за допомогою якого визначаються способи перекладу, перекладацькі прийоми та трансформації, які використовуються для досягнення еквівалентності художніх засобів. Семантико-стилістичний метод використано для виявлення стилістичної належності слів і словосполучень у досліджуваному творі; метод зіставлення дає можливість з'ясувати, чому перекладачі використали конкретний стилістичний варіант слова, словосполучення з низки можливих.

Здійснено порівняльний аналіз низки перекладів вірша Т. Г. Шевченка «Заповіт» (Ліліан Войнич, Віри Річ, Джона Віра). З'ясовано, що у перекладах влучно відтворено словесний, морфемний і звуковий повтори, вдало передано алітерацію. Доведено, що перекладачі зберегли своєрідність художньої та інтонаційної манери поета, незважаючи на те, що найбільша складність перекладу Шевченкової поезії полягає в закодованій у ній мовній картині світу на рівні реалій. Відтворення стилістичних фігур оригіналу (повтору, паралельних конструкцій, інверсій) у перекладах характеризується високим ступенем адекватності. Виявлено майстерність відтворення динамічно-мінливої ритміки твору, надзвичайної музикальності та пристрасності, збереження перекладачами художньої та інтонаційної манери поета.

На жаль, стислий обсяг запропонованого дослідження не дозволяє детально охопити всі прізвища майстрів Шевченкового слова на іншомовному ґрунті. Як видно з аналізу перекладацької лабораторії англомовних авторів, вдало відтворено потужну енергетику Шевченкового слова, силу його емоційної напруги, особливу поетичну форму його вірша. Серед найкращих перекладачів поезій Т. Г. Шевченка вирізняються Ліліан Войнич, Віра Річ і Джон Вір. Зауважимо, що перекладачі прагнули максимально точно відтворити український текст, вдаючись до стратегій компенсації та трансформації. Названі стратегії в перекладацькій діяльності були спрямовані на відтворення українського художнього простору.

Ключові слова: художній переклад, перекладацький аналіз, перекладацькі трансформації, алітерація, епітет, ритмомелодика, мовна картина світу.

Постановка проблеми. Поезія Т. Г. Шевченка перекладена багатьма мовами світу. Існує понад 500 перекладних версій поезії 147-ма мовами. Найвідоміший вірш Кобзаря «Заповіт» знають і в англомовному світі. Англійська мова представила Т. Г. Шевченка для світової читацької громади. У світовому літературному ареалі англомовні переклади українського поетичного слова є важливим чинником утвердження української нації, саме тому таке вагоме Тарасове слово.

Художня природа творчості Т. Г. Шевченка є постійним предметом уваги дослідників, діапазон розуміння якого досить широкий, що зумовлено, зокрема, універсальністю вираження його генія. У статті висвітлюється динаміка сприйняття творчості Т. Г. Шевченка в англомовному культурному просторі. Цей процес охоплював різні фази становлення англомовної Шевченкіани.

Актуальність теми цієї розвідки зумовлена тим, що відчувається необхідність в узагальненні

існуючого матеріалу та обґрунтуванні перекладацьких методів відомих перекладачів. Високий рівень перекладацької майстерності торкається питань не лише відтворення загального змісту твору, а й стилістичного світогляду автора. У цьому плані в різночасових перекладах маємо чимало цікавих знахідок.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ю. Тьопенко у своїй розвідці щодо сприйняття Т. Г. Шевченка в англomовному культурному ареалі зазначає, що поява його творчості в англomовному світі вплинула на процес рецепції української літератури та культури. Саме перекладацька діяльність у галузі україністики сприяла поширенню творчості Т. Г. Шевченка – маркера української ідентичності [9]. Т. Зарицька звертає увагу на подальші кроки освоєння поезії Т. Г. Шевченка в перекладах Віри Річ, оскільки вона змогла зберегти бездоганну художню форму оригіналів, стильове розмаїття, ритміко-інтонаційне звучання першотвору [3]. Н. Кушина зосереджує увагу на аналізі перекладів творів Т. Г. Шевченка, а саме на відтворенні стилістичних фігур: повтору, паралельних конструкцій, інверсій [7]. Д. Дроздовський аналізує шевченківський дискурс у перекладацькому і літературно-критичному доробку Віри Річ, перекладацькі стратегії якої орієнтовані на адекватне, максимально наближене відтворення шевченківського оригіналу англійською мовою [1].

Суттєвий внесок у розгортання дослідницьких і перекладацьких спроб, які сприяли поширенню творчих надбань Тараса Шевченка в англomовному просторі, зробили, на думку Р. Зорівчак, «славісти (Кларенс Огастес Меннінг, Ватсон Кіркконел, Костянтин Генрі Андрусисин, М. Найдан), перекладачі (Олександр Івах, Джон Вір, Персі Поль Селвер, А. Біленко, П. Фединський), аматори (Е. Дж. Гантер, Г. Любач-Пізнак), видатні літературні особистості, зокрема Етель Ліліан Войнич і Віра Річ» [4, с. 211; 5].

Постановка завдання. Метою статті є порівняльний аналіз інтерпретацій художніх і перекладацьких засобів збереження неповторності Шевченкового слова в англomовних перекладах вірша Т. Г. Шевченка «Заповіт». Поставлена мета досягається через розв'язання таких завдань: 1) опрацювати фундаментальні розвідки, присвячені англomовній поетичній Шевченкіані; 2) обґрунтувати теоретико-методологічні засади дослідження; 3) провести порівняльний аналіз художніх засобів в англomовних перекладах першотвору Т. Г. Шевченка «Заповіт» найбільш відомими перекладачами – Е. Л. Войнич, Джоном Віром, Вірою Річ; 4) оцінити спорідненість відтворення твору.

Під час дослідження застосовувалися такі методи: метод теоретичного та емпіричного узагальнення, метод перекладацького аналізу, семантико-стилістичний метод, метод зіставлення.

Виклад основного матеріалу. У художньому перекладознавстві розроблено методики дослідження художніх засобів. Вірші Т. Г. Шевченка завжди насичені багатьма художніми засобами (алітерація, епітети). У «Заповіті» простежується широке використання постійних епітетів, зрозумілих кожному українцю на «генетичному» рівні. Алітерований фрагмент висловлення може передавати емоції автора або персонажа. Алітерація в поезії Т. Г. Шевченка набуває особливо виразних рис. Неодмінним художнім засобом у віршах Кобзаря є епітет. Особливо багато в творчості поета постійних епітетів, які традиційно супроводжують предмет, закріплюючись за ним, в межах певного художнього стилю. Наприклад, якщо це *step*, то він майже завжди *широкий*, а *море* – *синє*. У творах Т. Г. Шевченка часто зустрічаються географічні реалії: *step*, *гай*, *лан*, які виражають типово українські природні красоти.

Як зазначав В. Коптілов, «багато важить вміння перекладача відчутти й відтворити стилістичний колорит оригіналу, знайти слово, яке було б доречним у фразі саме цього письменника» [7, с. 148]. В. Кикоть стверджує, що «у перекладі особлива увага має приділятися співвідношенню стилістичних, жанрово-інваріантних і жанрово-змінних компонентів, критеріям стилістичної і жанрової адекватності / неадекватності вихідного тексту і тексту перекладу» [7, с. 151]. Отже, складність перекладу Шевченкового слова полягає у відтворенні етнокультурних реалій, які здебільшого включають назви елементів побуту, життєвого укладу, звичаїв, вірувань, національних символів, історичних алюзій, словесних образів.

Англomовна україніана має 200-річну історію і налічує десятки імен перекладачів і сотні майстерних перекладів. Переклади «Заповіту» були зроблені у різні роки різними письменниками-перекладачами. Розглянемо три переклади «Заповіту», які належать Е. Л. Войнич, Вірі Річ і Джону Віру. Кожен із цих перекладачів зробив вагомий внесок до української літератури. За основу порівняльного аналізу взято повний переклад вірша Етель Ліліан Войнич, переклад Івана Вив'юрського (Джона Віра) та переклад Фейт Елізабет Джоан Річ (Віри Річ).

Перший рядок вірша «*Як умру, то поховайте...*» має різні переклади-інтерпретації. У Джона Віра знаходимо – *When I am dead, then bury me* [15].

Перекладач використав пасивний стан (Simple Passive voice), що трохи відрізняється від оригіналу, але загалом має той же зміст. Джон Вір переклав другу частину рядка дослівно *поховайте – bury me*. Віра Річ пропонує *When I die, then make my grave* [6]. Перекладачка використала умовну конструкцію першого типу, але замінила сполучник *if* (якщо) на *when* (коли), бо в англійській мові сполучник *when* в умовних конструкціях використовується для висловлення впевненості у тому, що відбудеться. *Make my grave* – описовий спосіб перекладу лексеми *поховайте*. Тож варіант перекладу Віри Річ дуже влучний. В обох перекладах прислівник *then* (із конотацією *після та до того ж*) відповідає сполучнику *to* (спонукальний спосіб вживається при проханні, пропозиції виконати якусь дію) в оригіналі. Ліліан Войнич інтерпретує перший рядок так: *Dig my grave* [14]. Вона, як і Віра Річ, застосувала описовий спосіб перекладу лексеми *поховайте*. На нашу думку, найвлучнішим є переклад Віри Річ, оскільки є відповідність граматичного часу, передано семантику сполучника, а застосування найпоширенішої перекладацької трансформації (описового перекладу) не відділяє переклад від першотвору.

Зміст рядків «*поховайте мене на могилі*» означає бути похованими на кургані – символи козацької доблесті, тобто повторити долю захисників свого краю. У своєму перекладі Джон Вір використав слово “*My tomb upon a grave mound high*”, що дослівно перекладається як курган [15]. Віра Річ використала теж саме слово “*High on an ancient mound*” [12, с. 15]. Ліліан Войнич використала слово “*Dig my grave and raise my barrow*” [14, с. 15], яке також перекладається як курган. Але семантика цих англійських слів різниться: *mound* – велика купа землі, каміння, а *barrow* – велика споруда, що складається з купи ґрунту над місцем, де люди були поховані в давнину [10]. Тому переклад Ліліан Войнич більш точно передає символічний зміст рядка оригіналу.

У рядках «... *Серед степу широкого ...*», «... *Щоб лани широкополі ...*» використаний постійний епітет *широкий* степ та українські географічні реалії (лани, кручі). У перекладі Джона Віра “... *Amid the splendid plain, So that the fields, the boundless steppes ...*” [15], бачимо слова *plain* – велика площа рівнинних земель, що відповідає реалії *лан* – безліса рівнина, рівний, широкий простір, поле; слово *steppe*, яке є повним еквівалентом нашого степу – великий безлісий, вкритий трав’янистою рослинністю, рівнинний простір, із прикметником *boundless* – безмежний, що загалом

відтворює конотацію українського прикметника *широкий*, бо в постійному епітеті він вказує на безкрайність, безмежність.

Переклад Ліліан Войнич “... *A fair land and wide, I will lie and watch the cornfields ...*” [14] містить лексему *land* (територія, яка може використовуватися для певних цілей, таких як землеробство або будівництво, поверхня землі, не вкрита водою) разом із прикметниками *fair* (справедливий, чесний) and *wide* (широкий); тут же знаходимо лексему *cornfields* – поле, яке використовується для вирощування кукурудзи. Враховуючи все зазначене вище, можна припустити, що, скоріше за все, перекладачка замінила українську реалію *степ* на канадсько-індіанську реалію *кукурудзяне поле*.

Переклад Віри Річ теж не різниться із першотвором “*In steppeland without bound: Whence one may see wide-skirted wheatland*” [13]. *Steppeland* – складений іменник – *steppe* (*степ*) і *land* (*земля, територія*). Можна сказати, що це еквівалент нашого степу. Замість прикметника *boundless* Віра Річ використала прийменник з іменником *without bound* (без меж), що також відтворює конотацію українського прикметника *широкий*. *Wheatland* – теж складений іменник – *wheat* (*пшениця*) та *land* (*земля, територія*), який можна перекласти як *лан*, бо синонімом до цієї лексеми є *поле* (пшеничне також). Складний прикметник *wide-skirted*, утворений сполученням основи прикметника *wide* (*широкий*) та іменника *skirt* (*спідниця*) з додаванням суфікса *-ed*, може бути еквівалентом до слова *широкополі*. Тому переклади Джона Віра та Віри Річ більш близькі до оригіналу, оскільки вони не замінювали жодної реалії та вдало відтворили постійний епітет.

Переклад рядка «*І Дніпро, і кручі*» дуже різниться в авторів. *Круча* – високий стрімкий берег; урвище. Джон Вір використав описовий метод “*The Dnieper’s plunging shore*” [15]. Прикметник *plunging* має семантику «яка стрімко обривається», так він передає властивість іменника *круча*. Переклад Ліліан Войнич має варіант “*By the Dnieper-side*” [14]. Іменник *side* вказує, що це край річки, тобто берег. Перекладачка передала тільки назву річки та берег. У Віри Річ знаходимо такі рядки “*Dnipro’s steep-cliffed shore*” [11]. Складний прикметник *steep-cliffed*, утворений сполученням основи прикметника *steep* (що підіймається або падає під різким кутом) та іменника *cliff* (висока ділянка скелі з дуже крутою стороною, часто на узбережжі) з додаванням суфікса *-ed* є найточнішим еквівалентом реалії *круча*. Наступні рядки містять багато цікавих інтерпретацій.

Порівняльний аналіз перекладацьких рішень

Т. Г. Шевченко	Переклад Ліліан Войнич	Переклад Джона Віра	Переклад Віри Річ
«Поховайте та вставайте, Кайдани порвіте І вражою злою кров'ю Волю окропіте».	“Bury me, be done with me, Rise and break your chain , Water your new liberty With blood for rain”.	“Oh bury me, then rise ye up And break your heavy chains , And water with the tyrants’ blood The freedom you have gained”.	“Make my grave there – and arise , Sundering your chains , Bless your freedom with the blood Of foemen’s evil veins!”

Як бачимо, Джон Вір і Ліліан Войнич переклали *поховайте мене* дослівно, а Віра Річ зробила повторення, як і в першому рядку. Надалі Джон Вір і Ліліан Войнич використали лексему *rise* (підійматися; ставати могутнім), а Віра Річ – схожу лексему *arise* (здійнятися, постати). Обидва переклади є вдалимими, оскільки Шевченкове *вставайте* – це заклик до розбудови нового вільного суспільства.

У рядку «Кайдани порвіте» Ліліан Войнич використала такі еквіваленти: порвати – *break* (змусити щось раптово розділитися, пошкодити) та кайдани – *chain* (ціпок, факт чи ситуація, яка обмежує свободу людини). Джон Вір також використав слово *break*. На відміну від Ліліан Войнич, Джон Вір і Віра Річ використали іменник *chain* у множині – *chains*, щоб український та англійський варіанти співпадали за числом. Віра Річ переклала *порвати*, використовуючи еквівалент *sunder* – розбити щось на частини, що теж є вдалим рішенням.

Джон Вір і Ліліан Войнич переклали слово *окропіте* (дія за значенням *зволжувати, зрошувати щось; розпорюшувати рідину на дрібні краплі; оббризкувати*) дієсловом *to water* – *поливати щось рідиною*, а Віра Річ для відтворення лексеми *окропіте* віднайшла в англійському глобальному вертикальному контексті поняття, яке символізувало б духовне очищення [1] і зупинилася на лексемі “blestian”, яка прийшла в англійську мову 1500 років тому з мови германських племен. Згодом це поганське слово піддалося християнізації і трансформувалося в “bless”, що добре слугує їй [4, 5, 8].

Іменник *воля* Ліліан Войнич переклала іменником *liberty* – *свобода* та *воля*. Той самий іменник Джон Вір і Віра Річ переклали іменником *freedom* – *свобода*, *воля*. Обидва іменники мають однакову конотацію та є повним еквівалентом українського іменника *воля*.

При перекладі рядка «І вражою злою кров'ю» перекладачі застосували різні інтерпретації. Джон

Вір використав іменник (у перекладі іменник стоїть у присвійному відмінку – *tyrants’* (Possessive case) *tyrant* (*правитель, який має необмежену владу над іншими людьми і використовує її несправедливо й жорстоко*), що передає прикметники першотвору, настрої заклик, боротьби проти ворогів-експлуататорів, катів українського народу [15]. Віра Річ використала іменник *foemen* (*ворог*) та прикметник *evil* (*злий*). Замість використання присвійного відмінка (Possessive case) Віра Річ використовує прийменник *of*, який відповідає українському родовому відмінку [11, 12]. Ліліан Войнич переклала цей рядок по-іншому – “*With blood for rain*” [14]. У перекладі відсутні прикметники, які наявні в оригіналі твору.

Зміст останніх рядків «*Не забудьте пом’янути; Незлим тихим словом*» означає не згадувати про когось погано. Переклад Ліліан Войнич: “*May be, sometimes, very softly; You will speak of me?*” [14]. У її перекладі прикметники *незлий, тихий* замінено прислівником *softly* (*ніжно, не голосно*). *Пом’янути* відтворено фразою *to speak of* (*згадувати*), ця фраза підкріплена виразом *maybe* (*можливо*) та прислівником *sometimes* (*інколи*). Перекладачка загалом реалізувала зміст оригіналу, але не звернула уваги на наказовий спосіб дієслова в оригіналі. Віра Річ відтворила цей рядок як “*Do not forget, with good intent; Speak quietly of me*” [13]. Перекладачка використала фразу *with good intent* (*із гарним / добрим наміром*), яка гарно описує український прикметник *незлий*, та прислівник *quietly* (*тихо, не голосно*). Також Віра Річ передала наказовий спосіб дієслова, який є невід’ємним елементом цього твору. Джон Вір наводить такий переклад – “*With a softy spoken, kindly words; Remember also me*” [15]. Перекладачка також використовує прислівник *softly* (*ніжно, не голосно*). Він вдався до антонімічного перекладу та використав прислівник *kindly* (*ласкаво*).

Р. Зорівчак вважає переклад «Заповіту» Ліліан Войнич «найкращим серед перекладів» [4, с. 284].

Очевидно, що точному відтворенню поезії сприяли музична обдарованість письменниці і її розуміння революційно-демократичного світогляду великого українського поета, бунтарської суті його творчості, адже перекладачка брала участь у революційних процесах. Їй був близький дух Шевченкових рядків.

Милозвучність – одна з провідних властивостей української мови, за допомогою якої наша солов'їна мова набуває особливої співучості, музикальності. Милозвучною можна назвати й англійську мову. Народ не дарма ототожнює Т. Г. Шевченка із кобзарем, спів якого сприймається на слух. У своїй творчості поет використовує винятково широку гаму мовностилістичних засобів, які надають його віршовим текстам особливої образності й виразності. Одним із таких елементів звукової організації художньої мови є звуковий повтор, алітерація.

Таблиця 2

Приклади алітерації

1. «...Серед степу широкого, На Вкраїні милій, Щоб лани широкополі, І Дніпро, і кручі Було видно, було чути, Як реве ревучий...»	2. «...Кайдани порвіте І вражою злою кров'ю Волю окропіте...»
---	---

Нижче наведено відтворення усіх перекладачів. Можна сказати, що в усіх перекладах вдало передана алітерація. Перекладацьке розуміння підґрунтя мелодики поезії Т. Г. Шевченка гарно відтворило ритміку вірша в англійських перекладах. У сучасній англійській мові під алітерацією розуміється не тільки повтор початкових звуків, але й звуків у середині слова, багаторазове повторення не тільки одного звуку, а й однакових та акустично подібних звуків і звукосполучень.

Висновки і пропозиції. Дослідження дало змогу встановити, що проаналізовані переклади повністю відтворюють першотвір, його художню своєрідність. У них адекватно відтворені почуття ритму, що додатково пояснює настрій вірша для читача оригіналу, а також вдало відтворені реалії української культури та краса Шевченкової мови.

Для англійських читачів Джон Вір намагався відтворити багатство Шевченкової поезії, адекватно сприймав аспекти поезії Кобзаря, відчував мелодійність і музикальність мовлення, по-сучасному бачив поетову образність. У більшості перекладів Джон Вір вдало віднайшов бажаний семантичний, образний і ритмічний відповідник Шевченкового слова.

У перекладі «Заповіту» Ліліан Войнич збережено контекстуальний зміст вірша, дбайливо відтворено мелодіку звучання поезії, художню форму. Письменниці вдалося передати своєрідність стилю оригінального твору завдяки таким прийомам як

Таблиця 3

Приклади збереження алітерації

Taras Shevchenko My Testament <i>Translated by John Weir</i> When I am dead, bury me In my beloved Ukraine, My tomb upon a grave mound high Amid the spreading plain, So that the fields, the boundless steppes , The Dnieper's plunging shore My eyes could see, my ears could hear The mighty river roar. Oh bury me, then rise ye up And break your heavy chains And water with the tyrants' blood The freedom you have gained. And in the great new family, The family of the free, With softly spoken, kindly word Remember also me.	T. Shevchenko The Testament <i>Translated by E. L. Voynich</i> Dig my grave and raise my barrow By the Dnieper-side In Ukraina , my own land , A fair land and wide . I will lie and watch the cornfields , Listen through the years To the river voices roaring , Roaring in my ears. Bury me, be done with me, Rise and break your chain, Water your new liberty With blood for rain . Then, in the mighty family Of all men that are free, May be sometimes, very softly You will speak of me?	T. Shevchenko Testament <i>Translated by Vera Rich</i> When I die, then make my grave High on an ancient mound, In my own beloved Ukraine, In steppeland without bound: Whence one may see wide-skirted wheatland , Dnipro's steep -cliffed shore, There whence one may hear the blustering River wildly roar. Make my grave there – and arise , Sundering your chains, Bless your freedom with the blood Of foemen's evil veins! Then in that great family, A family new and free, Do not forget, with good intent Speak quietly of me.
---	---	---

перенесення, повтори, риторичні звертання, збереження внутрішньої рими, а іноді й її заміна алітерацією та асонансами. З метою музичного перевираження строфи в перекладі є місця, які потребували від перекладачки відходу від оригіналу.

Особливо високої поетичної майстерності досягла Віра Річ при перекладі «Заповіту». Вона зберегла своєрідність художньої та інтонаційної манери поета при передачі особистих роздумів і полум'яних закликів до боротьби за волю. Пере-

кладачка майстерно відтворила багатство змісту та своєрідність стилю, динамічно-мінливу ритміку твору, а також постійні переходи від одного розміру до іншого, зумовлені бажанням автора якомога точніше передати власну думку, почуття та настрої.

Перспективу цієї статті вбачаємо у тому, що творчий доробок найважливіших англійських перекладачів Шевченкового слова потребує активнішої популяризації, засвоєння його творчої спадщини крізь призму художнього перекладу.

Список літератури:

1. Дроздовський Д. Віра Річ: ...in Memoriam: до дня пам'яті перекладачки української літератури, члена Міжнародної ради журналу «Всесвіт». *Всесвіт : журнал іноземної літератури*. 2010. № 1/2. С. 227–231. URL: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/691/41/> (дата звернення: 27.11.2020).
2. Дзюба І. Тарас Шевченко. *Шевченко Т. Вибрана поезія. Живопис. Графіка = Shevchenko T. Selected poems. Paintings. Graphic works* / Пер. Віра Річ. Київ, 2007. С. 5–45.
3. Зарицька Т. Новий етап освоєння поезії Тараса Шевченка: переклади Віри Річ. *Шевченкознавчі студії*. 2013. Вип. 16. С. 283–291. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs_2013_16_35 (дата звернення: 27.11.2020).
4. Зорівчак Р. Сприйняття особистості та творчості Тараса Шевченка у Великій Британії (Частина 1). *Всесвіт*. 2011. № 3-4. С. 211–215. URL: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/862/41/> (дата звернення: 30.11.2020).
5. Зорівчак Р. Сприйняття особистості та творчості Тараса Шевченка у Великій Британії (Частина 2). *Всесвіт*. 2011. № 5-6. С. 215–227. URL: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/862/41/> (дата звернення: 30.11.2020).
6. Косів Г. Віра Річ. Творчий портрет перекладача. Львів, 2011. 264 с.
7. Кушина Н. І. Поезія Тараса Шевченка в перекладах Віри Річ. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2014. Вип. 3. С. 146–156. URL: <http://dspace.onua.edu.ua/bitstream/handle/11300/2464/Kushina.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 26.11.2020).
8. Недзвідський А. Коли перекладачі – однодумці з авторами. «Хай слово мовлено інакше ...». Проблеми художнього перекладу. Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу / упоряд. В. Коптілов. Київ, 1982. 295 с.
9. Тьопенко Ю. Тарас Шевченко в англійському культурному ареалі: крізь «парадокси рецепції» до дилем інтерпретації. *Шевченкознавчі студії*. 2014. Вип. 17. С. 347–355. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/3453/1/20161226_Tyopenko_347-355.pdf (дата звернення: 26.11.2020).
10. Шевченко Т. Вибрана поезія. Живопис. Графіка = Shevchenko T. Selected poems. Paintings. Graphic works / Пер. Віра Річ. Київ, 2007. 608 с.
11. Шевченко Т. «Заповіт» мовами народів світу. Київ, 1960. 95 с.
12. Шевченко Т. Кобзар = Shevchenko T. The essential poetry / Пер. М. Найдана = Transl. by M. Naydan. Львів, 2014. 112 р.
13. Shevchenko T. Kobzar / Transl. by Vera Rich; introduced and compiled by R. Zorivchak. Kyiv, 2013. 336 p.
14. Voynich E. L. Six Lyrics from the Ruthenian of Taras Shevchenko, also The Song of the Merchant Kalashnikov from the Russian of Michail Lermontov. Rendered into English verse with a biographical sketch by E. L. Voynich. London, 1911 (the Vigo cabinet series), № 86. 63 p. URL: <https://archive.org/details/sixlyricsfromrut00shevrich/page/n7/mode/2up> (дата звернення: 27.11.2020).
15. Weir J. Selected Works: Poetry and Prose. With Reproductions of Paintings by Taras Shevchenko. Moscow, 1964. 468 p.

Afonina I. Yu., Voroshylova M. A. INTERPRETATION OF ARTISTIC MEANS WHILE TRANSLATING TARAS SHEVCHENKO'S "ZAPOVIT" ("TESTAMENT") INTO ENGLISH

This article deals with the analysis of interpretation of artistic means in English translations of T. Shevchenko's "Testament". The authors examine and determine the means of preserving the uniqueness of Shevchenko's word in the English language. The study is based on methods of theoretical and empirical generalization, method of translation analysis by which translation methods, techniques and transformations used to achieve equivalence in rendering artistic means. The semantic stylistic method is used to determine the stylistic relevance of words and word combinations in the poem under study; the contrastive analysis enables to determine why the translators have used a concrete stylistic variant of the word, word combination within the range of others.

Within the scope of the study a comparative analysis of a number of translations of Taras Shevchenko's "Testament" is carried out, namely: E. L. Voynich, Vera Rich and John Weir. It is found that verbal, morpheme and sound repetitions are accurately reproduced in translations as well as alliteration is successfully rendered. It is proved that the translators have preserved the originality of the poet's artistic and intonation style, despite the fact that the greatest difficulty in translating Shevchenko's poetry lies in the linguistic view of the world encoded in it at the level of realities. Reproduction of stylistic figures from the source language such as repetition, parallel constructions, inversions in the given translations is characterized by a high degree of adequacy.

It is found that the translators demonstrated the mastery of reproducing the dynamically changing rhythm of the poem, extraordinary musicality and passion, preservation the poet's artistic and intonation style. The concise scope of the proposed research does not allow to cover in detail all the names of the masters of Shevchenko's word in the Anglophone world. Based on the analysis of the translation laboratory of Anglophone authors, the article focuses on successful interpretation of the powerful energy of Shevchenko's word, the power of his emotional tension, the special poetic form of his poem. That is why E. L. Voynich, Vera Rich and John Weir stand out among the most gifted translators of the works by Taras Shevchenko. It is emphasized that the translators aimed to reproduce the Ukrainian text as accurately as possible resorting to the strategies of compensation and transformation. These strategies in translation activities were aimed at reproducing the Ukrainian artistic space.

Key words: *artistic translation, translation analysis, translation transformations, alliteration, epithet, rhythm, speech melody, linguistic world image.*

Гольтер І. М.

Дніпровський державний технічний університет

ЗМІНА ІСТОРИЧНОЇ ПАРАДИГМИ ПОГЛЯДІВ НА РІЗНОВИДИ НОРМАТИВНИХ ВИМОГ ПІД ЧАС ПЕРЕКЛАДУ

Стаття присвячена змінам поглядів на норми перекладу в контексті його історичного розвитку. Постулюється, що поняття норми тісно пов'язане з дослідженням перекладу як результату і перекладення як процесу і розглядається, як саме різного роду норми впливають на перекладацькі рішення та на реакцію цільової аудиторії.

Автор наголошує на тому, що поняття норми перекладу включає вимогу нормативного використання перекладачем мови перекладу, а також необхідність відповідності результатів перекладацького процесу загальноприйнятим поглядам на цілі і завдання перекладацької діяльності, якими керуються перекладачі в певний історичний період.

Дослідження показує, що норми не є усталеною та застиглою категорією. Вони набувають нового звучання й нового сенсу і це безпосередньо пов'язано з історичним розвитком людства та завдань, що стають перед цивілізацією, яка, власне, і визначає потребу народів у спілкуванні і співробітництві. На конкретному історичному етапі існують власні погляди на цілі і завдання перекладу та шляхи здійснення поставленої мети. Підкреслюється, що багатоміліардна історія перекладознавства яскраво демонструє, як саме зі змінами кута погляду на завдання перекладу змінюються і перекладацькі норми. Особливо характерно це для ХХ століття, коли відбулися значні кількісні та якісні зміни, які позначилися як на самому характері перекладацької діяльності, так і на вимогах, пропонованих до перекладу та перекладачам, що призвело до збільшення перекладацьких норм та суттєвого розширення їхнього внутрішнього наповнення.

Результати процесу перекладу (якість перекладу) зумовлюються ступенем смислової близькості перекладу оригіналу, жанрово-стилістичною приналежністю текстів оригіналу і перекладу, прагматичними чинниками, що впливають на вибір варіанту перекладу. Всі ці аспекти перекладу мають безпосередньо нормативний характер, визначають стратегію перекладача та критерії оцінки його праці.

Ключові слова: *норми перекладу, стратегія перекладу, історія перекладу, нормативні вимоги, перекладознавчий аналіз.*

Постановка проблеми. Немає сенсу говорити, яку важливу роль посідає переклад серед інших філологічних дисциплін. Його історія сягає тисячоліть і допомагає зрозуміти розвиток мови, літератури та культури різних народів. Сьогодні, у часи глобалізації, вимоги та принципи підходів до перекладацької діяльності кардинально змінилися. Переклад став професійним. Зросли й вимоги до його якості. Прийшло усвідомлення того, що перекладений текст за своєю якістю та впливом на реципієнта повинен бути ідентичним тексту-першоджерелу. Причому це стосується аспектів як художнього, так і інформативних текстів – маються на увазі наукові, ділові, побутові, суспільно-політичні тощо. Тому помилка під час перекладу може спричинити серйозні проблеми, навіть мати небезпечні наслідки.

Як вважають Е. Найда і Ч. Табер, «переклад складається з відтворення найближчого еквіваленту повідомлення з вихідної на мову перекладу

з усіма семантичними і стилістичними аспектами» [18, с. 68]. Враховуючи, що переклад має дуальний характер, тобто, за словами К. І. Жигадло, «він несе в собі не лише певну інформацію, це передусім творчий процес, який потрібно опанувати на рівні лінгвістики, духовному рівні та підібрати саме ті слова, що викликають такі ж емоції, що й у читача, котрий читає оригінальний текст» [6, с. 215], важливим залишається питання еквівалентності та адекватності перекладу, яке тісно пов'язано з нормами перекладу та змінами їхньої парадигми в історичному контексті. Під історичною парадигмою ми маємо на увазі тенденції розвитку перекладознавства та пов'язані з ними зміни перекладацьких норм відповідно до культурно-історичного і філософського контексту епохи.

Актуальність дослідження зумовлена сучасним активним вивченням різноманітних аспектів перекладу та потребою впорядкувати методи аналітичного опрацювання міжмовного й між-

культурного зіставлення текстів, щоб з'ясувати й узагальнити сучасні погляди на ті перекладацькі норми, дотримання яких визначає його якість. Адже, на думку української дослідниці Н. Б. Іваницької, «незважаючи на те, що сучасне перекладознавство має значні досягнення у визначенні основних стратегій і тактик перекладу різножанрових текстів, проблема оцінки якості перекладу і досі залишається повністю не вичерпаною» [7, с. 8]. Тобто проблема фокусується на цілком прагматичних завданнях і конкретних результатах, а це своєю чергою дає можливість, використовуючи єдину схему аналізу, охопити різножанрові тексти, розглянути використання конкретної стратегії перекладу залежно від мети аналізу і специфіки тексту, з'ясувати достовірності результатів, одержаних від різних способів аналізу.

Мета статті – узагальнити інформацію щодо перекладацьких норм та їхньої зміни залежно від поглядів на процес та завдання перекладу і викласти найбільш впливові концепції щодо зміни кута зору на перекладацькі норми впродовж історії існування перекладу і перекладознавства, які можуть бути використані як для вивчення теорії, історії та практики перекладу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З огляду на вищезазначене не викликає подиву, що різні зарубіжні та вітчизняні теоретики перекладу по-різному інтерпретують сутність аналізованої проблеми, переважно акцентуючи увагу на тих чи інших її аспектах. Так, лише опосередковано Н. Б. Іваницька та Дж. Хаус торкаються цієї проблеми під час розгляду питання оцінки якості перекладу [17], Л. В. Коломієць – аналізуючи концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу [8], А. В. Соловйова – досліджуючи професійний комп'ютерний переклад [15], С. П. Денісова – ведучи мову про сучасні виміри оцінки якості перекладу [4], А. Гудманян – окреслюючи основні напрями розвитку теорії художнього перекладу, що бере початок з практичної діяльності перекладачів античної доби [3], В. В. Мірошніченко та І. В. Шуміліна – під час визначення нових підходів до моделі перекодування вихідного тексту в сучасному перекладознавстві [13], Л. О. Гончаренко – визначаючи сутність поняття «переклад» в міждисциплінарному та перекладознавчому аспектах [2].

Постановка завдання Поставлена мета зумовила необхідність вирішення ряду взаємопов'язаних завдань: дослідити історичні аспекти зміни норм перекладознавства; розглянути особливості сучасного етапу розвитку пере-

кладацьких норм; проаналізувати та узагальнити причини змін норм перекладу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як зазначає С. П. Денісова, перекладознавство має еkleктичний характер, досліджуючи проблеми еквівалентності перекладу, моделювання процесу перекладу, визначення перекладацьких стратегій, опису типів перекладу, пояснюючи таке розмаїття проблематики тим, що «деякі галузі цієї науки історично утворилися з практичних потреб, інші – внаслідок еволюції як загальної лінгвістики, так і теорії перекладу» [4].

Ми цілком і повністю поділяємо цю думку. Пояснити сутність перекладу і перекладацьких норм, які складають його невіддільну частину, можна, звернувшись до яскравої метафори. Якісний переклад – це гармонійний твір, у якому звучить неповторна музика двох співавторів – того, хто створює цей текст, і того, хто доносить його до іншомовної аудиторії. І якщо у цю своєрідну досконалу «партитуру» будуть внесені фальшиві звуки, загальне звучання твору «різатиме слух», буде недосконалим. Уникнути цього допомагають норми перекладу, які є своєрідною нотною грамотою та водночас чутливим камертоном перекладача.

Як підкреслює М. Вознюк, якість перекладу залежить від того, наскільки друготвір співпадає з першоджерелом – його жанрово-стилістичною приналежністю та певними прагматичними чинниками, які визначають ту чи іншу стратегію і варіант перекладу [1].

Ці елементи перекладу є нормативними. Відповідні норми розроблені і удосконалені протягом останніх десятиліть. Сучасне поняття «норма перекладу» містить кілька складників. По-перше, мова перекладу повинна бути використана згідно з усіма наявними нормами, по-друге, текст друготвору повинен відповідати наявним у певний історичний період поглядам на мету і конкретні прагматичні потреби перекладу.

Таким чином, норма перекладу складається в результаті взаємодії п'яти різних видів основних нормативних вимог: 1) норми еквівалентності перекладу; 2) жанрово-стилістичної норми перекладу; 3) норми перекладацької мови; 4) прагматичної норми перекладу; 5) конвенціональної норми перекладу [8; 9; 11]. Саме вони, зібрані і використані разом, визначають вибір методів перекладу, критерії його оцінки і, врешті-решт, повноцінність перекладу.

Коротко визначимо головні риси кожної з них: це допоможе у подальшому розставити їх по своїх місцях, правильно розставити акценти, зрозуміти роль кожної та її зміни.

Норми еквівалентності перекладу: передають при перекладі не тільки загальний зміст оригіналу, але й такі тонкощі тексту, як виразність, стилістична приналежність, образність, естетичність; наближають зміст різномовних текстів на рівні мовних знаків; повністю визначаються лінгвістичними факторами; означають необхідність якнайбільшої спільності змісту оригіналу і перекладу, але в межах, сумісних з іншими нормативними вимогами, що забезпечують адекватність перекладу.

Жанрово-стилістичні норми перекладу: визначають відповідність перекладу основним параметрам і стилістичним особливостям типу тексту першоджерела та необхідний рівень еквівалентності і функцію, забезпечення якої складає основне завдання перекладача.

Норми перекладацької мови: орієнтуючись на оригінал, модифікують характер використання мовних засобів; вимагають дотримання правил і норм мови оригіналу та мови перекладу з урахуванням вживаних особливостей перекладних текстів цією мовою; реалізуються перекладачами у практичній діяльності.

Прагматичні норми перекладу: забезпечують практичну цінність перекладу; залежно від прагматичних умов перекладацького акту визначають необхідну повну або часткову відмову від дотримання норми перекладу, заміну фактично перекладу переказом, рефератом або іншим видом передачі змісту оригіналу, що не претендують на його всебічну репрезентацію.

Новітня сучасна класифікація перекладацьких норм, запропонована Г. Турі, додає певних штрихів до загальноприйнятої. На його думку, головним завданням перекладача під час роботи над текстом першоджерела є урахування трьох аспектів, які окреслюються «мовними нормами, перекладацькими нормами, тобто основними рішеннями перекладача, що визначають його стратегію і поведінку, і суб'єктивним вибором (ідіосинкразія). У цій тріаді перекладацькі норми займають центральне положення між об'єктивним і суб'єктивним» [20, с. 128].

Перекладознавець використовує поняття «попередні й операційні норми». На його думку, попередні норми важливі під час прийняття перекладачем рішення вибору першоджерела перекладу, адже існує два протилежні шляхи – обрати як висхідний текст безпосередньо оригінал або проміжну мову. Під час перекладу використовуються операційні норми, які поділяються своєю чергою на матричні, текстуальні та початкову. Перші упорядковують розподіл текстового мов-

ного матеріалу, а завдання других – сформулювати його зміст; при цьому до їхнього вибору треба ставитися дуже уважно: вони можуть використовуватися лише під час перекладу окремих типів текстів. Першому шляху відповідатиме адекватний переклад, майже тотожний оригіналу, що допускає лише необхідні зміни, викликані відмінностями між мовами. У другому разі превалюватиме відповідність тексту перекладу з погляду мови перекладу. Щоправда, на практиці, підкреслює вчений, перекладач обирає щось середнє. Норми, згідно з Г. Турою, можуть проявлятися у вигляді тенденцій і визначають лише допустиму поведінку, наприклад, перекладачі схильні вербально описувати інформацію, яка лише приховано міститься в оригіналі [20].

З появою такої галузі перекладознавства, як культура мови перекладу, на думку С. Єрмоленко, щодо художнього перекладу можна говорити про естетичні норми. Вони допомагають оцінити якість перекладу, його адекватність, тобто відповідність загальнолітературній нормі, стилістичній системі літературної мови. При цьому вона «заперечує буквальний, дослівний переклад, орієнтує перекладачів на дотримання міри естетичного в передачі національного колориту оригіналу, на творчі пошуки у відтворенні індивідуального стилю автора, який послуговується діалектною, регіональною лексикою, архаїчними мовними засобами, різними прийомами стилізації. Ця норма заперечує не лише буквальний переклад, а й мовне штукарство, яке, власне, перетворює переклад на довільний переказ, або переспів» [5].

Діяльність перекладача у ХХІ ст. включає у себе і певний етичний складник, включаючи етичні норми перекладу. Вони безпосередньо стосуються того, що вважають морально правильною поведінкою під час відтворення тексту іншою мовою. Певне уявлення про дотримання перекладачем етичних норм існувало давно, але озвучене й розроблене не було – вважалося, що кожен перекладач має особисту етичну позицію і вона імпліцитно присутня у його перекладах. І якщо головною метою перекладу є якнайповніша і якнайточніша відповідність першоджерела і друготвору, етичною поведінкою вважається дотримання оригіналу та врахування стилю й мови автора.

Як зазначає А. Паршин, дотримання всіх нормативних правил, крім норми еквівалентності, має більш загальний характер і є чимось само собою зрозумілим, а ступінь вірності оригіналу виявляється тією змінною величиною, яка найбільшою

мірою визначає рівень професійної кваліфікації перекладача та оцінку якості кожного окремого перекладу [14].

Звичайно, норми не є усталеною та застиглою категорією. Вони набувають нового звучання й нового сенсу і це безпосередньо пов'язано з історичним розвитком людства та завдань, що стають перед цивілізацією, яка, власне, і визначає потребу народів у спілкуванні і співробітництві. До того ж, на думку більшості перекладознавців, необхідно брати до уваги той факт, що в певному мовному колективі на конкретному етапі його розвитку обов'язково існують власні погляди на цілі і завдання перекладу та шляхи здійснення поставленої мети [1; 7; 8]. Саме тому зовсім різними були вимоги, які ставилися в окремі історичні періоди до перекладу, а отже, і до його норм. Їхнє змінення допомагає зрозуміти, що конкретно цікавило представників різних народів і культур при тісному контакті: буквальный переклад оригіналу, «поліпшення» його під час перекладу або взагалі вільне трактування, якщо оригінал здавався принципово «неперекладним», тощо.

Історики перекладознавства виділяють у його розвитку кілька періодів, напряду пов'язуючи це з розвитком людства. Зокрема, П. І. Копанєв дотримується думки, що в процесі конкретно-історичного розгляду практики та теорії перекладу загалом й художнього перекладу зокрема все з більшою виразністю проступають хронологічні етапи духовного розвитку людства та його багатовікової культури, що збігаються здебільшого з етапами соціально-історичної хронології світу [10].

Американський перекладознавець Джордж Стейнер у своїй монографії «Після Вавилону: аспекти мови і перекладу» виділяє в історії перекладу чотири періоди [19]:

– Перший період починається в I ст. до н. е. від Цицерона і охоплює майже 18 століть, має цілком емпіричний характер, тобто ґрунтується на практичному досвіді розвитку людської думки.

– Другий період – етап теорії і герменевтичних пошуків. Його початок Стейнер пов'язує з початком XIX століття, а завершення з серединою XX ст.

– Третій період починається в 40-х рр. XX ст. появою перших статей з теорії машинного перекладу, коли робляться спроби встановити відповідність між формальною логікою і моделями мовних трансформацій. Початок четвертого періоду пов'язаний з популярністю екзистенціалістських ідей німецьких філософів М. Хайдеггера і Г. Гадамера.

Отже, принципи і розуміння завдань та норм перекладу розвивалися поступово протягом

тисячоліть. І кожна епоха додавала до розуміння поняття «перекладацька норма» власні важливі нюанси та деталі. Особливо «відзначилося» у цьому XX століття. У загальних рисах розрізняються наступні стадії [12]:

1. Лінгвістична теорія перекладу – розвиває поняття еквівалентності між перекладом та його першоджерелом.

2. Функціональні підходи до перекладу – фокус уваги зміщується з художнього перекладу на переклад широкого кола нехудожніх текстів.

3. Полісистемна теорія, маніпуляційна школа, дескриптивне перекладознавство – намагаються встановити норми перекладу в різні суспільно-історичні моменти.

4. «Поворот до культури» (1990-ті роки) – перекладознавство адаптує теоретичні моделі з культурології та постколоніальних досліджень. Головними проблемами є питання ідеології та маніпулювання ними завдяки перекладу.

5. «Емпіричний поворот» (кінець XX ст.). – розвиток наукових розвідок на ґрунті емпіричних досліджень.

Таким чином, «в історичній динаміці перекладознавчий аналіз змінював бачення свого об'єкта та прирощував аналітичний інструментарій, проте науковий пошук незмінно стосувався можливості та меж успішного відтворення оригіналу засобами цільової мовокультури» [15]. А отже, переглядалися й норми перекладу, які є чутливим камертоном прагматичних потреб часу.

На початковому етапі перекладачі зосереджувалися на буквальному перекладі та передачі суті повідомлення, доба Відродження сконцентрувала увагу на естетичному складнику перекладу, романтизм розробляв питання неперекладності, розвиток перекладознавства у XX ст. відбувався із залученням методів інших філологічних дисциплін, що дало змогу точніше формувати предмет, об'єкт і методи перекладознавчого аналізу. Так, поступово розвивалися та переглядалися, розширяли своє значення і всі відповідні норми.

Завдяки виникненню наприкінці XX століття дескриптивної теорії перекладу сьогодні перекладацькі норми визначаються як «переклад спільних для суспільства цінностей чи ідей – стосовно того, що є правильним чи неправильним, адекватним чи неадекватним – в директиви діяльності, які визначають поведінку в конкретних ситуаціях та застосовувані в них [20], вони займають середнє місце на шкалі соціально-культурних обмежень, які варіюються з точки зору нормативної сили або дієвості (між двома полюсами, які

займають відповідно загальні відносно абсолютні правила та індивідуальні відмінні риси), а також з часом, з точки зору як сили, так і чинності [12].

Висновки й перспективи подальших розробок у цьому напрямку. З погляду сьогодення норми перекладу допомагають визначити відповідність перекладу існуючим вимогам, починаючи від добору слів і словосполучень, до передачі елементів експресії та стилістичних особливостей оригіналу, і силу впливу всього перекладеного тексту в порівнянні з оригіналом. У наш час перекладознавчі дослідження здійснюються за декількома підходами: лінгвістичним, комунікативним, функціональним, психолінгвістичним, когнітивним, полісистемним тощо, кожен з яких теж висуває свої вимоги до перекладу, а значить, і свої норми.

Уміння користуватися наявними нормами, які формувалися протягом тривалого часу, вживаючи їх залежно від типу тексту-першоджерела та мети конкретного перекладу, є визначальним показником перекладацької майстерності. Крім того, нормативні рекомендації на основі сучасних розвідок можуть бути використані і в практиці перекладу, і під час підготовки перекладачів.

Знання нормативних вимог не означає, що перекладач повинен апіорі їх застосовувати. Переклад є мистецтвом, індивідуальною творчістю, яка вимагає від перекладача чуття мови і чуття міри, розвиненої інтуїції, яка і визначає його здатність, гармонійно комбінуючи всю сукупність лінгвістичних та екстралінгвістичних чинників, добитися відповідного відмінного результату.

Список літератури:

1. Вознюк М. Ю. Критерії оцінювання перекладу. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2011. № 9 (220). Ч. II. С. 143–149.
2. Гончаренко Л. О. Сутність поняття «переклад» в міждисциплінарному та перекладознавчому аспектах. “Young Scientist”. № 11 (51). November, 2017. С. 196–200.
3. Гудманян А. Досягнення перекладознавства і теорії художнього перекладу як результат продуктивної перекладацької спадщини. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. № 33. Київ, 2016. С. 40–46.
4. Денісова С. П. Стан та перспективи перекладознавчих досліджень. *Вісник КНЛУ. Серія Філологія*. Том 17. № 1. 2014. С. 54–60
5. Єрмоленко С. Я. Культура мови перекладу. *Ізборник. Мовознавство*. URL: <http://litopys.org.ua/ukrmova/um37.htm>.
6. Жигadlo К. І. До питання відтворення інформаційної структури тексту в аспекті перекладознавства. *Проблеми лінгвістичної семантики: IV Міжнародна науково-практична інтернет-конференція (21 листопада 2019 року). Збірник матеріалів*. Рівне : РДГУ, 2019. С. 215–217.
7. Іваницька Н. Б. Сучасні виміри оцінки якості перекладу. *Актуальні проблеми сучасної транслятології, лінгвокраїнознавства та теорії міжкультурної комунікації : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції*. Вінниця : Центр підготовки наукових та навчально-методичних видань ВТЕІ КНТЕУ, 2016. С. 8–12.
8. Коломієць Л. В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії) : монографія. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2004. 522 с.
9. Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода. Москва : Международные отношения, 1980. 167 с.
10. Копанев П. И. Вопросы истории и теории художественного перевода. Минск : Изд-во Белорусского гос. ун-та, 1972. 297 с.
11. Максимов С. Є. Практичний курс перекладу (англійська та українська).
12. Теорія перекладу. [авт.-упор. О. А. Кальниченко]. Харків : Вид-во НУА, 2017. Ч. 1. 64 с.
13. Мірошніченко В. В., Шуміліна І. В. Про нові підходи до моделі перекодування вихідного тексту в сучасному перекладознавстві. *Вісник Запорізького державного університету. Серія Філологія*. № 1, 2000. С. 1–5.
14. Паршин А. Теория и практика перевода. Москва : Наука, 2002. 202 с.
15. Соловьева А. В. Профессиональный перевод с помощью компьютера. Санкт-Петербург : Издательский дом «Питер», 2008. 160 с.
16. Шмігер Т. Перекладознавчий аналіз – теоретичні та прикладні аспекти: давня українська література сучасними українською та англійською мовами: монографія. Львів : ЛНУ ім. Франка, 2018. 510 с.
17. House J. How do we know when a translation is good? *Exploring translation and multilingual text production: beyond content*. Ed. by Erich Steiner, Colin Yallop. Berlin, New York : Mouton de Gruyter, 2001. P. 127–160.
18. Nida E. The Theory and Practice of Translating. C. Taber. New York : Brill, Leiden, 1974. 195 p.
19. Steiner George. After Babel. Aspects of Language and Translation : monograph. Shanghai : Shanghai Foreign Language Education Press, 2001. 563 p.
20. Toury G. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1995. 311 p.

**Holter I. M. CHANGING THE HISTORICAL PARADIGM OF VIEWS
ON VARIETIES OF REGULATORY REQUIREMENTS IN TRANSLATION**

The article deals with changes in views on the norms of translation in the context of its historical development. It is postulated that the concept of norm is closely related to the study of translation both as a result and as a process and it is considered how the different kinds of norms influence the translation decisions and the reaction of the target audience.

The author emphasizes that the concept of translation norm includes the requirement of the language of translation normative use by the interpreters, as well as the need to match the results of the translation process with generally accepted views on the goals and objectives of translation activities, which are guided by interpreters in a certain historical period.

Research shows that norms are not an established and rigid category. They acquire a new sound and a new meaning, and this is directly related to the historical development of mankind and the tasks facing civilization, which, in fact, determines the need of peoples for communication and cooperation. At a particular historical stage, there are their own views on the goals and objectives of translation and ways to achieve this goal.

It is emphasized that the centuries-old history of translation studies clearly demonstrates how translation norms change with changes in the angle of view on the task of translation. This is especially true in the twentieth century, when there were significant quantitative and qualitative changes that affected both the nature of translation and the requirements for translation and interpreters, which led to an increase in translation standards and a significant expansion of their internal content.

The results of the translation process (translation quality) are determined by the degree of semantic similarity of the original translation, genre and stylistic affiliation of the original and translated texts, pragmatic factors influencing the choice of translation. All these aspects of translation are directly normative in nature and determine the strategy of the translator and the criteria for evaluating his work.

Key words: *translation norms, translation strategy, translation history, normative requirements, translation analysis.*

Дорошина Л. Ф.

Національна академія Національної гвардії України

Ткач П. Б.

Національна академія Національної гвардії України

ВЕРБАЛЬНЕ ВИРАЖЕННЯ РОСЛИННОГО СВІТУ В УКРАЇНСЬКО-АНГЛІЙСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ КІНОПОВІСТІ «ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА» О. ДОВЖЕНКА)

Проблема перекладу художніх творів українських письменників нині є важливою. Так, потребують аналізу лексичні особливості художнього перекладу з української мови англійською, оскільки доробок літературних українських текстів заслуговує на професійне відтворення й поширення в різних країнах.

Творчість О. Довженка здебільшого досліджена в кінознавстві, мистецтвознавстві, літературознавстві, мовознавстві, однак із погляду перекладознавства літературні твори письменника вивчені не досить, зокрема в англомовній інтерпретації. Тому актуальність роботи пояснюється необхідністю дослідження специфіки перекладу творів української літератури, вона зумовлена практичним і теоретичним інтересом до творчості О. Довженка.

У роботі проаналізовано особливості перекладу мовних одиниць, які репрезентують рослинний світ, зокрема назви дерев; порівняно мовні засоби вираження назв дерев в оригінальному тексті кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка та його англомовному перекладі, виконаному А. Біленком.

Під час дослідження особливостей перекладу мовних одиниць з'ясовано, що А. Біленко використовував граматичні й лексичні трансформації, а також технічні прийоми перекладу. Продуктивними прийомами серед граматичних трансформацій є синтаксичні уподібнення (дослівний переклад) і граматичні заміни. Частотними прийомами серед лексичних трансформацій є лексико-семантичні заміни, зокрема конкретизація і генералізація; серед технічних прийомів перекладу – перестановка лексичних одиниць і додавання. Використані прийоми перекладу мовних одиниць, які репрезентують рослинний світ, дозволили А. Біленку донести до англомовного читача творчий задум письменника О. Довженка. Порівняльний аналіз вербального вираження художніх образів у різних перекладах одного художнього твору залишається актуальною перспективою перекладознавчих досліджень.

Ключові слова: художній переклад, перекладацькі трансформації, вербальне вираження, рослинний світ, дендронім.

Постановка проблеми. Нині переклад є активним засобом міжкультурних взаємин, однією з важливих форм культурно-історичного процесу. Окрім посередницької функції, перекладні твори виконують і творчу місію, оскільки вони завжди були важливим стимулом розвитку національних мов, літератур, культур.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Починаючи з середини ХХ століття, процес перекладу стає об'єктом всебічного наукового дослідження вітчизняних і зарубіжних перекладачів та мовознавців. Питанням теорії перекладу увагу приділили Р. Зорівчак, Дж. Кетфорд, В. Комісаров, І. Корунець, Ю. Найда, А. Нойберг, П. Ньюмарк, А. Паршин, Я. Рецкер, О. Селіванова, А. Федоров, Е. Честерман.

Дослідження моделей процесу перекладу, їх застосування в перекладацькій діяльності широко висвітлили Л. Бархударов, В. Виноградов, В. Гак, Дж. Кетфорд, В. Комісаров, А. Мамрак, І. Ревзін, Я. Рецкер, В. Розенцвейг. Окремі аспекти моделей перекладацького процесу дослідили Л. Архипова, М. Венгренивська, С. Засекін, В. Коптілов, О. Селіванова. Переклад художніх творів досліджували Р. Зорівчак, Т. Казакова, В. Кухаренко, В. Лукін, О. Лисенкова, Л. Коломієць, М. Новикова, Ю. Сорокін, А. Попович, Р. Чайковський, О. Чередниченко.

Нині переклад має статус окремої науки із чітко вираженим предметом, об'єктом дослідження, термінологічною системою, яка здатна пояснити й опи-

сати основні положення перекладацької діяльності. Художній переклад є особливим способом міжкультурної комунікації, в основі якого лежить певна система вербальних форм, які містять смисл і значення, виражені засобами однієї мови (мови оригіналу) та перекодовані в іншу (мову перекладу) шляхом різних трансформацій, що стосуються усіх рівнів контактуючих мовних систем [7, с. 38].

Питання перекладу художніх творів українських письменників є досить актуальним і визначається потребою в дослідженні історії художнього перекладу з української мови англійською, оскільки без вивчення історії іншомовних перекладів творів митців української літератури не можливо повноцінно розвинути теорію художнього перекладу в Україні.

Ім'я О. Довженка – кінорежисера, сценариста, теоретика мистецтва, письменника давно й добре відоме не лише в Україні, а й у світі. Його літературні твори перекладені багатьма мовами, зокрема англійською, французькою, іспанською. Творчість О. Довженка здебільшого досліджена в кінознавстві, мистецтвознавстві, літературознавстві, мовознавстві (М. Гирич, Н. Іванова, О. Кирилук, С. Мащенко, Н. Медвідь, С. Пензова, О. Поляруш, Г. Табакова), однак із погляду перекладознавства літературні твори письменника вивчені не досить, зокрема в англомовній інтерпретації. Тому аналіз оригінальних текстів О. Довженка та їх перекладів є важливим і своєчасним.

Отже, актуальність роботи визначається необхідністю дослідження специфіки впровадження перекладів творів української літератури в контекст англомовного літературного простору, а також зумовлена практичним і теоретичним інтересом до творчості О. Довженка.

Постановка завдання. Мета роботи полягає у виявленні особливостей вербального вираження мовних одиниць, які репрезентують рослинний світ, зокрема назви дерев, у тексті кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка та специфіки їх відтворення в англомовному перекладі, виконаному А. Біленком.

Під час перекладу можна натрапити на мовні одиниці, які мають у мові перекладу як один еквівалент або кілька варіантних відповідників, так і на такі лексичні й граматичні одиниці, які не мають у мові перекладу регулярних відповідників, тобто безеквівалентні мовні одиниці [6, с. 38]. Саме в таких випадках перекладачі вдаються до застосування перекладацьких прийомів (трансформацій).

У сучасному перекладознавстві існують різні підходи до класифікації перекладацьких транс-

формацій, серед яких найбільш відомими є типології А. Хілла [16], З. Харріса [15], Я. Рецкера [11], Л. Бархударова [1], А. Паршина [10], В. Комісарова [6], Л. Латишева [8], О. Швейцера [13], С. Максимова та Т. Радченко [9].

Для дослідження особливостей перекладу мовних одиниць, які вербалізують рослинний світ, зокрема назви дерев, та аналізу прийомів перекладу в роботі обрано класифікацію перекладацьких трансформацій В. Комісарова [6]: 1) лексичні трансформації (перекладацьке транскрибування, транслітерація, калькування, лексико-семантичні заміни (конкретизація, генералізація, модуляція); 2) граматичні трансформації (синтаксичне уподібнення (дослівний переклад), членування речень, об'єднання речень, граматичні заміни (форми слова, частини мови або члена речення); 3) лексико-граматичні трансформації (антонімічний переклад, експлікація (описовий переклад), компенсація); 4) технічні прийоми перекладу (перестановка, додавання, вилучення).

Виклад основного матеріалу. Любов О. Довженка до рідної землі, до природи була безмежною, тому він завжди знаходив щирі та влучні слова, щоб змалювати її красу. У своєму творі письменник репрезентує рослинний світ, зокрема назви дерев, які є одними з яскравих елементів у характеристиці українського простору. Назви дерев О. Довженко розкриває через дендроніми *дуб, осокір, вишня, яблуня*, які формують у мові твору письменника мегаобраз країни, її національну ментальність. Автор використовує і найменування зі значенням локативності *сад*, яке не пов'язане з рослинами безпосередньо, але є складником традиційного українського пейзажу.

Сукупність дерев, розташованих біля осель, яка передається словом *сад*, є уособленням рідної домівки: *Коло хати, що стояла в саду, цвіли квіти* <...> (3, 37). – *Near the cottage, which stood in the orchard, there grew flowers* (14, 2). У наведеному прикладі А. Біленко для перекладу слова *сад* вдається до використання конкретизації. Незважаючи на те, що для слова *сад* в англійській мові є прямий відповідник – *garden*, перекладач вживає слово *orchard*, яке має значення “an area of land where fruit trees (but not orange trees or other citrus trees) are grown” [17] («ділянка землі, на якій вирощують фруктові дерева (окрім апельсинових та інших цитрусових дерев»). Отже, А. Біленко звужує значення слова *сад*, підкреслюючи для англомовного читача, що хата знаходилася саме у фруктовому саду.

Серед назв дерев, які відображають народні уподобання, О. Довженко вживає дендроніми *дуб*,

осокір і наводить їх у творі здебільшого як атрибути українських пейзажів. У поданих нижче прикладах для перекладу дендроніма дуб А. Біленко використовує синтаксичне уподібнення (дослівний переклад) – *oak*, що дозволяє відтворити правильний текст, коректно передати його зміст і дотриматися норм перекладу: <...> вона [ворона] знялася із своєї сокорини й перелетіла за Десну **на високий дуб** (3, 69) – <...> she took off from her poplar and flew across the Desna to sit **on a high oak** (14, 28). <...> і вже давно вечір надходив, і великі соми вже скидались у Десні між зірками, а ми все слухали, розкривши широко очі, поки не повергались в сон у запашиному сіні **під дубами** над зачарованою річкою Десною (3, 38). – It would be long past sunset and the large catfish would leap in the Desna under the stars as we listened agog till we dozed off in the fragrant hay **under the oaks** by the enchanted Desna River (14, 4). Стало тихо. Хропли косарі **під дубами** (3, 68). – It grew quiet. The towers snored **under the oaks** (14, 27).

У наступному прикладі: Дід довго протяжно позіхав, потім перехрестив рота, **корінь дуба**, Десну і, обклавишись хрестами, заснув (3, 68). – For along time yet Grandpa sighed, then he made the sign of the cross over his yawning mouth and over **the oak roots** and the Desna and fell asleep (14, 27) під час перекладу словосполучення *корінь дуба* А. Біленко вдається до граматичної заміни: змінює категорію числа іменника *корінь* з однини – *корінь (одн.) дуба* на множину – *the oak roots (корені (мн.) дуба)*. Цей прийом дає змогу перекладачеві розкрити головну думку речення, зробити образ зрозумілішим для тих, хто буде сприймати текст мовою перекладу, проте через вживання такого прийому втрачається емоційне забарвлення тексту оригіналу та образність, оскільки *коріння* – це лише біологічне поняття, а *корінь* – це образ міцності, величі, який відповідає архетипній семантиці дендроніма *дуб*.

На позначення дендроніма *осокір* О. Довженко використовує слово із суфіксом однинності -ин- – *сокорина*: Не встиг ще батько затулити рота, як вона [ворона] знялась **зі своєї сокорини** й перелетіла за Десну на високий дуб (3, 69). – No sooner did Father close his mouth than she took off **from her poplar** and flew across the Desna to sit on a high oak (14, 28). Вона [ворона] возсідала коло нашого куреня **на високій сокорині** і звідти бачила всіх нас <...> (3, 69). – She sat **on a high poplar** near our camp, from which she watched all us (14, 27).

У наведених прикладах слово *сокорина* А. Біленко перекладає як *poplar* – *тополя*. *Сокорина* – це народна назва, яка є широко вживаною

в мові українського народу для найменування двох видів тополь – *тополі білої* (*Populus alba*) та *тополі чорної* (*Populus nigra*), або *осокора* [2, с. 324; 5, с. 324]. Ця досить поетична й мелодійна народна назва не має в мові перекладу еквівалента, тому А. Біленко використовує прийом генералізації, узагальнюючи назву окремого виду тополі (чорної) до тополі взагалі, що призводить до втрати образності. Тому перекладачеві не вдається відтворити національний український колорит і відобразити емоційне забарвлення, яке має слово *сокорина* в оригіналі кіноповісті О. Довженка.

Для змалювання ідилії сільського життя та побуту українців О. Довженко використовує дендроніми *вишня*, *яблуна*. Дендронім *вишня* виступає обов'язковим складником українського пейзажу, зокрема формує цілісний образ традиційної селянської садиби: Коло хати, що стояла в саду, цвіли квіти, а за хатою, проти сінешніх дверей, **коло вишень**, – поросла полином стара погребня з одкритою лядою, звідки завжди пахло цвіллю (3, 37). – Near the cottage, which stood in the orchard, there grew flowers, and beyond the cottage, just across from the door **by the cherry trees**, there was an old wormwood-covered cellar with an open hatch, which permanently gave out a smell of mould (14, 2).

Дендронім *яблуна* виступає свідченням природного завершення життєвого циклу трудящої людини – смерть під яблунею в саду: Так під сонцем на погребні, **коло яблуні**, він і помер, коли прийшов його час (3, 38). – And when his time came he died under the sun, lying on the cellar **near the apple tree** (14, 4).

У наведених вище прикладах А. Біленко, перекладаючи словосполучення *коло вишень*, *коло яблуні*, вдається до додавання – *by the cherry tree*, *near the apple tree*, оскільки в англійській мові, на відміну від української, розрізняють назви дерев (наприклад, *cherry tree*, *apple tree*) і назви плодів дерев (наприклад, *cherry*, *apple*). Тоді як в українській мові на позначення назв плодів дерев і назв плодів цих дерев вживається одне слово, наприклад: *вишня* (плодове дерево і плід цього дерева) [12, с. 544].

У кіноповісті О. Довженка назви плодів і ягід (*яблука*, *вишні*, *малина*) формують вербальний образ українського пейзажу і виступають як улюблені ласощі дітей і дорослих: **А малини** – *красної, білої!* **А вишень**, **а груш солодких** було як *найсись* (3, 36). – **And the raspberries** – *red and white!* **And the cherries and sweet pears**; at times I would go around with a stomach as taut as a drumskin (14, 2).

Перекладаючи сполуку *a малини*, А. Біленко застосує граматичну заміну: форму однини в тексті оригіналу замінює формою множини в тексті перекладу: *a малини* – *and the raspberries*, що зумовлюється особливостями граматичної будови мови оригіналу та мови перекладу. Для перекладу словосполучення *a груш солодких* А. Біленко використовує перестановку лексичних одиниць: *sweet pears* – *груш солодких*, що призводить до втрати образності. Під час перекладу сполуки *a вишень* перекладач вдається до синтаксичного уподібнення (дослівний переклад) – *and the cherries*, що дозволяє зберегти семантику речення.

Висновки і пропозиції. Незважаючи на те, що світ дерев у кіноповісті «Зачарована Десна» здебільшого постає тлом сюжету, О. Довженко змальовує його з особливою любов'ю та пошаною. Назви дерев вживаються у прямому значенні і виступають звичайними атрибутами українського пейзажу й селянського побуту. Мегаобраз країни, її національну ментальність у мовній картині автора формують дендроніми *дуб*, *осо-*

кір, *вишня*, *яблуня*. Художню семантику образу України в мові твору О. Довженка формує також лексема на позначення локативності – *сад*; назви плодів і ягід: *яблука*, *вишні*, *малина*.

Під час перекладу А. Біленко використав граматичні й лексичні трансформації, а також технічні прийоми перекладу. Продуктивними прийомами серед граматичних трансформацій є синтаксичні уподібнення (дослівний переклад) і граматичні заміни. Частотними прийомами серед лексичних трансформацій є лексико-семантичні заміни, зокрема конкретизація і генералізація; серед технічних прийомів перекладу – перестановка лексичних одиниць і додавання.

Використані прийоми перекладу мовних одиниць, які репрезентують рослинний світ, зокрема назви дерев, дозволили А. Біленку донести до англomовного читача творчий задум письменника О. Довженка. Порівняльний аналіз вербального вираження художніх образів у різних перекладах одного художнього твору залишається актуальною перспективою перекладознавчих досліджень.

Список літератури:

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). Москва : Международные отношения, 1975. 240 с.
2. Берко Й. М. Світ рослин у мистецтві та поезії Тараса Шевченка. Львів : ТЗОВ «Компанія «Манускрипт», 2019. 636 с.
3. Довженко О. П. Зачарована Десна. *Довженко О. П. Твори: в 5 т.* Київ : Дніпро, 1983. Т. 1. С. 36–81.
4. Дорошина Л. Архетипна семантика українських дендронімів у художньому ідіолекті О. Довженка. *Українське мовознавство : міжвідомчий науковий збірник*. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. Вип. 41/1. С. 82–85.
5. Кобів Ю. Словник українських наукових і народних назв судинних рослин. Київ : Наук. думка, 2004. 800 с.
6. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. Москва : Высш. шк., 1990. 253 с.
7. Коптілов В. В. Першотвір і переклад: роздуми і спостереження. Київ : Дніпро, 1972. 215 с.
8. Латышев Л. К. Технология перевода. Москва : Академия, 2005. 317 с.
9. Максимов С. Є., Радченко Т. О. Перекладацький аналіз тексту (англійська та українська мова). Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2001. 148 с.
10. Паршин А. Теория и практика перевода. Москва : Сов. энциклопедия, 1991. 215 с.
11. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода. Москва : Международные отношения, 1974. 240 с.
12. Словник української мови: в 11 т. Київ : Наукова думка. Т. 1. 799 с.
13. Швейцер А. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. Москва : Наука, 1988. 215 с.
14. Dovzhenko Oleksandr. The Enchanted Desna / trans.: Anatole Bilenko. Kyiv : Dnipro, 1982. 37 p.
15. Harris Z. Papers in Structural and Transformational Linguistics. Dordrecht : Reidel, 1970. 850 p.
16. Hill A. A. Introduction to Linguistic Structures. From Sound to Sentence in English. New-York : Harcourt, Brace & CO, 1958. 496 p.
17. Orchard. *Cambridge Dictionary*. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/orchard>.

Doroshyna L. F., Tkach P. B. VERBAL EXPRESSION OF PLANT LIFE IN UKRAINIAN-ENGLISH TRANSLATION (ON THE MATERIAL OF THE “THE ENCHANTED DESNA” MOVIE-ESSAY BY O. DOVZHENKO)

The problem of fiction by Ukrainian writers is important nowadays. In particular, lexical features of literary translation from Ukrainian into English require studying as Ukrainian literary texts deserve to be rendered professionally and spread to other countries.

Works by O. Dovzhenko is studied comprehensively in cinema studies, study of art and literature, linguistics. However, in respect of translation studies literary works by the writer aren't studied enough, in English language interpretation in particular. Therefore, the relevance of the research is brought about by the necessity to study the features of the Ukrainian literary works, and practical and theoretical interests in O. Dovzhenko's creative work.

The translation of the language units, representing plant life (names of trees) were found out and described in the article; language means of expressing names of trees in the original text of "The Enchanted Desna" movie-essay by O. Dovzhenko and its English translation made by A. Bilenko were compared.

While studying the features of translation of language units it was found out that grammatical and lexical transformations, translation techniques were used by A. Bilenko. Syntactical adaptation (word-by word-translation) and grammatical replacement proved to be productive means of translation. Lexico-semantic replacement was also frequently used, concretization and generalization in particular, out of translation techniques change of word order and addition were frequently used. Means of translation of language units that represent plant life enabled A. Bilenko to communicate the writer's intentions to an English-speaking reader. Comparative analysis of verbal means of expressing fictional images in various translations of the same fictional work remains perspective for further translation studies.

Key words: *literary translation, translation transformations, verbal expression, plant life, dendronym.*

Карпенко Н. А.

Національна академія Національної гвардії України

ВІДТВОРЕННЯ ПРАГМАТИКИ ВЛАСНИХ НАЗВ У ПЕРЕКЛАДІ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ КАЗОК АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ

Стаття присвячена дослідженню імен персонажів, які виокремлено в українських народних казках. Увагу сфокусовано на онімах, що становлять труднощі під час перекладу англійською, оскільки вони не мають відповідників в англійській мові, тому можуть бути охарактеризовані як безеквівалентна лексика. У дослідженні проаналізовано наявні переклади казок, обґрунтовано доцільність використання конкретних способів перекладу та запропоновано можливі способи перекладу онімів, що забезпечують відтворення прагматики оригінальних текстів.

Актуальність теми дослідження зумовлюється сучасними тенденціями розвитку міжкультурної комунікації загалом та перекладознавства зокрема. Окрім того, проблема перекладу власних назв та відтворення їх прагматики в іншій мові є такою, що потребує більш детального розроблення з огляду на її складність та брак вичерпних розвідок.

Метою дослідження є виявлення способів перекладу онімів в англійському перекладі українських народних казок та обґрунтування доцільності їх використання з огляду на словотвірну мотивацію цих іменників.

Визначена мета зумовлює виконання таких завдань: виявлення імен персонажів в українських народних казках; порівняння варіантів перекладу, запропонованих різними перекладачами; визначення найбільш доцільних способів перекладу, що забезпечують відтворення прагматики національно маркованого компонента в англійській мові.

Особливу увагу приділено способам словотвору, що були використані для творення онімів. Римуння, звуконаслідування є частотними для творення імен персонажів. Зазначасмо, що риси характеру, що приписуються людям і тваринам, та способи пересування мотивували вибір лексичних одиниць для імен персонажів. Наявні переклади власних назв англійською були проаналізовані та порівняні.

Результати дослідження свідчать про те, що загалом запропоновані способи перекладу є доцільними. Серед найбільш часто використовуваних слід назвати калькування, підбір аналога та низку граматичних замінів.

Ключові слова: безеквівалентна лексика, імена персонажів, мова перекладу, оніми, прагматика, способи перекладу.

Постановка проблеми. Власні назви є однією з тих лексичних груп, що потребують особливої уваги під час перекладу, оскільки ця група, як і безеквівалентна лексика, є втіленням та відображенням національної ідентичності та своєрідності конкретного народу. Імена персонажів завжди пов'язані з екстралінгвальними чинниками та відображають традиції, релігійні вірування, а також мають зв'язок з реаліями. Власні назви функціонують як своєрідні культурно-історичні та мовні індекси, у яких поєднуються лінгвістичні та екстралінгвальні фактори, а також є важливим джерелом вивчення лексичного багатства мови [1, с. 1].

Народна казка є одним зі способів відображення побуту народу, його історії, релігійних та культурних поглядів, мовних, комунікативних

та психологічних особливостей, емоційно-оціночних суджень. Казка – це об'єкт акумуляції етнічних особливостей народу, отже, її переклад потребує максимальної уваги перекладача з огляду на переклад онімів, що часто в казках виявляються лексичними одиницями, що є результатом креативності мислення автора та містять риму, звуконаслідування тощо. Зауважимо, що звуконаслідування є одним із найбільш частотних способів словотвору, коли йдеться про творення онімів в українських казках.

Актуальність дослідження зумовлена сучасними тенденціями розвитку міжкультурної комунікації загалом та перекладознавства зокрема. Окрім того, проблема перекладу онімів у художніх творах та казках є однією з таких, що потребує подальшого та більш детального розроблення

з огляду на її складність та недостатню кількість вичерпних розвідок у відповідному напрямі.

Найскладнішим та водночас найцікавішим у перекладі казок є переклад власних назв персонажів, тому що для адекватного та правильного відтворення їх особливостей перекладач має володіти достатнім знанням прагматики мов як оригіналу, так і перекладу, оскільки назви персонажів створюються з урахуванням їх характерних рис чи власне авторських асоціацій або звукового уподібнення чи гри слів.

Для адекватного перекладу перекладачеві необхідно врахувати всі ці особливості, зрозуміти, які саме риси хотів підкреслити автор казки, та спроектувати це на свідомість читачів перекладу, тобто перекладач спершу аналізує текст і виокремлює головні риси персонажа, потім з урахуванням особливостей світосприйняття та мовної свідомості іноземців відтворює їх мовою перекладу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання особливостей відтворення етнічного компоненту українських казок досліджувалося з ХХ сторіччя такими вченими, лінгвістами та перекладознавцями як Н. Андрущенко, С. Влахов, І. Голубовська, Т. Жукова, Р. Зорівчак, І. Корунець, Н. Кушина, О. Масло, Н. Сопилук, С. Флорін.

Ономастика сьогодні є одним із провідних напрямів мовознавства, що активно розвивається. Український внесок в ономастичну науку є суттєвим, традиційно виокремлюють три наукові школи, а саме Ужгородську на чолі з П. Чучкою та її представниками Л. Белей, С. Пахомовою, О. Белей, Одеську школу Ю. Карпенка, що представляють М. Зубова, О. Карпенко, Л. Фоміна, та Донецьку, представниками якої є В. Калінкін, Г. Лукаш, Є. Отін, О. Філатова. Ці школи пропонують власні тлумачення термінів і підходи до їх вивчення та зосереджуються на літературі й ономастиці. Також значним внеском у розвиток української ономастики є роботи Є. Отіна та Г. Лукаш.

Для дослідження вибрано переклад, що Р. Бейн [8], А. Біленко [10], І. Железна [11] виконали англійською мовою. Особливу увагу приділяємо словотвірній мотивації лексичних одиниць в оригіналі та перекладі.

Постановка завдання. Метою статті є виявлення способів перекладу та зв'язку словотвірної мотивації назв персонажів у текстах українських казок англійською мовою, обґрунтування доцільності їх використання.

Для досягнення мети використано такі методи дослідження: метод цілеспрямованої вибірки (для виокремлення національно маркованої лексики);

метод порівняльного та компонентного аналізу (для визначення та порівняння семантичної структури лексем, що містять відповідну прагматику).

Поставлена мета зумовлює виконання таких завдань:

1) виявлення назв персонажів в текстах українських народних казок та характеристика словотвірної мотивації цих назв;

2) порівняння наявних перекладів імен персонажів англійською мовою;

3) визначення найбільш доцільних способів відтворення назв персонажів у перекладі англійською мовою.

Виклад основного матеріалу. Роль перекладознавства полягає у формуванні мовної картини світу українців в очах іноземців, оскільки завданням перекладача є вирішення проблеми відтворення комунікативно-прагматичної спрямованості, інтенцій автора, трансформації лінгвоспецифічних особливостей тексту в перекладі для читачів-представників іншої культури зі збереженням ідентичності мови оригіналу.

Необхідним під час перекладу імен, які мають характеристики героїв, є відтворення функції імені, тому необхідно передавати внутрішню форму імені, де це можливо, особливо, якщо ім'я є ключовим для створення образу. Якщо образ не постраждає від звичайної транслітерації імені, особливо у великому творі, тоді потрібно відмовитися від перекладу імені [3, с. 1]. Коли йдеться про назви казкових персонажів, транскодування часто недостатньо, отже, перш ніж підібрати найбільш доцільний спосіб перекладу, необхідно проаналізувати внутрішню форму імені та характер персонажа, його поведінку та визначити, який спосіб забезпечить відтворення прагматики оригіналу.

Першою розглядаємо казку «Рукавичка», або «Magic Mitten». Персонажами цієї казки є *Мишка-шкряботушка*, *Жабка-скрекотушка*, *Зайчик-побігайчик*, *Лисичка-сестричка*, *Вовчик-братик*, *Кабан-іклан*, *Ведмідь-набрідь*. Перш ніж підібрати мовну одиницю для перекладу, з'ясуємо, що назва утворена за допомогою звуконаслідування:

Мишка-шкряботушка – значення: звуки, які миша утворює, нагадають шкряботіння, тому під час перекладу англійською Миша отримала назву, яка складається з дієслів, що означають *хрумтіти та гризти* – *Crunch-Munch the Mouse*.

Жабка-скрекотушка – значення: звуки, властиві жабі, називаються скрекотінням або кваканням. Було б доцільніше перекласти як *Chirr-Croak the Frog*, щоб саме передати цю особливість жаби, але І. Железна переклала як *Hop-Stop the Frog*;

отже, перекладач наголосила на особливостях руху тварини (*to hop – стрибати*), а не на звуках, які вона видає.

Зайчик-побігайчик – значення іменника *засць* асоціюється з твариною, яка швидко пересувається, тому під час перекладу це було відображено за допомогою словосполучення *спритні лапи* – **Fleet-Feet the Rabbit**.

Лисичка-сестричка – значення: в українських народних казках лисицю традиційно ототожнювали із сестричкою, але у свідомості англійців ці два поняття не співвідносяться, тому потрібно замінити на характеристики, які близькі саме англійцям. Перекладач послуговується прикметником *wily – хитрий*, наголошуючи на характеристиках, що приписують лисиці, проте втрачається стандартний для української культури компонент *сестричка*: **Smily-Wily the Fox**.

Те ж саме простежуємо в перекладі прикладки *вовчик-братик*. **Вовчик-братик** – *вовк* у нашій свідомості під впливом казок почав асоціюватися з братиком (як і *лисичка-сестричка*), а в англійців він є підступною твариною, тому переклад саме такий – **Howly-Prowly the Wolf**. Тут використано англійські дієслова *howl* – *вити*, *prowl* – *нишпорити*, *шукати здобич* [6].

Кабан-іклан – значення: характерною рисою у кабана є ікла, тому доцільніше було би перекласти **Tusk the Boar**, використовуючи перестановку, щоби передати саме цю рису, проте І. Железнова пропонує такий переклад: **Snout-Rout the Boar**, використовуючи лексеми *snout* – *морда*, *рило* [7] та *rout* – *розгром* [7].

Другою казкою, яку розглядаємо, є «Колобок». Назву головного персонажа І. Железнова переклала як **The little round bun**. Водночас існує також переклад А. Біленко, який пропонує варіант **Kolobok the Johnnycake**. Лексема *johnnycake* має значення *a flat cornmeal cake typically baked or fried on a griddle* [9]. Таким чином, перекладач не відтворила характерні особливості головного персонажа (кругла, шароподібна форма). Натомість було додано характеристики, що не наявні в оригіналі – Колобок не мав пласкої форми (*flat*) та не був випечений із кукурудзяного борошна (*cornmeal cake*). Вважаємо, що найбільш доречним перекладом назви головного героя можна вважати варіант І. Железної.

Колобок – значення: в українській свідомості Колобок асоціюється з казковим персонажем, який мав форму кулі й завжди утікав від усіх. Саме тому, що він був невеличкий та круглий, І. Железнова послуговується описовим способом

перекладу та відтворює так: **The little round Bun**. А. Біленко використовує комбіновану реномінацію **Kolobok the Johnnycake**. Спочатку він робить транскрипцію, а потім додає слово *Johnnycake*, яке означає *корж* (*амер. – маїсовий; австрал. – пшеничний*). Корж – це плаский круглої форми виріб із прісного тіста. Отже, такий переклад є не зовсім доцільним, оскільки другий елемент назви персонажа не передає ті характерні риси, на яких автор казки робив акцент.

Такий персонаж казки «Колобок», як **Зайчик-побігайчик** має ту ж назву, що й у казці «Рукавичка». Герої Вовчик-братик, Лисичка-сестричка та Ведмідь були перекладені таким чином.

Вовчик-братик – А. Біленко обирає еквівалент **Wolf**. І. Железнова пропонує **Brother Wolf**. Якщо брати до уваги той факт, що англійці не асоціюють Вовка з братиком, то переклад А. Біленко видається більш влучним.

Лисичка-сестричка – А. Біленко пропонує англійський еквівалент **Vixen**, підкреслюючи гендерну приналежність персонажа, тобто що це була саме Лисичка, оскільки слово *Fox* не апелює до гендерної відмінності. І. Железнова використовує такий варіант: **Sister Fox**.

Казка «Лисичка-сестричка та Вовк-панібрат» так само містить назви персонажів, які мають не один варіант перекладу:

Лисичка-сестричка – значення: як уже згадувалося, ані лисичка, ані вовк у англійців не викликають асоціацій із членами родини, тому А. Біленко переклав назву персонажу таким чином: **Foxy-Loxy**. Така назва утворена з двох елементів: перший перекладається як *лисячий*, *хитрий*, а другий не має перекладу та був утворений задля ритмічності назви. Переклад І. Железної дослівний, однак використано перестановку: **Sister Fox**.

Вовк-панібрат – значення: у перекладі А. Біленко подається такий варіант, як **Palsy-Wolfie**. Ця назва утворена від двох слів: *palsy* – *безпомічний, безпорадний* та *wolfie* – *вовчик* [7]. У казці Вовк намагається позиціонувати себе як особа, яка нічого не вміє робити самостійно. Ймовірно, саме тому перекладач вирішив скористатися таким прикметником. І. Железнова знову вибирає дослівний переклад із перестановкою: **Brother Wolf**.

У казці «Летючий корабель» (“The flying ship”) було виявлено сім цікавих для перекладу власних назв.

Дурень – в українських казках такий персонаж, як *Дурень*, зустрічається часто. В українській мовній свідомості, як і в англійській, таким словом називають людину, яка не є розумною.

У перекладі ім'я цього персонажа не складно відтворити, оскільки маємо еквівалент: *The Fool*.

Слухало – значення: з опису в казці ми уявляємо, що цей персонаж має відмінний, навіть гострий слух та може почути все, про що кажуть навіть на далекій відстані («припав чоловік на шляху до землі вухом та й слухає <...> Підслухав, що цар казав, та й розповів дурневі») [5]. Саме тому І. Железна пропонує такий переклад цієї назви: **Keen-Ear**, використовуючи прикметний *keen (of a sense) highly developed* [7].

Скориход – значення: як засвідчує опис у казці, цей персонаж вміє настільки швидко пресуватися по землі, що навіть вимушений прив'язувати одну ногу до вуха («іде чоловік шляхом - одна нога за вухо прив'язана, а на одній скаче. - Чого ви на одній нозі скачете? – Того, – каже, - коли б я відв'язав другу, то за одним ступнем увесь би світ переступив») [5]. Враховуючи таку рису персонажу, перекладач вибрав такий переклад: **Fleet-Foot**, використовуючи прикметник *fleet – швидкий* [7].

Стрілець – значення: кожен стрілець повинен мати добрий зір для того, щоби влучно стріляти на полюванні. Персонаж казки так само має відмінний зір, він навіть помітив птаха, який «там, за сто миль, сидить на сухій грушці» [5]. Через таку свою характерну рису він отримав ім'я **Sharp-Eye** (*Гостре око*).

Об'їдало – значення: це слово було утворено від дієслова *об'їдатися – надмірно наїдатися, переповнюючи шлунок* [5]. Саме через це його ім'я було перекладене словосполученням **Heavy-Eater**.

Обпивало – значення: цей персонаж був здатен дуже багато пити води, тому його назвали *Обпивало*. Англійською мовою І. Железна відтворила цю назву так: **Big-Drinker**.

Українська народна казка «Коза-Дереза» (“Nibbly-Quibbly the Goat” (І. Железна)) так само було проаналізована на доречність перекладу власних назв.

Коза-Дереза – значення: одним зі значень слова *дереза є настирлива особа* [4], тому в казці головний персонаж Коза отримала таке ім'я, як Коза-Дереза, бо вона поселилася в чужій хатинці, немовби вчепилася за неї, та не хотіла її залишати. Отже, щоби донести цю інформацію до читача

тексту перекладу та зробити її зрозумілою представникам іншомовної картини світу, І. Железна утворила такий переклад власної назви: **Nibbly-Quibbly the Goat**. Перші два елементи утворені від дієслів *nibble* та *quibble*, які мають значення *чиплятися, поцупити* та вказують на хитру, дещо підступну вдачу персонажа [7].

Другий елемент назви персонажу **Зайчик-побігайчик** означає характерну для зайців рису – швидке пересування по місцевості. Транслітерація була б недоречною, оскільки, по-перше, читачам було б не зрозуміло, що означає слово *побігайчик*, а, по-друге, не було б збережено римуння, тому І. Железна зробила такий переклад, який усе зберігає та відтворює: **Runny-Bunny**.

Задля запобігання непорозумінню між двома мовними культурами І. Железна під час перекладу власної назви персонажа **Лисичка-сестричка** апелює до хитрості лиси, що також є притаманною їй рисою в англійській колективній свідомості (*foxy – хитрий*), при цьому зберігаючи риму: **Smily-Wily**.

Висновки і пропозиції. Проаналізувавши переклади українських народних казок, виконані Р. Бейном, А. Біленко та І. Железною, можемо зазначити, що здебільшого переклад онімів є адекватним та доречним, таким, що зберігає етнічність, самобутність казок, а також відображає всі характерні українській та англійській мовним картинам світу риси, якими наділяються персонажі цих казок.

Виявляємо, що серед назв тварин часто наявні іменники, утворені за допомогою римуння, внаслідок чого простежуємо низку складних іменників на позначення персонажів-тварин. Основою для творення іменників також були їх рухи та звуки.

Щодо перекладу, то транскодування не могло забезпечити відтворення прагматики в жодному разі, тому перекладачі вдавалися до підбору аналогів, описового перекладу перестановок тощо.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо в розробленні теоретичного інструментарію перекладу національно маркованої лексики, зокрема власних назв (з урахуванням їх словотвірної мотивації), що виявляють у художніх творах та народних казках.

Список літератури:

1. Бока О. Власні імена як компресовані тексти-носії когнітивної інформації (на матеріалі казки Дж. Роулінг «Гаррі Поттер і орден Фенікса»). *Вісник СумДУ*. 2008. С. 15–19.
2. Бусел В. Великий тлумачний словник української мови. Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2007. 1736 с.
3. Гера О. Власні назви в українському перекладі книг про Гаррі Поттера Дж. К. Ролінг. *Іноземна філологія*. 2007. С. 134–140.
4. Грінченко Б. Словник української мови. Київ : Київська старина, 1907–1909. 2971 с.

5. Українські народні казки. URL: <http://nashakazka.org.ua>.
6. Українські народні казки / упор. Л. Дунаєвська. Київ : Веселка, 1991. 367 с.
7. ABBYY Lingo Live. URL: <https://www.lingvolive.com/ru-ru/translate/en-uk/inn>.
8. Cossack fairy tales and folk tales (R. Nisbet Bain, trans.). N. Y. : A. L. Burt Company, 1894. 367 с.
9. The Free Dictionary. URL: <https://www.thefreedictionary.com/johnnycake>.
10. Ukrainian folk tales (A. Bilenko, trans.). Kyiv : Dnipro publishers, 1974. 122 p.
11. Ukrainian folk tales (I. Zheleznova, trans.). Kyiv : Dnipro publishers, 1986. 396 p.

Karpenko N. A. RENDERING THE PRAGMATICS OF PROPER NAMES IN TRANSLATION OF UKRAINIAN FAIRY TALES INTO ENGLISH

The article is devoted to the study of nationally marked vocabulary that is identified in Ukrainian folk fairy tales. A fairy tale is viewed as an object of study that accumulates ethnical features of a certain nation and reflects its national identity. Therefore, the problem of translation of fairy tales gets even more complex due to the number of non-equivalent vocabulary in translation language.

The relevance of the topic is brought about by modern tendencies of the development of intercultural communication in general and by the translation studies in particular. Moreover, the problem of translation of proper nouns and rendering their pragmatics into another language is the one which requires further and more precise work, regarding its complexity and lack of extensive studies.

The aim of the research is to find out means of translation of onyms in English translation of Ukrainian folk fairy tales and prove the relevance of their usage.

The aim results in solving the tasks as follows: to identify character names in Ukrainian fairytales; to compare the variants of translation made by different translators; to find out the most relevant means of translation providing rendering nationally marked component into the English language.

Onyms were found out in texts of Ukrainian fairy tales and analyzed in respect of rendering their pragmatics into the English language. Special attention is paid to word-building techniques that were used in coining onyms. Rhyming, sound-imitation is frequently used to create character names. It should be noted that character traits attributed to humans and animals, and ways of locomotion served as a basis for creating names in Ukrainian fairy tales. Existing translations of character names were analyzed and compared.

The findings show that mostly the solutions to the problem of translation were effective. The research reveals the most frequent ways of translation and the most relevant ones.

Key words: *means of translation, non-equivalent vocabulary, onym, proper names, pragmatics, translation methods.*

Красуля А. В.

Сумський державний університет

Шишка Т. О.

Сумський державний університет

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ «CHICK-LIT» І СПОСОБИ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ГЕЛЕН ФІЛДІНГ «ЩОДЕННИК БРІДЖИТ ДЖОНС»)

Метою статті є вивчення лінгвостилістичних особливостей перекладу англійської літератури жанру чікліт (англ. chick-lit) українською мовою на прикладі роману «Щоденник Бріджит Джонс» Гелен Філдінг, а саме при відтворенні жіночих образів у тексті перекладу. У межах дослідження з'ясовано, що історичними чинниками зародження досліджуваного жанру чікліт були світові соціокультурні події. Однією з найбільш важливих особливостей цього жанру є те, що авторами, головними героїнями та читачками є жінки. Виявлено, що головною відмінністю жанру чікліт можна назвати форму оповідання й часовий простір. У романах жанру чікліт домінує розповідь від першої особи, часто стилізована під щоденникові записи. Жанр орієнтований на опис подій, що відбуваються «тут і зараз» із героїнею, від чийої особи йде розповідь, тому він точно виражає емоції й почуття автора та відрізняється чіткістю й детальністю. Виокремлено лексичні засоби вираження авторського стилю в гендерному та перекладацькому аспектах; схарактеризовано особливості вживання лексико-стилістичних засобів для створення образу й мовної характеристики головної героїні роману. Також проаналізовано особливості перекладу низки засобів художньої виразності. До труднощів перекладу таких творів належить переклад авторських оказіоналізмів, неологізмів, скорочень, просторічних слів, вульгаризмів, емоційної лексики й розмовної мови, у якій здебільшого наявні сучасні слова та вирази, незареєстровані в словниках. Проведено мовностилістичний і порівняльний аналіз перекладів роману Луцян Лідії та Мельник Оксани. У результаті компаративного зіставлення визначено, що літературний переклад Л. Луцян є більш вдалим з погляду збереження авторського стилю роману та, як наслідок, більш точною передачею образу головної героїні.

Ключові слова: художній текст, чікліт, лінгвостилістичний аналіз, гендерний аспект, епітет, метафора, інтенсифікатори, графічні стилістичні засоби.

Постановка проблеми. Сьогодні поняття «гендер» не є виключно категорією роду, гендер розглядається як соціокультурний, дискурсивний і психолінгвістичний феномен. Гендер у художньому тексті, зокрема в жанрі чікліт (англ. chick-lit), привертає увагу багатьох дослідників, адже коректна інтерпретація категорії гендеру вимагає високої перекладацької майстерності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Жанр чікліт, а саме гендерні особливості художніх текстів цього літературного різновиду, та мовностилістичні особливості їх перекладу неодноразово були об'єктом наукових досліджень таких авторів, як О. В. Гергель, О. О. Пожарицька, Т. В. Чайковська, Л. Колеман та ін. [1; 3; 7; 9].

Постановка завдання. Актуальність запропонованої теми зумовлена необхідністю дослідження відповідностей і відмінностей в інтер-

претації дійсності автором оригінального твору й перекладачем. Це дає змогу виокремити прояви мовної особистості, носія певної мови, який завдяки вживанню художніх засобів відповідної мови описує власне бачення навколишньої його дійсності. Це положення дає змогу дослідити проблему взаємовідносин мови та людини, яка охоплює не тільки сучасне мовознавство, а й перекладознавство. Виходячи із цього, перед нами стоїть завдання виявити та проаналізувати основні відмінності оригіналу й перекладу з позиції гендерного аспекту, а також визначити, наскільки точно вдається перекладачеві зберегти текст оригіналу на лексичному та синтаксичному рівнях.

Виклад основного матеріалу. Романи жанру чікліт демонструють образ сучасної жінки в різних сферах життєдіяльності: вона молода, самодостатня й амбітна, не боїться вступати в конфлікт

зادля досягнення своїх цілей, готова відстоювати свою позицію, навіть якщо йдеться про конфлікт із сильною половиною людства. Її життєвий простір – мегаполіс, як, наприклад, Лондон або Нью-Йорк, а робота пов'язана з творчістю, спілкуванням із людьми, видавничим бізнесом тощо. Нерідко героїня займає невисоку посаду й намагається домогтися підвищення. Її бажання самореалізуватися в професійній галузі та бути матеріально незалежною відсувають на задній план ідею шлюбу й щасливого сімейного життя.

Невід'ємною частиною чікліт є легкий, гумористичний тон розповіді. Романи пишуться зрозумілою, доступною для сприйняття мовою, здебільшого використовуються спрощені синтаксичні конструкції, переважають короткі речення. Однак, незважаючи на простоту мови, не можна назвати чікліт пересічним жанром, завдяки застосуванню великої кількості мовностилістичних засобів художньої виразності, а саме: *епітетів, метафор, художніх порівнянь, гіпербол, літот, ланцюжків синонімів і антонімів тощо*.

Художнім зображенням об'єкта, його емоційно-образної інтерпретації слугує такий лексико-синтаксичний троп, як *епітет*. Для англійської мови характерний епітет, що стоїть у препозиції щодо визначеного слова, виражений прикметником, діеприкметником або іменником. Експресивність епітета підвищується, якщо він стоїть у постпозиції, якщо один предмет характеризується цілим ланцюжком епітетів або його значення посилюється іншими засобами художньої виразності.

Принагідно зауважимо, що в сучасній англійській літературі, особливо в чікліт романах, поширений *голофрастичний епітет* – словосполучення чи речення, що оказіонально функціонує як єдине з'єднання. Графічне, синтаксичне та інтонаційне уподібнення слова часто мають дефісне написання, наприклад, *I-am-not-that-kind-of-girl look; shoot'em-down type; to produce facts in a would-you-believe-it kind of way*.

Приховане порівняння, здійснюване за допомогою перенесення властивостей одного предмета на інший, з метою виділення будь-яких важливих рис відбувається шляхом *метафоризації*. У дослідженні розмежовується два види метафор: *мовна* та *художня*. Під мовної метафорою розуміється метафора, яка відображає соціальний досвід людини, вона закладена в самій природі мови і являє собою готовий закінчений елемент, тоді як художня метафора є окрасою літературної мови, вираженням експресивно-поетичної складової предмета [7, с. 25].

Загальноприйняте розуміння функції *порівняння* – зіставлення, яке може бути використане як фігура експресивної деривації. У межах дослідження ми будемо посилалися на статтю О. В. Гергель «Гендерний аспект порівнянь у творах жанру чікліт», де порівняння ранжуються з погляду належності до певних груп, зокрема, чоловічим і жіночим образам чікліт персонажів. Порівняння, які належать до жіночої групи, складаються з таких, що характеризують: а) повний, закінчений образ героїні, який бачать читачі (до нього належать і поведінкові моделі жінки-протагоніста); б) її психоемоційний портрет, внутрішній стан, наприклад, гармонію/дисбаланс; в) зовнішні дані героїні. Поряд із жіночими категоріями виділяються й чоловічі, що описують: а) повний, закінчений образ героя, який бачать читачі; б) зовнішній вигляд головного чоловічого персонажа.

За підсумками проведеного дослідження, О. В. Гергель робить деякі висновки про категорійне ранжування порівнянь у текстах сучасної жіночої прози чікліт. Найбільш частотними порівняннями для жіночої групи стали описи посмішки/сміху, очей та обличчя, тоді як для чоловічої категорії найбільш використовувани порівняння голосу, очей та обличчя. Аналіз показав, що в чікліт романах найбільшого поширення набувають жіночі образи, проте в більшості випадків ці порівняння належать до внутрішнього стану героїні, тоді як чоловічі образи більшою мірою описують зовнішність героя [1, с. 60]. Таку статистику можна пояснити тим, що чікліт романи пишуться й читаються представницями прекрасної половини людства, їм важливі жіночі переживання, емоції та почуття, між тим як таємниця існування чоловічих їм невідома.

Поряд із зазначеними вище тропами важливу роль у чікліт романах виконують такі фігури, як *гіпербола* й *літота*. Розглянемо особливості їх функціонування. Отже, *гіпербола* – фігура навмисної неправдоподібності, що полягає в перебільшенні задля посилення, «яскравого висвітлення» того чи іншого висловлювання. *Літота* – теж фігура навмисної неправдоподібності задля посилення, проте полягає в зменшенні. Зауважимо, що літота розглядається багатьма дослідниками як різновид гіперболи – навмисне перебільшення малого. Ми вважаємо таке тлумачення доречним, зокрема, у текстах жанру чікліт.

Окрім вищезгаданих засобів художньої виразності доцільно зазначити деякі *культурологічні особливості* жанру чікліт. Одним із найбільш поширених прийомів у чікліт романі є використання

прецедентних імен-антропонімів. Сутність явища полягає у використанні власної назви, яка в певному мовному середовищі набуває узагальненого значення, характерного для певної соціокультурної групи. Іншими словами, ім'я якої-небудь реальної/ірреальної особистості завдяки своєму власникові отримує низку характеристик, символом яких стає в подальшому. З когнітивного погляду прецедентне ім'я розглядається як образ певної людини, що розкриває особливості або відмінні риси його особистості. Так, ім'я царя Соломона слугує еталоном мудрості, а ім'я Іуди асоціюється зі зрадою. Символізм, якого набуває антропонім, ґрунтується на асоціації, викликаній у свідомості соціокультурної спільності, до якої він належить.

Характеристика прецедентних імен складається з обов'язкових властивостей, таких як *інформативність, поширеність, упізнаваність, висока частотність уживання.* Перераховані вище характерні риси зумовлюють алюзивну природу явища, тобто відсилання антропонімів до значних суспільно-політичних особистей, діячів культури й мистецтва, літературних персонажів, міфічних і біблійних героїв. Безумовним фактом існування прецедентного є достатня кількість фонових знань у представників певної лінгвокультурної сім'ї. У різних народів можуть бути різні соціокультурні реалії, що відповідають певному побуту, світогляду, традиціям. Так, прецедентний антропонім може мати історичну або художню цінність в одній культурі й абсолютно ігноруватися в іншій.

Поряд із прецедентними іменами антропонімів важлива роль у чікліт оповіданні відведена брендам. Із матеріально-предметного (мовленнєвого) погляду бренд – це ім'я, термін, знак, символ, дизайн або комбінація всього цього, призначене для ідентифікації товарів або послуг одного продавця або групи продавців, тоді як ментально бренд являє собою комплекс асоціацій, оціночних характеристик та уявлень споживача про продукт або послугу, що надається. Вивчаючи романи жанру чікліт, ми зіткнулися зі значною кількістю назв фірм брендового одягу, предметів побуту, періодичних видань, будинків мод тощо. Існує точка зору, яку також розділяє О. Б. Полетаєва, що сучасна література багато в чому вбирає в себе новинки світу, тобто відображає різні соціокультурні феномени, оскільки вона орієнтована на «нового» читача, який кожен день зіштовхується з використанням багатьох із них у побуті [4, с. 168]. Читач, у свою чергу, стає привабливою мішенню для виробників

різного роду продуктів, від побутової хімії до автомобільної промисловості. У зв'язку з цим виникає потреба аналізу такого явища, як прихована реклама в художньому тексті.

У термінології фахівців, які займаються рекламним бізнесом, приховану рекламу називають розміщенням товару (*англ. product placement*). Сутність явища полягає в згадці бренду продукту, товару або послуги у фільмі, телепередачі, книзі тощо з метою рекламного поширення інформації про нього. У цьому випадку нас цікавить згадування бренду в книгах. Цільову аудиторію читачок чікліт становлять жінки трохи за тридцять, вони і є найбільш активними покупцями. Отже, розміщення реклами в літературі для жінок є найбільш успішним, оскільки читачки звикли вірити книзі, відповідно, і якість брендів, описаних у ній, буде поза сумнівами [4, с. 168].

Схарактеризуємо кілька способів уведення бренду в текст твору:

- згадка марки по ходу розповіді, наприклад, у героя був телефон N*;
- розвиток сюжету завдяки брендовій речі/пристрою, наприклад, за допомогою телефону N* герой зміг розгадати таємний ребус і врятувати життя людини;
- використання бренду в назві книги;
- застосування назви бренду як прізвиська головного героя;
- використання назви бренду/ілюстрації на обкладинці книги.

Однак, попри те що реклама спрямована на «товаропросування», завдання піар менеджера й автора полягає в тому, щоб об'єднати свої зусилля і зробити рекламу в художньому тексті неявною, завуальованою, оскільки сучасні люди втомилися від навмисного рекламного стилю, яскравих світлодіодних вивісок і відкритої агітації.

У дослідженні О. Б. Полетаєвої подано цитату віце-президента компанії *Electrolux*, у якій йдеться про те, що пряма реклама продукту більше не цікава споживачам, оскільки в них є своя незалежна думка й немає сенсу диктувати їм, що купувати [4, с. 169]. Він також говорить, що залучити покупців можна за допомогою взаємодії з ними, викликаючи інтерес до продукції. Компанія *Electrolux* розробила свою стратегію залучення клієнтів, замовивши роман «Чоловіки у фартухах». У книзі жодного разу не згадується назва бренду, немає ніякого прямого натяку на компанію, єдине, в чому полягає зв'язок роману і фірми, – побутова техніка.

Існує й інша думка щодо посилення на бренди в літературі. Можна припустити, що часте згаду-

вання реалій, зрозумілих сучасній людині, використовується з метою зробити наратив більш доступним для читача. Оскільки розглянутий у дослідженні жанр чікліт є найбільш близьким до повсякденного життя сучасної жінки, то й бренди, і товари, і марки автомобілів і суконь відомі й престижні. Читачки чекають від таких романів не філософського погляду на духовні цінності, а простоти стилю, легкості сприйняття й реальних предметних категорій, при згадці про які виникають точні життєві образи, саме тому, на нашу думку, для жанру чікліт так важливі реальні назви торгових марок і брендів.

Чікліт роман тісно пов'язаний із розмовним стилем мови, важливе місце в ньому відведено діалогічному мовленню, яке, у свою чергу, наповнене різного роду *інтенсифікаторами* – одиницями мови, за допомогою яких виражається категорія інтенсивності. Під категорією інтенсивності розуміються зміни в будь-яких вимірах, наприклад, кількості, величини, цінності, сили тощо. Інтенсивність може проявлятися на різних мовних рівнях [2, с. 56]. Так, на фонетичному рівні інтенсивність вираження в тексті позначається за допомогою багаторазового повторення однієї чи кількох літер у слові або завдяки використанню курсиву й написанню цілого висловлювання великими літерами, для морфологічного рівня характерним є вживання ступенів порівняння, а лексичний рівень багатий численними говірками-інтенсифікаторами [3]. Цікавим є той факт, що лексичні переваги в інтенсифікації в авторів різні, завдяки цьому інтенсифікатори, найбільш частотні у творчості того чи іншого автора, можуть слугувати стилістичною характеристикою його/її ідіостиля.

У романах досліджуваного жанру зустрічаються й інші графічні засоби прояву емотивності в тексті – авторська пунктуація. Мова йде не про знаки пунктуації, які передбачені правилами тієї чи іншої мови, або їх варіації, а про ті, за допомогою яких автор передає емоційну напруженість текстового простору [10, с. 62]. Такий прийом сприяє ефективному розумінню читачем прагматичних інтенцій автора. Оскільки авторська пунктуація використовується не в синтаксичних, а скоріше в стилістичних цілях, більш вдалою назвою явища було б «графічний стилістичний засіб».

Щодо перекладу граматичних особливостей у щоденникових записах головного персонажа Гелен Філдінг використовує неповні речення, опускаючи один або кілька членів речення, а також у деяких реченнях спостерігається порушення порядку слів, що надає мові Бріджит більш

високого ступеня розмовності, експресивності й емоційності.

Приклад: “*Consider makeup most important, then mess disposal*” [9, с. 53].

Переклад Лідії Луцан	Переклад Оксани Мельник
<i>Вирішила, що макіяж – це найважливіше, потім йде прибирання безладу</i> [5, с. 122].	<i>Спершу макіяж, а потім наведу в кімнаті порядок</i> [6, с. 125].

Перекладачі зробили цілком адекватний переклад неповних речень без спотворення сенсу.

У романі-щоденнику використовується багато риторичних запитань, що говорить про невпевненість Бріджит у собі та в інших людях.

Приклад: “*Oh God. Why hasn't Daniel rung? Are we going out now, or what? How come my mum can slip easily from one relationship to another and I can't even get the simplest thing off the ground*” [9, с. 38].

Переклад Лідії Луцан	Переклад Оксани Мельник
<i>«О Боже. Чому Даніел не подзвонив? Ми зустрічаємося тепер чи як? Вдається ж мамі так легко міняти чоловіків, а ж не здатна впоратися з найпростішими ситуаціями»</i> [5, с. 92].	<i>«Боже мій. Чому ж Даніел не дзвонить? Ми тепер офіційно зустрічаємося або як? Як це мама з легкістю пурхає з одних обіймів у інші, а я не можу навіть піднятися в повітря?»</i> [6, с. 94].

Тут Бріджит ділиться своїми переживаннями з приводу стосунків із молодою людиною. Для неї взаємини відіграють дуже важливу роль у житті. У суспільстві прийнято певний стандарт щасливого життя жінки. Бріджит приймає цей стандарт і намагається йому слідувати. Обидва переклади видаються відповідними стилю роману, хоча переклад О. Мельник не такий лаконічний, як Л. Луцан. О. Мельник не повністю передала значення словосполучення “*get off the ground*”, яке перекладають не в прямому, а в переносному значенні: «*успішно започаткувати щось*», «*здатність впоратися з чим-небудь*».

У романі також використовуються ад’єктивні речення, що містять самооцінку, виражену прикметником у функції предикатива. Ці речення вербалізують позитивну й негативну самооцінку різного характеру. В аналізованих одиницях суб’єкту самооцінки, вираженого особовим займенником 1-ї ос. однини, приписується оцінка, виражена прикметником у функції предикатива. Найчастіше

це оцінні прикметники, що являють собою один із основних семантичних класів цієї частини мови й входять у підгрупу якісних прикметників.

Приклади позитивної самооцінки:

“Excellent, v.g. perfect *saint-style* person” [9, с. 65].

Переклад Лідії Луцан	Переклад Оксани Мельник
«Дуж. хор., відмінно, сама досконалість, та я просто <i>свята</i> » [5, с. 146].	«Відмінно, дуж. хор., я досконала, я <i>свята</i> » [6, с. 148].

“But that’s just the *kind* of person I am: liking to love other” [9, с. 145].

Переклад Лідії Луцан	Переклад Оксани Мельник
« <i>Така вже</i> я людина: мені подобається піклуватися про людей» [5, с. 376].	« <i>Такою вже</i> я народилася: схильна любити собі подібних» [6, с. 378].

“I were a very *glamorous, important* person under a great deal of pressure” [9, с. 134].

Переклад Лідії Луцан	Переклад Оксани Мельник
«Я абсолютно <i>чарівна і важлива</i> персона, у якої немає ні хвилини вільного часу» [5, с. 332].	«Я <i>крута, ефектна, завантажена</i> роботою ділова жінка» [5, с. 336].

“Am *marvellous. Am irresistible* Sex Goddess” [9, с. 76].

Переклад Лідії Луцан	Переклад Оксани Мельник
«Я <i>прекрасна! Я чарівна Сексуальна Богиня!</i> » [5, с. 112].	«Я <i>чудова. Я карколомна секс-богиня</i> » [6, с. 115].

У більшості випадків у позиції предикативу вжиті приватно-оціночні прикметники, семантика яких полягає в тому, щоб дати оцінку одному з аспектів суб’єкта з певного погляду (особистих якостей характеру головної героїні). У перекладі О. Мельник не завжди вдало підібрані відповідності оригінальним словам і виразам, тому її переклад може викликати в носія мови перекладу певне нерозуміння. Наприклад: «схильна любити собі подібних», «завантажена роботою ділова жінка». Луцан Лідія підбрала більш вдалі відповідності цим виразами: «мені подобається піклуватися про людей», «важлива персона, у якої немає ні хвилини вільного часу».

Приклади негативної самооцінки:

“Oh God, why am I so *unattractive?*” [9, с. 38].

Переклад Лідії Луцан	Переклад Оксани Мельник
«Боже, чому я така <i>потвора?</i> » [5, с. 64].	«О Господи, ну чому я така <i>неприваблива?</i> » [6, с. 66].

“There is nothing worse than having to admit to your mum that you are *not very popular*” [9, с. 111].

Переклад Лідії Луцан	Переклад Оксани Мельник
«Немає нічого <i>гіршого, ніж</i> зізнаватися власній матері, що ти не <i>дуже-то популярна</i> в народі» [5, с. 284].	«Огідно зізнаватися рідній матері, що я не відрізняюся популярністю серед своїх колег» [6, с. 286].

“It is because I am *too fat*” [9, с. 140].

Переклад Лідії Луцан	Переклад Оксани Мельник
«Це тому, що я <i>занадто товста</i> » [5, с. 401].	«Тому що я <i>товста</i> » [6, с. 403].

Негативна самооцінка може бути виражена як розповідними, так і заперечними структурами. У цьому випадку переклад Луцан Лідії “unattractive” – «потвора» різкіший, ніж переклад Мельник Оксани «неприваблива». Але Л. Луцан змогла більш точно передати значення словосполучення “too fat” – «занадто товста», а не просто «товста», як переклала О. Мельник.

Композиція роману являє собою особистий щоденник головної героїні, що охоплює певний період її життя (один рік). Твір складається з окремих записів із зазначенням дати й часу. Цей прийом також дає змогу більш реалістично зобразити події. Незважаючи на максимальну конкретизацію, яка проявляється в докладному описі повсякденного життя головної героїні, образ її типовий і є дзеркалом для багатьох сучасних жінок, які легко впізнають себе в Бріджит Джонс.

Усе це могло призвести до монотонності, так як повтор слів і граматичних компонентів – це ритмічні засоби. Проте через емоційні слова й вирази, особливі граматичні структури, питальні й окличні речення тощо ця монотонність не відчувається.

Висновки і пропозиції. При перекладі особистих щоденників та інших видів художніх текстів, а саме чікліт, необхідно донести ідею автора до читача простою і зрозумілою мовою, зберігаючи сутність та основні відтінки висловлювання. Переклад повинен задовольняти загальноприйнятні норми мови перекладу.

Список літератури:

1. Гегель О. В. Гендерный аспект сравнений в произведениях жанра чиклит. *Филологические науки. Серия «Вопросы теории и практики»*. Тамбов, 2013. № 10 (28). С. 59–61.
2. Красуля А. В., Кримова А. В. Елімінавання лінгво- та соціокультурної лакуарності в аудіо-візуальному перекладі (на матеріалі британських серіалів). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»*. 2019. № 42. Том 3. С. 55–58.
3. Пожарицька О. О. Авторський концепт позитивності у мовленнєвому портреті головного героя: комунікативно-парадигматичний аналіз : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Одеса, 2014. 20 с.
4. Полетаева О. Б. Скрытая реклама как инновационная составляющая современной массовой художественной литературы. *Гуманитарные и социальные науки № 4. Серія «Филология»*. Ростов-на-Дону, 2010 (а). С. 167–172.
5. Філдінг Г. Щоденник Бріджит Джонс / пер. з англ. Л. Луцан. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 432 с.
6. Філдінг Г. Щоденник Бріджит Джонс / пер. з англ. О. Мельник. Львів, 2017. 434 с.
7. Чайковська Т. В. Труднощі художнього перекладу. *Сучасні наукові дослідження – 2006* : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 20–28 лютого 2006 р. Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2006. С. 25.
8. Coleman L. Chick lit: The New Woman's Fiction by Suzanne Ferris and Mallory Young, Editors. *American Culture*. Blackwell Synergy, March, 2007. Vol. 30. Sssue 1.
9. Fielding H. *Bridget Jones's Diary: a novel*. London : Picador, 1996. 157 с.
10. Kobyakova I., Mishchenko A. Grammatical aspects of translation. *Філологічні трактати*. 2018. Том 10. № 2. С. 60–66.

Krasulia A. V., Shyshka T. O. LINGUOSTYLISTIC FEATURES OF THE “CHICK-LIT” GENRE AND WAYS OF THEIR TRANSLATION (BASED ON THE NOVEL BRIDGET JONES’S DIARY BY HELEN FIELDING)

The aim of the article is to study the linguistic and stylistic features of the translation of chick-lit genre in English literature into the Ukrainian language based on the novel Bridget Jones's Diary by Helen Fielding, particularly the reproduction of female images in the target text. The research outlines that an array of socio-cultural events serves as the foundation for the emergence of the chick-lit genre. One of the most important features of this genre is that its authors, main characters and readers are women. It is figured out that the main peculiarity of chik-lit is the narrative style and time frame. Chick-lit novels are characterized by a first-person narrative, often in the form of a diary entry. The genre is focused on describing the events happening to the main character “right here and now”, therefore, it accurately expresses the emotions and feelings of the character and is written in a clear and detailed manner. The research identifies lexical means of expression of the author's style, namely its gender and translation aspect. It describes the peculiarities of lexico-stylistic means to create the image and linguistic characteristics of the main character of the novel. Also, it analyses the translation features of the artistic expression means. To chick-lit genre translation difficulties we refer author's occasionalisms, neologisms, abbreviations, colloquial words, vulgarisms, emotional vocabulary and spoken language, which often contains modern words and fixed expressions not listed in dictionaries. The paper shows the linguostylistic and comparative analysis of two translations of the novel done by Lutsan Lidia and Melnyk Oksana. As a result of such comparison, it is identified that L. Lutsan's literary translation is more successful in terms of preserving the author's style of the novel. Therefore, we observe a more adequate representation of the image of the main character.

Key words: literary text, chick-lit, linguostylistic analysis, gender aspect, epithet, metaphor, intensifiers, graphical stylistic means.

Крилова Т. В.

Національний авіаційний університет

Зіненко О. А.

Національний авіаційний університет

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА АКТУАЛІЗАЦІЇ КАТЕГОРІЇ ЕМОТИВНОСТІ В ПЕРЕКЛАДІ РОМАНІВ М. ЕТВУД «ОПОВІДЬ СЛУЖНИЦІ» ТА «ЗАПОВІТИ»

У статті розглядається категорія емотивності й засоби її вираження в англійському художньому тексті та його українському перекладі з урахуванням національно-культурної специфіки інтерпретації світу. Зокрема, підтверджено, що культура та мова є взаємопов'язаними складниками. На виявлення емоційного стану значний вплив має національно-культурний феномен, оскільки кожна нація має неоднакове бачення світу, а тому по-різному відображає в мовах навколишню дійсність. Рівень збагаченості емоційною лексикою відрізняється залежно від мови тієї чи іншої лінгвокультурної спільноти. При цьому різні культури по-різному ставляться до емоцій, наділяючи переживання та прояв окремих емоцій соціальною конотацією, яка впливає на виховання й соціалізацію, а це, у свою чергу, здійснює вплив на систему уявлень про світ, соціальну організацію й семантичне втілення тих чи інших елементів у структурі значення емоційної лексики. Це потребує від мовців набагато більшого усвідомлення мовного вираження емоцій у межах певної культури, щоб переконливо й точно передати власні почуття й переживання та емоційне ставлення до тих чи інших подій. Категорія емотивності є невід'ємною частиною художнього тексту та актуалізується в ньому завдяки емотивно навантаженим словам, фразам, реченням тощо, які прямо або опосередковано вказують на характер авторських емоційних інтенцій, експліцитно або імпліцитно окреслених у тексті. Зосереджено увагу на сучасних англійських творах і їх перекладах, оскільки дослідження має практичне спрямування. Проведено аналіз перекладу засобів емотивності, що реалізуються на всіх мовних рівнях: фонетико-графічному, морфологічному, лексичному, синтаксичному. Наведено особливості та специфіку перекладу емотивних елементів у художньому тексті. Визначено, як перекладач вирішує проблему щодо збереження національно-культурної специфіки вияву емоцій у мові оригіналу та водночас відтворення її так, аби вона була зрозуміла для реципієнтів – носіїв культури мови перекладу. Проаналізовано шляхи відтворення емотивних засобів у текстах романів Маргарет Етвуд «Оповідь служниці» та «Заповіти» з урахування культурологічного й прагматичного аспектів.

Ключові слова: лінгвістика, емоції, емотивність, емотивні мовні засоби, лексико-стилістичні засоби емотивності, перекладацькі трансформації.

Постановка проблеми. Нині досить важливим питанням є взаємозв'язок культури й мови, етнопсихології та мови, мови й етнічної ментальності. Дослідження в галузі лінгвістики ХХІ століття все більше орієнтуються на сферу, що є недоступною для прямого спостереження, – сферу емоцій як репрезентата мовної картини світу людини. Науковців цікавить проблематика національних особливостей світосприйняття, менталітету, етноспецифіка мовної комунікації, що відображається в мовній картині світу окремої етнічної спільноти, а питання емотивності є одним із пріоритетних напрямів досліджень

у сучасній лінгвоукраїністиці, проте це явище ще недостатньо вивчене.

Емотивність є невід'ємним складником художнього стилю, оскільки за рахунок неї здійснюється вплив на читача. У художньому тексті наявні характерні засоби, що сприяють висвітленню особливостей вербалізації переживань. Під час процесу перекладу проблема емотивності текстів такого стилю полягає в тому, аби визначити ступінь відтворюваності рівня експресивності висловлювання оригіналу засобами цільової мови [1, с. 68].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема адекватного відтворення емотивного

змісту тексту в перекладі відображена в працях таких видатних перекладознавців, як В. І. Шаховський, В. Н. Комісаров, Я. Й. Рецкер. Одним із аспектів цієї проблеми є відтворення емоційного стану персонажа художнього твору в перекладі. До того ж існують різні підходи до вивчення явища емотивності: структурно-семантичний (Л. Г. Бабенко, Т. О. Графова), функціонально-семантичний (Н. В. Вітт, О. Г. Кравченко), прагматичний (Т. В. Стародубцева, В. І. Шаховський), когнітивний (О. Л. Бессонова), лінгвокультурологічний (С. В. Гладь) тощо. В українському перекладознавстві питання залишається маловивченим, оскільки проведені лише окремі дослідження, присвячені особливостям перекладу емоційно-забарвлених одиниць (О. І. Кучма, Г. М. Усик, С. В. Мельничук). Варто зазначити, що значна кількість робіт із цієї проблеми виконувалася на матеріалі однієї мови. Зіставні дослідження представлено лише окремими працями. Системне зіставне дослідження семантики емотивної лексики в споріднених і неспоріднених мовах практично не проводилося.

Постановка завдання. Для сучасної лінгвоукраїністики вивчення концептуальних мовних явищ, виявлення та систематизації засобів мовної репрезентації емоційних концептів є досить важливим, оскільки переклад емотивів передбачає вживання певних змін задля втілення прагматичного аспекту художнього тексту, крім того емотивність і переклад лексичного рівня ставить перед перекладачем більш складне завдання, невиконання якого може призвести до неякісного перекладу та втрати авторського замислу. Метою статті є дослідити особливості перекладу засобів вербалізації емоційних концептів з англійської українською мовою з урахуванням культурологічного й комунікативно-прагматичного аспектів у перекладу художніх текстів.

Виклад основного матеріалу. Мова – це не лише засіб культури, а й засіб емоційного впливу, тоді як самі емоції постають специфічною формою людського ставлення до навколишнього світу [6, с. 10]. У тексті емоційність трансформується в лінгвістичну категорію емотивності. Емотивність – це емоційність у мовному значенні, тобто чуттєва оцінка об'єкта, вираження мовними або мовленнєвими засобами відчуттів або переживань людини [7, с. 294]. Особливості психічного феномена емоцій, а також специфіка їх вираження в контексті конкретної культури створюють труднощі під час перекладу [1, с. 70].

Матеріалом для аналізу англо-українського перекладу емотивних засобів обрано романи

канадської письменниці М. Етвуд «Оповідь служниці» (1985) та «Заповіді» (2019). У дослідженні ми зосередили увагу на перекладі засобів вираження емотивності, які проявляються на всіх рівнях мови: фонетико-графічному, морфологічному, лексичному та синтаксичному, опираючись на вчення Г. М. Кузенка. Розглянуто 150 прикладів засобів вираження емотивності в оригіналі та 150 прикладів їх перекладу українською мовою, урахувавши національно-культурну специфіку обох народів.

На фонетико-графічному рівні основними засобами вираження емотивності є ті елементи, які характеризуються інтонацією, темпом, наголосом, паузами тощо: знак оклику, знак питання, великі літери, три крапки, тире й дефіс. Нижченаведений приклад є прекрасним свідченням того, як перекладачка намагалася досягти того ж комунікативного ефекту, що й автор оригіналу, урахувавши національно-культурну особливість народу-реципієнта. Так, у наступному реченні в оригіналі відсутній знак оклику, але перекладач додає цей знак у перекладі, щоб підвищити емоційний фон висловлювання й передати емоцію обурення та ненависті:

Keep your nose out of my digestion, I want to snap at them; but they mean well, I remind myself [9, с. 94]? – *Так і хочеться огризнутися: зась вам до мого травлення! Але нагадую собі, що вони зичать мені добра* [2, с. 95]?

Фонетико-графічний рівень вираження емотивності характеризується використанням різних звуконаслідувальних моделей. У матеріалі текстів оригіналу виявлено декілька прикладів такого явища, що адаптовані до українського читача. Зокрема, така структура, як *Shh*, відтворена в перекладі речень як *Цс-с-с*:

“Shh.” he says. “I could help you. I’ve helped others” [8, с. 51]. – *Цс-с-с, – каже він. – Я можу допомогти. Іншим уже допомагав* [3, с. 60].

Реалізація категорії емотивності на морфологічному рівні відбувається за рахунок таких засобів, як афіксація, ступінь порівняння прикметників, які надають семантиці слів різні відтінки оцінки, емоційності, інтенсивності, образності й функціонально-стилістичного забарвлення. У нижченаведеному прикладі перекладачці вдалося дібрати для лексеми *Baby*, яка є своєрідним символом твору, відповідник із позитивною конотацією – *Крихітка*. Такий відповідник характеризується високою емоційною оцінкою та впливає на емоційну сферу читача:

There were a lot of Baby Nicole posters: ALL GILEAD BABIES ARE BABY NICOLE

[9, с. 48]! – У натовпі були чимало плакатів про *Крихітку Ніколь*: «УСІ ДІТИ ГІЛЕАДУ – КРИХІТКА НІКОЛЬ!» [2, с. 45].

Ступені порівняння прикметників дають можливість мовцю показати свою емоційну оцінку явищам, які описуються. Зокрема, під час перекладу відтворено такі засоби за допомогою частки додавання *все*, що підсилює значення прикметників *більший* і *блискучий*:

Everytime I saw her, those eyes looked larger and more luminous [9, с. 25]. – Щоразу, як я бачила її, ці очі здавалися *все більшими і блискучішими* [2, с. 22].

Лексичні засоби вважаються одним із основних способів вираження категорії емотивності. У дослідженні проаналізували всі види емотивної лексики, яка є маркером емоцій, базуючись на класифікації В. І. Шаховського, який виділяє лексику, що називає емоції (лексика емоцій, номінація емоцій), емотивна лексика: лексика, що описує емоції (дескрипція), лексика, що виражає емоції (експлікація). Розглянемо детальніше приклади перекладу лексики, що називає емоції, у тексті досліджених романів. Лексика емоцій має в семантиці ідею про емоції, виконуючи номінативну функцію. У наступному реченні для перекладу *happy* також використано прийом смислового розвитку, аби адаптувати текст до реципієнта й зберегти ту саму ідею:

“Yeah, but I’d rather not be,” I said. “I’m not happy about it [9, с. 267]. – Так, але краще це не було так, – сказала я. – Мені це не подобається [2, с. 281].

Під час дослідження лексики, що називає емоції, виявлено, що перекладач задля посилення експресивності висловлення вдавалася до прийому додавання, що є характерним для української мови. Наприклад, у цьому реченні слово *trouble* перекладено з додаванням прикметника *страшенна біда*:

I had no version of what might happen after that, though I had a dim idea that it would be trouble [9, с. 79]. – У мене не було ідей щодо того, що могло статися потім, хоча я й мала невизначне відчуття, що була б *страшенна біда* [2, с. 80].

Іншою групою лексичних засобів, що характеризуються непрямим вираженням емоцій шляхом їх опису, є одиниці, які вказують на причину, результат, прояви, ознаки емоцій. Так, аналізуючи наступний приклад, можемо сказати, що О. Оксеніч додала частку *аж* для перекладу фрази *trembling with suppressed rage*, надаючи висловлювання більшого рівня емотивності:

He was trembling with suppressed rage, and also fear: to have had Baby Nicole within his grasp, and to

have let her slip [9, с. 309]. – Він аж тремтів від тамованої люті і страху: мати Крихітку Ніколь так близько і дозволити їй вислизнути [2, с. 322].

Перекладач досить часто вдається до конкретизації значення лексем із нейтральним значенням у мові оригіналу, оскільки вона прагне посилити рівень сприйняття емоційного тону читачами тексту перекладу й показати, наскільки героїня обурена тим, що відбувається. Так, словосполучення *gave me* перекладено за допомогою відповідника з вищим емотивним навантаженням – *збурило*:

It’s hard to describe the feeling this gave me [9, с. 241]. – Важко описати, які почуття це *збурило* в мені [2, с. 256].

Розглянемо переклад лексики, що виражає емоції. До цієї групи зараховують афективи (слова з емотивним значенням, де емотивність є єдиним складником семантики слова: вигуки, вигуківі слова, лайливі слова, нецензурна, вульгарна лексика, ласкаві чи зневажливі звертання-афективи, емотивно-оцінні прикметники, емотивно-підсилюючі прислівники) та деякі конотативи (слова з оцінною конотацією, епітети тощо).

У наведених прикладах уживання персонажем афективів *oh, yeah, ha* свідчить про переживання ним позитивного або, навпаки, тривожного емоційного стану. Під час перекладу цих рядків використано різні інтонаційні моделі. У перекладі використано нейтральні відповідники, що є близькими до оригіналу:

Oh what a beautiful morning, he sings [8, с. 71]. – Зараз він співає: «*О, який чудовий ранок*» [3, с. 81].

До афективів також зараховують й емпатичні слова, що належать до грубої та нецензурної лексики. Так, у нижченаведеному прикладі, порівнюючи переклад слова *stupid*, бачимо, що перекладач підбрала відповідник *дурнуватий*, який містить легкий негативний відтінок. У другому речення вона підбрала відомий для українського читача відповідник – *тупо*, що активно використовується нині в повсякденному спілкуванні сучасних українців:

Why does he have to wear that stupid uniform [8, с. 78]? – Для чого потрібно носити цю *дурнувату форму* [3, с. 89]?

It sounds indecisive, stupid even [9, с. 146]. – Звучить *нерішуче, навіть тупо* [2, с. 169].

Досліджуючи особливості перекладу засобів вираження емотивності на лексичному рівні, варто взяти до уваги лексико-стилістичні одиниці: метафори, окремі види фразеологізмів, неологізми, порівняння, епітети тощо. У нижченаведеному прикладі автор порівнює головну герої з розбитою домашньою рослиною, перекладачка

генералізувала значення цього слова й обрала відповідник *квітка* і при тому зберегла метафору:

She was a damaged houseplant, but cared for properly she would bloom [9, с. 174]. – *Це була зламана квітка, та за належного догляду вона розцвітне* [2, с. 188].

Різна система понять певної мови накладає свій відбиток на переклад фразеологізмів, тому дуже важливо зберігати форму вираження думки. Зокрема, для перекладу фразеологізму *for a rainy day* застосовано трансформацію компенсації також, тому обрано український відповідник зберігати на чорний день, що свідчить про бажання перекладача зробити текст максимально близьким для читачів української культури:

Gratitude is valuable to me: I like to bank it for a rainy day [9, с. 173]. – *Я ціную вдячність, люблю зберігати її на чорний день* [2, с. 188].

Синтаксичний рівень характеризується широким спектром засобів вираження емоцій. До них зараховують повтори, окличні, питальні, еліптичні, інвертовані речення, звертання, градація, оксюморон, паралелізм, вставні елементи тощо [4, с. 172–173].

Під повтором розуміють експліцитне або імпліцитне повторення елементів лексичного значення та семантико-структурних компонентів синтаксичних конструкцій [5, с. 253]. У наступному прикладі під час перекладу застосовано прийом повтору, аби підсилити емоційність висловлення, додавши слово *уперше*, хоча в оригіналі роману цей прийом відсутній:

It's the first time we've looked into each other's eyes in a long time. Since we met [8, с. 158]. – *Ми вперше за довгий час зустрічаємося поглядами. Уперше з нашої зустрічі* [3, с. 181].

Градація – це поступове наростання, що прямує до найвищої точки, або послідовне спадання, послаблення настрою, мотиву, опису тощо [5, с. 257]. У перекладі відтворено наростання емоційного напруження, а також посилено прийом за допомогою додавання ставного слова *здається*:

I crawl into the cupboard, draw up my knees, I'll choke on it. My ribs hurt with holding back, I shake, I heave, seismic, volcanic, I'll burst [8, с. 116]. – *Рібра болять від зусиль, мене трусить, я здрігаюся, сейсмічно, вулканічно, здається, вибухну* [3, с. 131].

Висновки і пропозиції. Згідно з дослідженням, тексти художнього твору М. Етвуд «Оповідь служниці» та «Заповіти» вирізняються високим рівнем насиченості емотивними елементами, які несуть додаткове психологічне навантаження й глибше відтворюють внутрішній стан героїв. Виявлено, що емотивний простір романів здебільшого про-

являється на лексичному рівні, тому що для автора лексичні одиниці слугують домінуючим способом вираження емоцій головних героїв (64% від загальної кількості аналізованих прикладів засобів емотивності). Серед них лексика, що називає емоції, – 29 речень (19,3%), лексика, що описує емоції, – 21 речень (14%), лексика, що виражає емоції, – 19 речень (12,6%), лексико-стилістичні емотивні одиниці – 28 речень (18,8%). Вираження емотивності на синтаксичному рівні також відзначається високим значенням (17,3% – 26 речень), емотивність на фонетико-графічному (10% – 15 речень) і морфологічному (8% – 12 речень) рівнях проявляється в найменшій кількості.

На основі дослідженого матеріалу визначено, що найбільшим рівнем трансформативності під час відзначаються емотивні засоби на лексичному рівні. Зокрема, проаналізовано частотність використання трансформацій під час перекладу лексики емоцій та емотивної лексики, а також лексико-стилістичних засобів актуалізації категорії емотивності. Отже, у ході аналізу речень з лексикою емоцій та емотивною лексикою (69 прикладів) виявлено, що перекладачі застосовували різні способи перекладу, зокрема найбільшою частотністю характеризуються конкретизація значення, що становить 28% (20 речень), смисловий розвиток – 20% (14 речень), вилучення – 7% (4 речення), додавання – 5% (3 речення), компенсація – 5% (3 речення), дослівний переклад – 5% (3 речення), перестановка – 3% (2 речення). Також 24% від загальної кількості проаналізованих прикладів, що становить 17 речень, відтворено за допомогою функціонального відповідника з підвищеним експресивним значенням з метою наближення тексту перекладу до реципієнтів. Серед проаналізованих речень з лексико-стилістичними засобами, а саме метафорами, епітетами, фразеологізмами та порівняннями в складі (28 прикладів), отримано такі результати: частіше перекладачі вдавалися до прийому смислового розвитку (43% – 12 речень) та описового перекладу (21% – 8 речень), рідше компенсація (18% – 5 речень), додавання (11% – 3 речення), дослівний переклад (7% – 2 речення). Усі зазначені способи перекладу, що використовувалися, передають авторське ставлення, надають певного комунікативного впливу на українськомовного реципієнта з урахуванням особливостей властивої йому мовної свідомості. Подальша перспектива дослідження полягає в глибшому вивченні впливу культурологічного та прагматичного концептів на вибір способів і прийомів перекладу.

Список літератури:

1. Вавринюк Т. Емоційно-експресивна лексика в поетичному мовленні. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2010. Вип. 4. С. 67–73.
2. Етвуд М. Заповіти : роман / пер. з англ. О. Оксени. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2020. 352 с.
3. Етвуд М. Оповідь служниці: роман / пер. з англ. О. Оксенич. Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2020. 272 с.
4. Ленько Г.Н. Синтаксические средства выражения эмотивности. *Вестник ТвГУ. Серия «Филология»*. 2015. № 2. С. 171–177.
5. Сидоренко І.І. Повтор як ключовий принцип функціонування стилістичних фігур сучасних англомовних драматичних творах. *Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики* : збірник наукових праць Чернівецького нац. унів. ім. Ю. Федьковича. Чернівці, 2017. С. 252–263
6. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций : монография. Москва : Гнозис, 2008. 416 с.
7. Шидловська В.О. Поняття емоції, емоційності та емотивності у сучасній лінгвістиці. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/16477> (дата звернення: 02.11.2020).
8. Atwood M. *The Handmaid's tale: A novel*/Margaret Etwood. London : Vintage Books, 1986. 320 p.
9. Atwood M. *The Testaments*. New York : Nan A. Talese/Doubleday, 2019. 432 p.

Krylova T. V., Zinenko O. A. LINGUO-CULTURAL SPECIFICITIES OF CONVEYING EMOTION IN UKRAINIAN TRANSLATION OF M. ETWOOD'S NOVELS "THE STORY OF A MAID" AND "THE WILL"

The article analyzes the concept of emotivity and its expression in the literary text, taking into account the linguistic and cultural specificities of emotional representation of the world image. The connection between culture and language is established. In particular, the national-cultural phenomenon has a significant influence on the detection of emotional state, because each nation has a different interpretation of the world, and therefore reflect the reality in different ways in their languages. The level of enrichment of emotional vocabulary differs depending on the language of a particular linguistic and cultural community. Various cultures have different attitudes to different emotions, giving social connotation to the experience and manifestation of individual emotions, which affects education and socialization, and this, in turn, affects the world image, social organization and semantic embodiment of certain elements in the semantic structure of the emotional vocabulary. This causes the speakers to be much more aware of the linguistic expression of emotions, within a certain culture, in order to convey their own feelings and experiences and emotional attitudes to certain events accurately. Emotivity is an integral part of the literary text and is actualized in it due to emotionally loaded words, phrases, sentences, etc., which directly or indirectly indicate the nature of the author's emotional intentions, explicitly or implicitly outlined in the text. The emotive means, which are used at all language level – phonetic-graphic, morphological, lexical, syntactic – are analyzed. It was shown how a translator solves the problem of preserving the national and cultural specifics of the emotional expression in the source language and at the same time reproduces it so that it is understandable to the recipients. The article focuses on specificities and difficulties in translating emotional elements of the literary text. Taking into account the cultural and pragmatic aspects the author describes translation techniques used for rendering the emotive elements in Margaret Atwood's novels "The Maid's Tale" and "Testaments".

Key words: linguistics, emotions, emotivity, emotive language means, lexical and stylistic means of emotivity, translation techniques.

УДК 811.111:82.9
DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/09>

Линтвар О. М.

Національний авіаційний університет

Плетенецька Ю. М.

Національний авіаційний університет

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ ПОНЯТТЄВИХ ПОЛІВ КОНЦЕПТУ «ЧОРНОБИЛЬ» ТВОРУ С. АЛЕКСІЄВИЧ «ЧОРНОБИЛЬСЬКА МОЛИТВА»

У статті увагу зосереджено на останніх дослідженнях у царині когнітивної лінгвістики в аспекті концептосфери «Чорнобиль» на матеріалі публіцистичного прозового твору Світлани Алексієвич «Чорнобильська молитва. Хроніка майбутнього». Практичний аналіз засвідчив наявність таких найпоширеніших лексем, які ототожнюють поняттєві поля концепту ЧОРНОБИЛЬ, а саме СТРАХ, ВІДЧУЖЕНІСТЬ, КРИТИКА ВЛАДИ, УТРАТА ДИТИНСТВА.

Отже, нами визначено, що концепт ЧОРНОБИЛЬ і його поняттєві поля вербалізуються за допомогою низки лексем і метафоричних виразів. Вони вербалізуються в україномовному дискурсі за допомогою певних лексичних одиниць і стилістичних засобів, які становлять змістову наповненість поняттєвих полів досліджуваного концепту. В авторському розумінні феноменологічна сутність Чорнобильської катастрофи поки що недоступна людському розумінню й відображає погляд на історію як концепцію трагічного. В українському перекладі лексеми відтворюються з використанням калькування, транслітерації та транскрибування. Таке явище зумовлено схожістю словникового складу і структури речення російської та української мов. Натомість в англійському перекладі ми частіше зустрічаємо калькування, заміну частини мови, вилучення і транслітерацію в разі відтворення населених пунктів або національних символів. Проаналізувавши кількісний показник використання перекладацьких трансформацій в англійському перекладі твору «Чорнобильська молитва», можна стверджувати, що перекладач англійської версії твору вдається до стратегії очуження, тобто орієнтується на збереження етноспецифічних особливостей тексту оригіналу.

Ключові слова: *концепт, концептосфера, Чорнобиль, С. Алексієвич, когнітивна лінгвістика, вербалізація концепту, «Чорнобильська молитва».*

Постановка проблеми. Питання дослідження концептів і концептосфери сьогодні є актуальним і затребуваним, оскільки дослідження є міждисциплінарним, а також знаходиться на перетині вивчення свідомого й несвідомого, лінгвістичного й екстралінгвістичного. Одним із таких концептів, який з'являється на шпальтах сучасних творів художньої літератури, є концепт «ЧОРНОБИЛЬ». Чорнобильська катастрофа стала шоком і трагедією не лише через техногенний катаклізм, а й через замовчування тодішнім радянським керівництвом інформації про реальну небезпеку, ситуацію на ЧАЕС і довкола неї. Твір С. Алексієвич «Чорнобильська молитва. Хроніка майбутнього» – це окрема історія, що стала не тільки національною, а й світовою трагедією, спогади про яку завжди крають серце. Ядерна катастрофа, масштаби лиха якої ще не оцінені, визначає онтологічний характер художньо-документальної прози С. Алексієвич. Письменниця втілює у тво-

рах специфічно нове бачення світу, а також намагається висвітлити цю проблему за допомогою мовних засобів. Англійські перекладачі, у свою чергу, намагаються донести цю інформацію своєму народові, вдаючись до перекладу вітчизняних творів про Чорнобильську катастрофу. Переклад досліджуваного публіцистичного прозового твору українською мовою виконала О. Забужко, англійське видання означеного твору з'явилося завдяки перекладацькій роботі А. Гунін. І хоча пізніше з'явилися й інші переклади англійською, у дослідженні зупиняємося саме на аналізі вказаного перекладу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному перекладознавстві все більше уваги приділяється відтворенню національної специфіки концептосфер різних культур, які в мові вербалізуються для опису особливостей національних картин світу. Існує точка зору, що перекладати варто не окремі вербальні форми, а концепти, які за

ними стоять [1, с. 81]. До того ж наявність зв'язку між групами вербалізованих лексем, вплив різних типів контексту, що зумовлює вибір способу передачі їх цільовою мовою в певному дискурсі, уможливорює розгляд національних специфічних термінів як елементів окремих смислових систем-концептів [2, с. 141].

У працях провідних лінгвістів розв'язуються проблеми визначення поняття «концепт», його онтології та шляхів лінгвальної репрезентації (роботи А. Бабушкіна, А. Белової, А. Вежбицької, С. Воркачев, О. Кубрякової, В. Красних, М. Полужина, Ю. Степанова та ін.), проте його статус у перекладознавстві залишається недостатньо визначеним. Головними напрямками досліджень у цьому плані є опис способів вербалізації концептів у певному дискурсі й виявлення особливостей структурування останніх з метою відтворення способів їх перевербалізації цільовою мовою.

Постановка завдання. Мета дослідження полягає у вивченні можливостей вербалізації концепту «ЧОРНОБИЛЬ» крізь його відтворення в англійському перекладі на матеріалі документального прозового твору С. Алексієвич «Чорнобильська молитва». Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання низки конкретних завдань:

- проаналізувати складові концептосфери твору С. Алексієвич «Чорнобильська молитва»;
- визначити поняттєві поля концепту «ЧОРНОБИЛЬ» і їх вербалізацію у творі С. Алексієвич «Чорнобильська молитва»;
- дослідити способи відтворення мовного вираження концепту «ЧОРНОБИЛЬ» англійською мовою.

Виклад основного матеріалу. Для перекладу питання специфіки культурних концептів і концептосфер є досить актуальним сьогодні, оскільки перебуває в контексті однієї з найскладніших перекладацьких проблем – проблеми передачі культурно-специфічної інформації вихідного тексту засобами іншої мови. Оскільки концептуальна система кожного народу є своєрідною та унікальною, що спричиняє значні труднощі для перекладача у відтворенні мовних репрезентацій концептів культури, які є невід'ємною частиною художньої літератури, то адекватність художнього перекладу залежить від розуміння й інтерпретації концептів, а також від вибору максимально точного відповідника в процесі перекладу [3, с. 69].

Задля достовірного відтворення мовних репрезентацій етнокультурно-маркованих концептів певної нації іншою мовою потрібно спочатку розглянути їх модель, структуру, після чого можна

їх інтерпретувати. С. Воркачов виокремлює дві взаємодоповнювані моделі для опису співвідношення «концепт vs його мовна репрезентація» – архетипову та інваріантну [4, с. 5]. В архетиповій моделі концепт розглядається як дещо узагальнене, але почуттєво-образне, приховане в глибинах свідомості, що втілюється в редукованій формі в поняття, яке репрезентується в значенні слова. В інваріантній моделі концепт представлений як межа узагальнення плану змісту мовних одиниць, що репрезентують певну семантичну галузь [4, с. 6]. Концепт тут сприймається не як вроджений, а як сформований у процесі засвоєння мови та позамовної дійсності суб'єктом.

Стилістична значущість концептів не вичерпується розмаїттям відчуттів у читача, реакцій і людських емоцій. Концепт приваблює письменника широкими можливостями його інтерпретації, різноманітністю традиційних і нових засобів семантичного наповнення. Виразні семантичні асоціації письменник формує засобами метафоричного вираження думки, адже у творенні справжнього шедеву митець водночас є й філософом, а думка ототожнюється з образом. Однак не завжди всі мовні репрезентації концептів відтворюються в перекладах повноцінно [5, с. 75].

Отже, переклад створює необхідні передумови для вивчення мовної й концептуальної картини світу певного народу, а також автора та перекладача. Інтерпретативний режим вербальних значень співвідносний із соціо- й етнокультурною компетенцією носіїв концептуальних систем. Мовна й концептуальна асиметрії в перекладі призводять до труднощів у відтворенні інформації автора тексту оригіналу в повному обсязі задля сприйняття іншомовним реципієнтом.

Проаналізувавши фактичний матеріал дослідження, ми визначили такі поняттєві поля концепту ЧОРНОБИЛЬ: СТРАХ, ВІДЧУЖЕНІСТЬ, КРИТИКА ВЛАДИ, УТРАТА ДИТИНСТВА. Подані поняттєві поля вербалізуються в українському дискурсі за допомогою лексем і метафоричних виразів, які становлять змістову наповненість поняттєвих полів досліджуваного концепту.

Поняттєве поле СТРАХ вербалізується за допомогою концептуальних метафор, експлікованих у вигляді біномінальних конструкцій, настільки частотних в авторському дискурсі аналізованого твору С. Алексієвич, що їх можна розглядати як один зі «звичних» для неї способів когнітивної діяльності [6, с. 101]. У них формується семантичний висновок автора та виражена авторська оцінка.

Чернобыль – чудовище. Чернобыль для них – не метафора і не символ, он – их дом; **Чернобыль** – тайна, непрочтенный знак, загадка XXI века, вызов ему; **Чернобыль** – катастрофа времени [7].

Чернобыль – чудовисько. Чернобыль для них – не метафора і не символ, він – їхній дім; **Чернобыль** – таємниця, непрочитаний знак, загадка XXI століття, виклик йому; Чернобыль – катастрофа часу [8].

The Chernobyl event is a monster. Chernobyl is not a metaphor or a symbol, it is home for those, who experienced it; Chernobyl is a secret, an unread sign, a riddle of the 21st century, a challenge. Moreover, Chernobyl is a disaster of the time [9].

Крім того, С. Алексієвич особливо підкреслює, що розглядає Чернобыль як початок нової історії, подію, яка не тільки змінила життя, а й розвінчала старі уявлення про світ, які не витримали цього випробування.

Для експлікації змісту концепту ЧОРНОБИЛЬ у творі розглянемо його сполучуваність, зазначивши позиції, у яких він інтерпретується метафорично за допомогою дієслівних предикатів. У позиції суб'єкта він пов'язаний із дієсловами творення, впливу, руйнування й набуває таких значень:

– Чернобыль – это 'то, что изменяет человека, человечество в целом': Появляется другое чувство времени. И это всё – Чернобыль. То же он **сотворил** с нашим отношением к прошлому, фантастике, знаниям [7].

– Чернобыль – це те, що змінює людину, людство в цілому: з'являється інше відчуття часу. І це все – Чернобыль, який **безжалісно вплинув** на наше ставлення до минулого, фантастики, знань [8].

– Chernobyl has changed humanity as a whole, representing another sense of time. And that's a cause of Chernobyl, which has **ruthlessly interfered** our knowledge of the past, fiction... [9].

В оригіналі застосовано дієслово *сотворил*, яке показує страшні наслідки катастрофи, українською ж словосполучення *безжалісно вплинув*, краще відображає емоційний стан людей. В англійському ж варіанті використовується словосполучення *ruthlessly interfered*, яке за змістом наближене до українського варіанта.

У наступному прикладі СТРАХ вербалізується за допомогою лексеми *ударил* в оригіналі:

то, что заставляет человека бояться своего будущего': Чернобыль ударил по нашему воображению. По нашему будущему... Мы испугались будущего [7].

– Те, що змушує людину **боятися** свого майбутнього: Чернобыль **спотворив** нашу уяву про майбутнє ... Ми злякалися майбутнього [8];

Chernobyl makes a person to be afraid of the future: Chernobyl struck our imagination and the perception of the future ... We were frightened of it [9].

В українському варіанті перекладач використовує нейтральну лексику, яка виражає страх *боятися*, але водночас застосовує лексему *спотворив* уяву, що надає експресивності вислову. В англійському перекладі також використані нейтрально-забарвлені слова.

Лейтмотивом частини «Солдатського хору» є понятійне поле ВІДЧУЖЕНОСТІ, яким пронизаний весь твір. Розглянемо такий приклад:

Мы – **одинокие**. **Чужие**. Даже хоронят отдельно, не так, как всех. Как пришельцев откуда-то из космоса... [7].

Ми – **самотні**. **Чужі**. Навіть ховають окремо, не так, як усіх. Як **прибульців** звідкись із космосу ... [8].

We are lonely strangers. They even bury us separately, not like everyone else. As we are aliens from somewhere out of space ... [9].

Поняттєве поле КРИТИКА ВЛАДИ виражається за допомогою низки метафор, які надають твору емоційності. Так, наприклад:

... то, что **усугубляет** социальную катастрофу': Чернобыль **ускорил развал** Советского Союза. **Взорвал** империю [7].

Чернобыль – це те, що **посилює** соціальну катастрофу: Чернобыль **прискорив** розпад Радянського Союзу. **Зруйнував** імперію [8].

Chyrnobyl exacerbates social catastrophe. Chernobyl has accelerated the collapse of the Soviet Union. Destroyed the Empire [9].

Вищенаведені приклади концептуальних метафор передають ставлення народу до влади. Англійські еквіваленти *exacerbate*, *accelerate* та *destroy* є найбільш емоційно забарвленими. Українські відповідники перегукуються з оригінальними висловами.

Також КРИТИКУ ВЛАДИ можна простежити в процесі опису наслідків Чернобыльської катастрофи, де автор порівнює цю подію зі світовими:

'творящее начало, событие, превращающее белорусов в нацию': Так норвежцам нужен был Григ, а евреям Шолом-Алейхем, как центр кристаллизации, вокруг чего они смогли объединиться и осознать себя. А у нас это – Чернобыль... Что-то лепит он из нас... Творит... Теперь мы стали народом. А не дорогой — из России в Европу или из Европы в Россию. Только теперь... [7].

– *Чорнобиль творить початок, він перетворює білорусів у націю': Так норвежцям потрібен був Гріг, а євреям Шолом-Алейхем, як центр кристалізації, навколо чого вони змогли об'єднатися і усвідомити себе. А у нас це – Чорнобиль, який **робить** з нас народ, а не дорогу – з Росії до Європи або з Європи в Росію* [8].

*It reborns Belarusians as a nation': So the Norwegians needed Grig, and the Jews wanted Sholem-Aleichem, as the center of crystallization, around which they could unite and rule around. And we have Chernobyl ... Something that **sculpts** us, **creates** us... Finally, we have become the people, but not Russian and European slaves* [9].

Як в українському, так і в англійському перекладах використано лексеми, схожі до оригіналу, вони несуть нейтральний відтінок, проте розкривають зміст того, що намагався передати автор.

Розглянемо способи вербалізації поняттєвого поля УТРАТА ДИТИНСТВА, яке розкривається в останній частині «Чорнобильська молитва» під назвою «Дитячий хор». Автор свідомо останнім акордом ставить дитячий «голос», який своєю невинністю не може протистояти «силам зла» й підсилює почуття трагічної зумовленості. Дитяча туга виражається за допомогою метафоричних дієслівних предикатів. Наприклад:

*'учитель, заставляющий человека взростеть': Чернобыль **освобождал** нас. Учились быть свободными* [7].

– *Учитель, що змушує людину дорослішати: Чорнобиль **звільняв** нас, ми вчилися бути вільними* [8].

*Chernobyl is a Teacher who makes you to grow up and become mature: Chernobyl **made us free**, we learned how to be free* [9].

Лексема *освобождать* показує, що діти почали дорослішати не по роках, вони стикнулися з катастрофою світового масштабу, яка змусила їх подорослішати і стати зрілими, що доречно відтворено в англійському перекладі доданою фразою *become mature*.

Така ж тема простежується й у такому прикладі:

*У нас была детская картина мира. Жили по букварю. Не одни мы, а всё человечество стало умнее после Чернобыля. **Повзросло**. Вступило в другой возраст* [7];

У нас була дитяча картина світу. Жили за букварем. Чи не одні ми, а все людство стало розумнішим після Чорнобиля [8];

*We had children's world view, living by ABC. Not only we, but all of the humanity became smarter after Chernobyl, **became matured** by different age* [9].

В українському варіанті перекладу ми спостерігаємо вилучення лексеми *повзросло*, що змен-

шує експресивність сказаного. В англійському варіанті його відтворено еквівалентно.

В авторському розумінні феноменологічна сутність Чорнобильської катастрофи поки що недоступна людському розумінню й відображає погляд на історію як концепцію трагічного. Особливістю вираження естетичної концепції письменника є зв'язок гротескового мислення з народно-міфологічною свідомістю, що проявляється у використанні низки лексичних одиниць і стилістичних прийомів [6, с. 101].

Жанрові властивості «Чорнобильської молитви» реалізуються у вільному поєднанні пластів серйозного і смішного, з'єднанні філософських роздумів, трагічних переживань і висміювання, що наближає структуру художньо-документального твору до типу розповіді. Форми серйозно-сміхового дискурсу розкривають особливості трагічного світовідчуття: навколишня дійсність абсурдна й фатально зумовлена.

Розкриттю задуму сприяє також композиційна цілісність, у якій виявляються внутрішні зв'язки організації твору. Спогади, які в основі мають субстанціональний конфлікт, зумовлюють своєрідність перехрещення мотивів у просторово-тимчасовій структурі хроніки: апокаліптичний мотив смерті, мотив розриву зв'язку з усім живим на Землі, мотив відсутності особистої відповідальності й перекладання провини за те, що відбувається, на державу, мотив втрати дитинства. Домінантою екзистенційного підходу до світу є вираз філософії самотнього та приреченого існування, пронизаної відчуттями страху і смерті [6, с. 101].

Висновки і пропозиції. Отже, Чорнобильська трагедія стала однією з подій, що виявили екзистенційний надлом у суспільстві, це викликало інтерес автора до проблеми свідомості людини. Онтологічний характер оповіді зумовлює жанрову специфіку твору. Хроніка майбутнього побудована на «багатоголоссі»: в основу покладено спогади очевидців про чорнобильську катастрофу. Концепт ЧОРНОБИЛЬ включає такі поняттєві поля: СТРАХ, ВІДЧУЖЕНІСТЬ, КРИТИКА ВЛАДИ, УТРАТА ДИТИНСТВА. Вони вербалізуються в україномовному дискурсі за допомогою певних лексичних одиниць і стилістичних засобів, які становлять змістову наповненість поняттєвих полів досліджуваного концепту. В авторському розумінні феноменологічна сутність Чорнобильської катастрофи поки що недоступна людському розумінню й відображає погляд на історію як концепцію трагічного. Особливістю вираження естетичної концепції письменника є зв'язок гро-

тескового мислення з народно-міфологічною свідомістю, що проявляється у використанні низки лексичних одиниць і стилістичних прийомів.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в синхронічному та діахронічному дослідженні

концептосфери «Чорнобиль» на матеріалі текстів як художнього, так і публіцистичного жанрів із залученням міждисциплінарного підходу, який убачаємо в необхідності дослідження вербалізації згаданого концепту в жанрі кіно.

Список літератури:

1. Алексеева И. С. Текст и перевод. Вопросы теории : учебное пособие. Москва : Межд. отн.-я., 2008. 184 с.
2. Казакова Т.А. Практические основы перевода. Санкт-Петербург : Союз, 2002. 320 с.
3. Крючкова Н.В. Лингвокультурное варьирование. Саратов, 2005. 276 с.
4. Воркачѳ С.Г. «Куда ж нам плыть?» – лингвокультурная концептология: современное состояние, проблемы, вектор развития. *Язык, коммуникация и социальная среда*. Вып. 8. Воронеж, 2010. С. 5–27.
5. Гудков Д. Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. Москва : Гнозис, 2003. 288 с.
6. Макеева Н.С. Особенности языковой экспликации концепта богатство в художественных текстах XIX–XX вв. *The XXXVI International Conference on Philology «Russian as a foreign language and its teaching methods»* March 12–17, 2007. Санкт-Петербург, 2007. С. 159–167.
7. Алексиевич С. А. Чернобыльская молитва. Хроника будущего. URL: <https://avidreaders.ru/book/chernobylskaya-molitva.html>.
8. Алексієвич С. А. Чорнобильська молитва. Хроніки майбутнього / пер. з рос. О. Забужко. URL: https://Chornobylska_molytva_khronika_maibutnoho.pdf.
9. Alexievich S. Voices from Chernobyl. URL: [VoicesFromChernobyl-OheOralHistoryOfANuclearDisasterBySvetlanaAlexievich.pdf](https://www.oxfordjournals.org/doi/pdf/10.1093/acprof:oso/9780195302236.003.0001).

Lyntvar O. M., Pletenetska Yu. M. REPRESENTATION OF THE “CHORNOBYL” CONCEPT LANGUAGE EXPRESSION IN THE ENGLISH TRANSLATION

The article focuses on the latest research in the field of cognitive linguistics in the conceptual framework of Chernobyl. “Chernobyl Prayer: a Chronicle of the Future” publisicstic prose work by Svetlana Alexievich served a material for the conducted study. Practical analysis has revealed the presence of such common lexical items that represent the conceptual fields of the Chornobyl concept, namely FEAR, ALIENATION, CRITICISM OF POWER, LOSS OF CHILDHOOD.

Thus, we have determined that the Chornobyl concept and its conceptual fields are verbalized via a number of lexical items and metaphorical expressions. They are verbalized in the Ukrainian discourse via the use of certain lexical units and stylistic means comprising the content sphere of the studied concept conceptual field. In the author's understanding, the phenomenological essence of the Chornobyl catastrophe is still inaccessible to human understanding and reflects the view of history as a concept of the tragic.

In the Ukrainian translation lexical items are reproduced using calquing, transliteration and transcription in the numeral equivalent correspondingly. This phenomenon can be explained by the vocabulary and sentence structure similarity of Ukrainian and Russian. Instead, in the English translation we are more likely to encounter calquing, part of speech replacement, omission and transliteration, the latter being used for locality and national symbols translation.

Having analyzed the quantitative indicator of the use of translation transformations in the English translation of the “Chernobyl Prayer” prose work, we can state that the translator of the English version resorted to the foreignization strategy of translation, being focused on preserving ethno-specific features of the source text.

Key words: *concept, conceptual framework, Chornobyl, S. Alexievich, cognitive linguistics, concept verbalization, “Chernobyl Prayer”.*

Нечипоренко М. Ю.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПЕРЕКЛАД УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ В СУЧАСНОМУ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

Основна увага у статті приділяється соціокультурним обставинам професійної діяльності перекладача художньої літератури. Наголошується, що на результат цієї діяльності чинять вплив не лише лінгвостилістичні й ідейні параметри тексту оригіналу, але й позамовні та поза-літературні чинники. Визначальне значення для всіх етапів перекладацької діяльності можуть мати мотиви не лише конкретного перекладача, а й спонуки, спільні для перекладацької спільноти всієї країни чи країн, мовою якої/яких відтворюється текст першотвору. Іншим, ще більш базовим, мотивом може виступати приватна історія особи чи історичне минуле цілого народу. Безперечно, перекладач творів красного письменства повинен досконало знати мову оригіналу і цільову мову, бути глибоко обізнаним з літературним процесом і культурою країни походження першотвору загалом. Однак не менш важливо для успішного виконання перекладу орієнтуватися в екстралінгвістичній інформації, присутній у першотворі імпліцитно. Особливо актуально це для роботи з текстами, де інформація такого ґатунку є не факультативною, а смислотвірною, без її розпізнавання й інтерпретації перекладачем цільовий текст втрачає можливість прочитання на глибинно-смисловому рівні. Стилістична надбудова доробків українських авторів-постмодерністів часто спирається саме на актуальні і більш віддалені в часі історичні, політичні, культурні реалії української дійсності, а тому, якщо їх опустити або недостатньо вичерпно передати в перекладі, зруйнується вся архітектура тексту. Відтворення цих реалій становить справжній виклик для перекладача, який, порівнявши фонові знання читача оригіналу і цільової аудиторії, повинен заповнити пробіли в поінформованості останньої. Водночас правомірність застосування прийому, який дозволяє виконати це завдання найповнішою мірою, – використання перекладацьких коментарів – незмінно викликає суперечки в перекладознавчих колах. У статті розглядаються соціокультурні умови перенесення текстів сучасної української художньої літератури в середовище сусідньої польської та більш віддєглих англійських культур. В основу дослідження покладено зіставний аналіз оригіналів і перекладів творчого доробку Ю. Андруховича, зокрема його роману «Перверзія». Висновки проведеної розвідки відкривають перспективи для подальших досліджень українсько-англійського й українсько-польського напрямів художнього перекладу.

Ключові слова: «невидимість» перекладача, перекладацькі примітки, фонові знання, перекладацький підхід, перекладач-прагматик, перекладач-місіонер, переклад художньої літератури, переклад з української мови, переклад англійською мовою, переклад польською мовою.

Постановка проблеми. Взаємодія автора та перекладача у площині пересотворюваного тексту вже багато десятиліть залишається у фокусі уваги фахівців перекладознавчої галузі. Завдяки стрімкому розвитку психо- та соціолінгвістики новітні перекладознавчі дослідження все більшої ваги надають особистості перекладача, яку стало можливо повноправно розглядати без обов'язкового зіставлення з особистістю автора оригіналу, як це переважно відбувалося на попередніх етапах розвитку перекладознавчої думки. Дослідники називають саме перекладача головним поширювачем загальнонародської культури, а також найбільш свідомим її захисником, відсувають на другий план літературних критиків і навіть власне письменників [10, с. 85].

Актуальність цього вектора досліджень зумовлена, зокрема, і цілком практичною потребою підготовки в університетах достатньої кількості висококваліфікованих перекладацьких кадрів з огляду на зростання інтересу іноземних держав до внутрішніх подій в Україні та її діяльності на міжнародній арені. Теоретичні роботи, у яких глибоко вивчаються етапи становлення фахової компетентності перекладача та своєрідні риси його творчої особистості, здатні дати викладачам перекладу надійні точки опертя для вироблення у студентів відповідних умінь, розвитку їхніх індивідуальних філологічних схильностей.

Перекладознавчі праці ХХ ст. здебільшого зосереджувалися на вимогах до перекладача, зокрема

його обов'язку залишатися максимально непомітним у цільовому тексті, межах його свободи. Тим часом таке бачення постаті представника перекладацької професії видається вкрай фрагментарним. Недостатньо вивченими, зокрема, залишаються психологічний аспект діяльності перекладача й екстралінгвістичні чинники, що мають вплив на особу, яка здійснює переклад, хоча саме вони є ключем до розуміння перекладацьких рішень і запорукою здійснення адекватного перекладознавчого аналізу. Дослідження психології перекладацької діяльності, у свою чергу, зводяться переважно до розгляду різного роду мовних взаємодій у свідомості перекладача, процесі його розумової діяльності, що пов'язана із продукуванням перекладу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

В українській філологічній науці за останні 15 років з'явилася ціла низка праць про творчі особистості і методи роботи відомих перекладачів: Н. Гриців про Василя Мисика, А. Козачука про Рому Франко, Г. Косів про Віру Річ, І. Одрехівської про Віктора Коптілова, В. Савчин про Миколу Лукаша [3; 4; 5; 7; 9]. Безумовно, усі ці ґрунтовні дослідження, що дозволяють побачити особистість перекладача в її численних деталях і водночас у повноті, є суттєвим внеском до теорії перекладознавства. Однак ці роботи присвячені персоналіям, чиї доробки належать ХХ ст. (окрім деяких перекладів Р. Франко, виданих після 2000 р.), з його різко відмінними від нинішніх соціокультурним контекстом і умовами професійної діяльності перекладачів. Оскільки для наукової думки особливий інтерес завжди становитимуть актуальні процеси, вивчення доробків нині активних перекладачів, зокрема літературних, видається вкрай важливим.

Постановка завдання. Завдання пропонованої розвідки – вивчити підходи до роботи з текстами сучасної української літератури англо- та польськомовних перекладачів, визначити розбіжності між ними, з'ясувати причини цих розбіжностей та виявити основні спонуки й інтенції сучасних перекладачів українського красного письменства. Мета статті – простежити, як різні перекладацькі підходи відображаються на адекватності цільових текстів, сприйнятті їх читацькою аудиторією, уявленні про українську художню літературу у світі, зокрема в англomовних країнах та Польщі – культурних середовищах, де вона завдяки праці перекладачів представлена найповніше.

Виклад основного матеріалу. Однією з помітних спроб звернутися до психології перекладу у вимірі, пов'язаному з особистим, професійним

та культурно-історичним досвідом перекладача, є розвідка польської дослідниці Б. Токаж. Важливим чинником добору творів для перекладу вона називає біографію перекладача, зазначає, що «під цим терміном слід розуміти як історію біологічного життя, так і історію життя ментального» [15, с. 14]. «Ментальний досвід», на переконання дослідниці, становлять «мислення, почуття, пережите, здатність до інтуїтивного передбачення, місце, час, культурні та суспільні норми, а також індивідуальна сприйнятливність суб'єкта» [15, с. 14]. Із цією думкою неможливо не погодитись, однак фактичний матеріал свідчить про те, що існують й інші не менш суттєві чинники. Серед інших міркувань про спонуки до обрання твору для перекладу – особисті уподобання перекладача, а також «інші – власне полеміка з оригіналом, вимоги сучасної перекладацької політики, літературні кон'юнктури або матеріальний добробут» [12, с. 12], є цікава думка щодо того, що вплив на обрання творів може мати перекладацька політика.

Статистичні дані щодо зразків українського красного письменства, які з'являлися іншими мовами після здобуття Україною незалежності, а конкретніше – у період з 1991 по 2013 рр. [8], свідчать про те, що найбільше перекладів книжок українських письменників вийшло в цей період у Польщі (понад 80). Число перекладів вітчизняної художньої літератури, що доступні читачеві в англomовних країнах, теж відносно велике (понад 60), однак менш розмаїте у плані представленості авторів, жанрів та історичних періодів. В обох випадках переклади сучасних українських художніх видань переважають над перекладами класичних творів.

Окремим феноменом у сфері перекладу з української мови є перекладні взірці художньої літератури, що вийшли у вітчизняних видавництвах. Неможливо обійти увагою той прикрий факт, що, незважаючи на іменитість та професійну майстерність перекладачів, які їх виконали (М. Найдан, В. Річ, Ю. Тарнавський), імовірність, що ці книжки потраплять до широкої іншомовної читацької аудиторії, вельми низька, оскільки на державному рівні Україна не займається культурною самопрезентацією у світі масштабно і послідовно.

З огляду на пасивну культурну політику нашої держави практично завжди ініціаторами перекладів вітчизняної літератури виступають не закордонні інституції чи міжнародні організації, а окремі особи, які керуються мотивами часової доцільності або ж персональної прихильності.

Спільною рисою перекладачів українських художніх творів як польською, так і англійською мовою є те, що вони переважно належать до академічних середовищ і залучені до українських студій. Утім, практичний аналіз доробків польських і англійських перекладачів, що працюють з українським красним письменством, чітко вказує на існування двох цілком протилежних підходів до художнього матеріалу, що сформувалися під впливом відмінних соціально-культурних чинників.

Залежності перекладацького процесу від політичного контексту доби присвятила одну зі своїх розвідок польська літературознавця і перекладачка О. Гнатюк. Дослідниця вказує на те, що з кінця сорокових років, коли в Польщі з'явилися перші переклади українських художніх текстів, і «аж до кінця вісімдесятих переклад українських книжок був побічним наслідком польсько-радянської дружби; вони існували не самостійно, а у зв'язку з ідеологією, часто виступали її носіями» [2, с. 6]. Важливим видається зауваження літературознавиці щодо низької якості перекладів упродовж перших 20-ти років цього періоду, яка відштовхувала навіть того польського читача, що був вільний від традиційних тогочасних упереджень про меншовартість української культури [2, с. 5]. Не сприяло виникненню симпатії до української культури також і те, що її образ додатково спотворювався в перекладах пропагандистським складником.

У деякому сенсі кожен перекладач виступає на культурній арені політиком. Подібно до того, як обирає методи досягнення своєї мети через суспільну комунікацію політик, перекладач, особливо ж перекладач художньої літератури, обирає матеріал для роботи, дотримується певних правописних норм, додатково наголошує або пояснює окремі думки першотвору, ідеї та стиль якого він бажає представити цільовій аудиторії. Як комунікативній діяльності політика, так і комунікативній діяльності перекладача властива прагматика.

Діяльність польських перекладачів, однак, крім прагматики, характеризує ще й прагматизм. З показчика появи перекладів сучасної української літератури в Польщі [1] видно, що пік інтересу до українських авторів припадає на кілька років після Помаранчевої революції 2004 р., коли очільники держави заявили про вибір європейського вектора її розвитку, і у країнах на захід від українського кордону з'явився запит на інформацію про Україну, культурну також. Проте варто зазначити, що результати роботи польських перекладачів не завжди максимально адекватно

представляють тексти українських письменників читацькій аудиторії сусідньої країни. Зокрема, вельми фрагментарно відображено численні культурні коди, з якими веде у своїх текстах постмодерністську гру найбільш знаний у Польщі сучасний український автор Юрій Андрухович. Польським перекладачам сучасної української художньої літератури пасує окреслення перекладач-прагматик, оскільки для них вирішальне значення мають передусім вимоги доби.

На цілком протилежних позиціях стоять англійські перекладачі – люди, які переважно належать до української діаспори. Для них робота із сучасною українською літературою – це радше добровільно обрана життєва місія, а не завдання, зумовлене актуальними політичними процесами й економічною доцільністю. Перекладач-місіонер прагне представити українське красне письменство іншомовній аудиторії не лише на рівні відтворення сюжетів, але й докладає всіх зусиль до того, щоб його доробок адекватно відображав оригінальну стилістику. Для нього важливо не просто заявити про факт існування української літератури, але й продемонструвати, що вона розвивається в річищі світового літературного процесу та водночас продовжує багатовікову самобутню традицію. Представник цього типу перекладачів усвідомлює, що його цільова аудиторія навряд чи багато знає про українську культуру й історію, а тому не зможе ідентифікувати і сприйняти переважну частину імпліцитної інформації, якщо не супроводити навіть найбільш ідеальний за формальними ознаками текст перекладу вказівками на неї. Порівняно з перекладачами-прагматиками перекладачі-місіонери незмірно частіше вдаються до стратегії експлікації.

Теоретики перекладознавства і критики перекладу не завжди позитивно висловлюються щодо використання перекладацьких коментарів. На думку деяких учених, у тому разі, якщо автор першотвору не супроводив свій текст примітками, їхня поява в тексті цільовому перетворює його на «викривлене відображення оригіналу, адже вони руйнують «міметичний ефект» – ілюзію того, що читач є свідком, якщо не прямим учасником, описуваних подій, яку намагаються створити більшість авторів художньої літератури» [11, с. 93]. Серед аргументів не на користь перекладацьких коментарів також нерідко називається те, що вони відволікають увагу від основного тексту і немов виривають читача з історії, за якою він стежить на сторінках книжки, через що втрачається плавність читання і частково навіть насолода від нього. Але

чи не передусім заперечення слухності використання приміток впливає з переконання, що перекладач повинен бути непомітним у своєму доробку. У працях багатьох сучасних перекладознавців знаходимо свідчення поширеності цього переконання на кшталт: «Від перекладача очікують, що він створить іншомовний відповідник оригіналу. Виконання цього завдання вимагає від нього ідентифікації з відмінним – від його власного – світом, з відмінною особистістю, інакше кажучи – зречення особистості власної» [14, с. 135].

Важливою в цій теоретичній дискусії є й постать іще одного суб'єкта перекладацької діяльності – читача цільового тексту. Л. Венуті вказує на те, що запит на «невидимість» перекладача виходить насамперед від читача, адже це той вимагає перекладу «прозорого», тобто такого, що сприймався б як оригінал і в якому відчувалась би винятково присутність автора першотвору [16, с. 14]. Міркування, що «читач перекладу визначає структурний характер дій перекладача: він стимулює «метатворчий» акт, у результаті якого з'являється новий текст» [13, с. 208–209], також ідентифікує читача як чинник, що підпорядковує собі діяльність перекладача.

Якщо зазвичай для того, щоб встановити ступінь впливу особи перекладача на його доробок, потрібен певний рівень філологічної компетентності, то в разі використання коментарів перекладач уприсутнює себе явно. І хоч він робить це не безпосередньо в текстовій дійсності, а в затексті, неможливо заперечити той факт, що це рішення усвідомлене. На прикладі англійських перекладів роману Ю. Андруховича можна побачити, що перекладачі-місіонери змінюють пріоритет служіння інтересам читача на першочерговість служіння інтересам першотвору, дають собі свободу вдаватися до всіх можливих прийомів, які сприятимуть представленню перекладу тексту оригіналу в цільовій культурі в усій його етноспецифічній та ідейній повноті. Через схильність постмодерністської літератури в Україні не лише до аксіологічних рефлексій, але й до розмірковувань на тему геополітичних реалій перекладач-місіонер не бачить можливості залишити пробіли у фонових знаннях цільової аудиторії щодо українського історичного процесу. Оскільки фонові знання аудиторії оригінального і цільового текстів надто відмінні, він вдається до коментарів, щоб розширити культурологічну й історичну обізнаність читача перекладу до того рівня, який дозволить йому дослідити всі деталі архітектоники тексту і збагнути авторські інтенції.

На необхідності розв'язання проблеми відмінностей фонових знань читачів оригіналу і перекладу наголошує активний американський перекладач української літератури Майкл (Михайло) Найдан: «Обов'язково слід досконало знати культуру, історію, літературу і власне лексику тієї мови, з якої перекладаєш. Водночас необхідно глибоко розуміти ті самі елементи у своїй рідній мові та культурі. Адже мови й традиції не збігаються. Тому треба добре знати ті моменти розбіжності і вміти їх передати» [6]. Свій переклад одного із центральних для творчості Ю. Андруховича романів «Перверзія» М. Найдан супроводжує 169 примітками, водночас розміщує їх після основного масиву тексту, щоб читач мав змогу дізнатися всю необхідну екстралінгвістичну інформацію, але також і не був позбавлений вибору, знайомитися з нею чи ні, як буває тоді, коли коментарі перекладача вміщено на відповідній сторінці тексту, і вони неминуче відволікають увагу на себе. Велика частина цих коментарів є досить розлогіми, відчувається, що переклад виконувала людина з високим рівнем гуманітарної підготовки й обізнаності зі світовою культурою й історією. У примітках М. Найдан пояснює свій вибір варіанта перекладу, пропонує альтернативні варіанти, які спадали йому на думку, але до яких він урешті не схилився. Зроблені до роману коментарі свідчать про надзвичайно високий рівень професійної етики перекладача, бо він фіксує в них ті випадки, коли інші особи йому вказували на стилістично марковане місце в тексті або щось пояснював сам автор оригіналу.

Філологічність підходу М. Найдана яскраво демонструє приклад із високою мірою конвергенції стилістичних засобів:

Оригінал: У колах новітньої богемної спільноти його кликало не тільки Перфецьким. Йона Риб, Карп Любанський, Сом Рахманський, Перчило, Сильний Перець, Антипод, Бімбер Бібамус, П'єр Долинський, Камаль Манхмаль, Йоган Коган, а ще – Глюк, Блум, Врубль і Штрудль <...> [17, с. 10–11].

Переклад: In the circles of the new bohemian society, they called him not just Perfetsky. Jonah of the Fish, Carp Loverboysky, Sheatfish Saintlymansky, Pepperman, Hunkman, Antipode, Bimber Bibamus, Pierre Fukinsky, Kamal Manchmal, Johann Cohan as well as Gluck, Bloom, Vrubl, and Strudel <...> [19, с. 8].

Коментар М. Найдана до цього фрагмента: *Lubansky (Loverboysky in the translation) was the Babe Ruth of Polish soccer in the 1960's*

and 1970's. The name also suggests the Hutsul word *liubasyk*, the condoned extramarital lover common among the Carpathian Hutsuls. *Bimber Bibamus* roughly means "moonshine let's drink". The name *Pierre Dolinsky* (*Pierre Fukinsky* in the translation) suggests the Polish verb *pierdolic*, meaning "to screw". "Gluck" ("Hlyuck") could also be translated here as "bad trip": it is the colloquial Ukrainian word for a drug-induced hallucination. *Bloom* obviously suggests James Joyce's *Bloom*. *Vrubl* is also the name of the famous turn-of-the-century Russian artist. I've translated *Syl'nyi perets* (literally "strong pepper") as "Hunkman". *Kamal Manchmal*, the first name in Arabic and the last in German, means: "perfection sometimes" <...> [19, с. 315–316].

Із примітки до численних промовистих імен головного героя «Перверзії» Перфецького виразно видно, як сумлінно перекладач намагається проникнути в логіку автора першотвору і зберегти всі конотації й імплікації, закладені ним у текст. У польському перекладі немає коментаря до цього фрагмента першотвору.

Під час праці над англomовною версією «Перверзії» М. Найдан пильно стежить за тим, щоб етно-мовні імплікації оригіналу не губилися, особливо ж тоді, коли в самому тексті перекладу з огляду на вибір перекладацьких рішень інших, ніж стратегія очуження, вони не уприсутнені, наприклад:

Оригінал: Ніхто не посилав голову попелом [17, с. 23].

Переклад: No one had their foreheads anointed with ashes [19, с. 21].

Примітка перекладача: I've opted for the literal meaning here. It is also an idiom meaning "regret having done something bad". Thanks to *Olesya Shchur* for pointing this out to me [19, с. 317].

Компоненти цього речення у перекладі виступають у своєму прямому значенні, ідіоматичність не проявляється, однак перекладач повідомляє про неї читачеві у примітці.

Те саме стосується й частини побудованого автором оригіналу на алітерації й асонансі заклинання:

Оригінал: «кушма кушем козкусь» [17, с. 28].

Переклад: oshun doshun boshunu [19, с. 26].

Перекладацький коментар: *Kushma kushem rozkus'* in the original. The magical charm is meaningless in Ukrainian, although the word *kushma* suggests the name of the current Ukrainian president *Kuchma*. I've chosen to create my own charm here based on the voodoo goddess of love's name, which is *Oshun* [19, с. 317].

У польському перекладі приміток до цих двох фрагментів оригіналу немає.

Таку ж саму копітку роботу виконує М. Найдан і коли йдеться про відтворення в перекладі мовного ефекту, який справляють на читачів оригінального тексту розмаїті авторські ігри з мовою, відхилення від унормованого варіанта, як у такому прикладі:

Оригінал: Я вже з добру годину нипав тим помешканням, на кожному кроці полохаючи всіляких малайців, персів, ефіопів, вони все ще співали, я розрізняв тільки окремі калічені фрази, щось таке ніби «і підемо в сяєва брами германійської з юним синою з великим рибою пловучою аки цар на кров наше зерно пересипну те шляк би його трафив шляк би її трафив дай нам саду германійської брами де хліба і пива і яблука золотого повня слався Отче так посоловіємо в шахта срібла підземности ясної нашої темности масла дай нам масла і пива і духу великого риби слався Отче кушай нас і кушма кушем розкусь шляк би його трафив шляк би її трафив бо підемо в сяєва брами германійської з юним синою з великим рибою пловучою аки цар на кров наше зерно пересипну те шляк би його трафив шляк би її трафив дай нам саду германійської брами де хліба і пива і яблука золотого повня слався Отче» <...> [17, с. 28].

Переклад: For a good hour I had been groping through these quarters, at every step startling all kinds of Malaysians, Persians, Ethiopians, they continued to sing, I deciphered just individual, mutilated phrases, something like, "An wi go to di radiance a di Joiman gate wid a young son wid a greaaat floaaating fish til di king scatta wi grain pan blood mek di lightning strike dem an it gi we a gyadín a di Joiman gate whe dem have bread and beer an apple a di golden cockerel glory to di Fada so wi wooda get loaded in di celestuality a di silva wine a wi ignarance butta gi wi some butta an beer an di spirit a di great fish glory to di Fada tase wi an oshun doshun boshunu10 mek di lightning strike dem mek di lightning strike dem cause wi gwine inna di radiance a di Joiman gate wid a young son wid a greaaat floaatting fish til di king scatta wi grain pan blood mek di lightning strike dem an it gi wi a gyadín a di Joiman gate whe dem have bread an beer an apple a di golden cockerel glory to di Fada" [19, с. 26].

Примітка перекладача: The original text comprises the corrupt German of the multicultural ethnic mix at the scene as heard and as translated into Ukrainian by *Perfetsky* for his diary. I have chosen to translate this and the additional passage below into Jamaican English to give a bit of the effect that a Ukrainian reader gets from the text. My gratitude to Dr. *Michael Haughton*, a native of Jamaica, for assisting me with the translation [19, с. 317].

Коментаря до цього уривка тексту Ю. Андруховича польський перекладач, як і в попередніх розглянутих прикладах, також не робить.

Переклад «Перверзії» польською мовою містить лише 33 примітки; здебільшого це пояснення іншомовних виразів, що трапляються в тексті оригіналу, та відтворення внутрішніх авторських приміток, які в першотворі вміщені на полях і з текстом оригіналу становлять одне ціле. На перший погляд викликає подив примітка перекладача, що стосується всього 13-го розділу роману: «*Читачі, що не мають схильності до лінгвістично-кабалістичних вправ, можуть безболісно пропустити цей розділ*» [18, с. 149]. Чи має право перекладач радити не читати частину тексту тільки тому, що в ній автор займається мовно-стилістичними екзерсисами і не подає продовження основної сюжетної лінії? Це відкрите питання, однією з відповідей на яке може бути та, що таким способом перекладач робить спробу у вигляді цілком окремішньої особистості уприсутнитися в тексті, підключитися до авторської гри із читачем і спричинити цілком протилежний ефект: привернути увагу до розділу, що є цілком ритмізованим у суто постмодерністському стилі, а ще більшою мірою у стилі власне Ю. Андруховича, який використовує цей прийом чи не в усіх своїх текстах. Така відповідь припустима, однак спроба цього стибу чи не єдина в перекладі «Перверзії» польською мовою, а тому на її підставі неможливо зробити виважений системний висновок щодо мотивації перекладача.

Етно-культурна інформація роману залишилася здебільшого непроявленою польським перекладачем, а отже, з великою мірою впевненості можна твердити – недоступною для цільового читача. По суті, реципієнт отримав лише туманну презентацію української історії, і той, хто з нею не знайомий, не зможе зібрати до купи ті фрагменти дійсності, представлені в тексті, що покликані служити реалізації авторського задуму. Крім того, дуже часто саме етнокультурна інформація лежить в основі стилетвірних елементів постмодерністського тексту – карнавалізації, гри, інтертекстуальності, іронії, специфічних мовних конструкцій.

Висновки і пропозиції. Резюмуючи, варто зазначити, що ключову роль у представленні текстів українських письменників закордонній аудиторії сьогодні відіграють не актуальні літературні тенденції чи навіть вподобання читачів культури-реципієнта, а перекладацька ініціатива. Перекладач часто виконує функцію як безпосереднього «експортера» української художньої літератури до культурного середовища іноземних країн, так і її промоутера в найширшому сенсі цього слова. Аналіз перекладів текстів Ю. Андруховича англійською мовою показав, що у своїй діяльності перекладач, якого ми окреслили терміном «місіонер», керується прагненням зберігати вірність оригіналові, представивши його цільовій аудиторії в усій стилістичній й ідейній багатогранності. Польськомовний перекладач, якому радше пасує окреслення «прагматик», орієнтується передусім на політичний контекст доби, водночас частково ігнорує інтерпретаційні та прагматичні виклики першотвору, свідченням чого є те, що пізнавальна функція перекладу адекватно не реалізується в частині донесення до цільових читачів етнокультурної інформації оригіналу. Крім двох описаних у статті перекладацьких підходів, можливий ще третій, в основі якого лежить прагнення служити насамперед комфорту іншомовного читача завдяки забезпеченню йому максимально повного і непорушного занурення в текст. Перекладачеві, орієнтованому передусім на читача цільового тексту, можна впелести екстралінгвістичну інформацію, цьому читачу, імовірно, невідому, безпосередньо в канву тексту перекладу, не виносити її в затекст. З'ясування поширеності такого підходу до перекладу української художньої літератури в її історичній тягlostі відкриває можливості для численних майбутніх досліджень у річищі сучасної перекладознавчої науки. Також вельми перспективним видається масштабування висновків проведеної розвідки на переклади іноземними мовами текстів інших сучасних українських письменників, особливо ж тими мовами, які не потрапили у фокус уваги цієї статті.

Список літератури:

1. Братчук О. Переклади з української мови польською мовою з 1991 до 2012. Дослідження фонду Next Page в рамках проекту Book Platform. URL: http://www.bookplatform.org/images/activities/497/docs/ukrainiantopolishtranslationsstudy_ukr.pdf (дата звернення: 09.11.2020).
2. Гнатюк О. Політична історія перекладу. *Критика*. Київ : АТ «ВПОЛ», 1998. № 6. С. 4–6.
3. Гриців Н. Творча особистість Василя Мисика як перекладача в контексті української культури ХХ ст. : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16, Київ, 2016. 342 с.
4. Козачук А. Ідіолект перекладів Роми Франко: семантичний та стилеметричний аспекти : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16. Харків, 2018. 258 с.

5. Косів Г. Перекладацький метод Віри Річ як інтерпретатора української художньої літератури : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16. Львів, 2006. 224 с.
6. Найдан М. Інтерв'ю з перекладачем. URL: <http://levhrytsyuk.blogspot.com/2010/02/14-interview-with-translator-michael.html> (дата звернення: 09.11.2020).
7. Одрехівська І. Внесок професора В. Коптілова в історію українського перекладу та перекладознавства другої половини ХХ ст. : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16. Київ, 2015. 200 с.
8. Переклади з української після 1991 р. Факти, тенденції, рекомендації : резюме досліджень, проведених у межах проєкту Book Platform. URL: <http://bookplatform.org/images/activities/53/translukr.pdf> (дата звернення: 09.11.2020).
9. Савчин В. Новаторство Миколи Лукаша в історії українського художнього перекладу : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.16. Київ, 2006. 234 с.
10. Hertz P. O tłumaczu. *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975. S. 85–98.
11. Landers C. *Literary translation. A practical guide*. Clevedon ; Buffalo ; Toronto ; Sydney : Multilingual Matters LTD, 2001. 214 p.
12. Legeżyńska A. *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999. 251 s.
13. Popovič A. Rola odbiorcy w procesie przekładu literackiego, przeł. J. Sławiński. *Problemy socjologii literatury* / pod red. J. Sławińskiego. Wrocław, 1971. S. 205–218.
14. Sieroszewski A. O powinnościach tłumacza. *Tłumaczenie. Rzemiosło i sztuka*. Warszawa : Węgierski Instytut Kultury, 1996. S. 134–142.
15. Tokarz B. Osoba w przekładzie. *Biograficzne konteksty przekładu* / pod red. P. Fasta, A. Kozak. Katowice ; Śląsk, 2002. S. 7–17.
16. Venuti L. *The translator's invisibility. A history of translation*. 2nd Edition. Routledge, 2008. 337 p.

Список ілюстративних джерел:

17. Андрухович Ю. Перверзія. Львів : ВНТЛ-Класика, 2004. 304 с.
18. Andruchowycz J. Perwersja. Przełożyły O. Hnatiuk, R. Rusnak. Wołowiec : Wydawnictwo "Czarne", 2012. 368 s.
19. Andrukhovych Y. *Perversion*. Translated from Ukrainian by M. Naydan. Evanston : Northwestern University Press, 2005. 344 p.

Nechyporenko M. Yu. TRANSLATION OF UKRAINIAN FICTION IN THE MODERN SOCIO-CULTURAL CONTEXT

The article focuses on the socio-cultural circumstances of the professional activity of a fiction translator. It is emphasized that the result of this activity is impacted not only by linguistic, stylistic and ideological parameters of the source text, but also by extralingual and extraliterary factors. The determining role for all stages of translation activity can be played by the motives not only of a particular translator, but also by the stimuli being common to the translation community of the entire country or countries in whose language the source text is rendered. Another, even more basic, motive may be the private story of an individual or the historical past of an entire nation. Undoubtedly, the translator of fine literature works ought to have a perfect command of the source language and the target language, and be profoundly knowledgeable about the literary process and the culture in general of the country of origin of the source text. However, for a translation to be successful, it is equally important to be conversant in the extralinguistic information that is implicitly present in the source text. It holds especially true for work with texts where information of this kind is not optional, but sense-bearing, and without it being recognized and interpreted by the translator, the target text will lose the chance of being read at a deep semantic level. The stylistic superstructure of the works of Ukrainian postmodern authors is often based precisely on current and more distant historical, political, and cultural realia of Ukrainian reality, and therefore, if they are omitted or inexhaustively conveyed in translation, the entire architectonics of the text will collapse. Recreating these realia is a genuine challenge for the translator, who, by comparing the background knowledge of the reader of the source text and the target audience, must fill in the gaps in the latter's scope of awareness. At the same time, the legitimacy of employing a technique that allows for performing this task to the fullest extent – the use of translation comments – invariably causes controversy in the Translation Studies community. The article deals with the socio-cultural conditions of transferring texts of modern Ukrainian fiction to the environment of the neighboring Polish and more distant English-speaking cultures. The research is based on a comparative analysis of source and target texts belonging to the creative legacy of Yuri Andrukhovych, in particular, his novel "Perversion". The inferences of the conducted study open up prospects for further research of Ukrainian-English and Ukrainian-Polish literary translation.

Key words: *translator's invisibility, translator's notes, background knowledge, translation approach, translation of fiction, pragmatic translator, missionary translator, translation from Ukrainian, translation into English, translation into Polish.*

Подугольнікова З. О.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Поворознюк Р. В.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

СТРАТЕГІЇ ТА ТАКТИКИ ПЕРЕКЛАДУ ЕКРАНІЗАЦІЙ МЮЗИКЛІВ

Статтю присвячено лексико-граматичним та прагматико-стилістичним особливостям екранізації мюзиклів та їх відтворенню в перекладі. Дослідження ключових аспектів екранізації мюзиклів у перекладознавчій царині передбачає використання методів аналізу та синтезу інформації, узагальнення теоретичних даних попередніх досліджень, порівняльний аналіз і систематизацію отриманих даних. У статті надано визначення жанру мюзиклу як синтезу музичного та драматичного, а також хореографічного мистецтв. Відзначається важливість текстової складової частини вокальних композицій мюзиклів, яка зумовлює необхідність комплексного підходу до аналізу лібрето мюзиклів для створення теоретичної бази для аналізу їх перекладів. Визначено відмінності у прагматиці перекладу мюзиклу як театральної постановки й екранізації. Оскільки екранізації мюзиклів та музичні фільми є об'єктами аудіовізуального перекладу, у статті схарактеризовано основні види аудіовізуального перекладу (дубляж, закадровий переклад та субтитрування) та практичні аспекти їх реалізації, а також сучасні тенденції в перекладі екранізацій мюзиклів і музичних фільмів українською мовою. Також надано загальну характеристику різних підходів до перекладу пісень у кінофільмах (відсутність перекладу, дубляж, закадровий переклад та субтитрування) та визначено ті з них, які найчастіше використовуються для перекладу в жанрах мюзиклу та музичного фільму. Визначено, що найбільш поширеним для даного жанру видом перекладу є комбінація дубляжу для перекладу діалогів із субтитруванням для перекладу вокальних композицій, однак з урахуванням цільової аудиторії перекладу пісенні елементи також можуть бути продубльовані. Охарактеризовано обмеження, властиві для різних видів аудіовізуального перекладу.

У статті проаналізовано українські переклади трьох композицій із мюзиклу «У темному-темному лісі», на їх прикладах проілюстровано труднощі, що постають у процесі перекладу, а також можливі шляхи їх вирішення. Зокрема, увагу зацентовано на репризах – повтореннях певного лейтмотиву або музичного фрагмента із частково або цілком зміненим текстом, та зазначено необхідність збереження текстуральних паралелей під час їх перекладу для забезпечення цілісності тексту та створення аналогічного оригіналові ефекту. Оскільки матеріалом дослідження слугували лише композиції з одного мюзиклу, його не можна схарактеризувати як вичерпне, однак такі обмеження не позбавляють тему актуальності у світлі розвитку стратегій і тактик аудіовізуального перекладу.

Ключові слова: переклад, мюзикл, аудіовізуальний переклад, художній переклад, субтитрування.

Постановка проблеми. Об'єм перекладних текстів українською мовою щороку зростає. Протягом останніх десятиліть до жанрового та стилістичного розмаїття об'єктів міжмовного й міжкультурного посередництва додаються й відносно нові види перекладу: зокрема локалізація й аудіовізуальний переклад. Стрімкий розвиток розважальної індустрії зумовлює появу великої кількості трансляцій: від професійного дубляжу та субтитрування для офіційного прокату до численних продуктів аматорських студій – у вигляді як субтитрів, так і одноголосого або багатоголосого озвучування. Це відкриває багато перспек-

тив для проведення зіставних перекладознавчих розвідок. Проте жанрові особливості перекладу мюзиклів та їхніх екранізацій залишаються мало-дослідженою темою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сфера аудіовізуального перекладу вже протягом довгого часу привертає інтерес закордонних, а за останні роки – і вітчизняних науковців. Досліджуються як переклади окремих кінокартин або їхніх елементів, так і стратегії та тактики, які використовуються в перекладі фільмів та серіалів загалом або певних жанрів. Значна частина робіт присвячені окремим видам аудіовізуального пере-

кладу. Знаковими є дослідження П. Орего, Х. Діас-Сінтаса, Р. А. Матасова, В. Є. Горшкової, Н. Д. Ковалювої, Дж. М. Люйкена й А. Сербан. Необхідно відзначити розвідки перекладів пісень у кінофільмах (Н. В. Бідасюк, А. Б. Павлюк, О. С. Клименко) та театральних постановок мюзиклів (С. Б. Манько, Н. М. Гусакова). Однак і такі дослідження є досить малочисельними, а український переклад екранізацій мюзиклів раніше не аналізувався.

Постановка завдання. Метою дослідження є визначення й узагальнення особливостей перекладу мюзиклів, характеристика наявного нині перекладацького доробку в жанрі мюзиклу; формулювання завдань, які постають перед перекладачами, потенційних проблем і можливих шляхів їх вирішення на прикладі перекладу мюзиклу «У темному-темному лісі». У нашому дослідженні використано методи аналізу та синтезу інформації, узагальнення теоретичних даних попередніх досліджень, порівняльного аналізу й систематизації.

Виклад основного матеріалу. Жанр мюзиклу поєднує в собі елементи музики, хореографії та драматичного мистецтва. Він історично пов'язаний із жанрами баладної опери, оперети, ревію та водевілю. За твердженням Е. Кампуса [1], у мюзиклі, на відміну від суміжних жанрів, провідна роль відводиться не музиці, а тексту; саме тому лібрето мюзиклів неодноразово отримували літературні премії. У той час, коли діалоги в опереті слугують лише зв'язками між музичними номерами, а музична драматургія відіграє важливішу роль, у мюзиклі вокальні фрагменти цілком інтегруються в розвиток подій і слугують засобом не лише інтроспекції, а й комунікації між персонажами. Такі композиції розкривають характери персонажів через синтез музики та лірики, а також відображають моменти найбільшого емоційного напруження [2]. Для мюзиклів характерна більша динамічність та тісніший взаємозв'язок між драматургією, музикою та хореографією, а композитор, автор лібрето та хореограф виконують однаково важливі ролі під час постановки.

Досить часто мюзикли не мають власної драматургії, а сюжетно спираються на відомий твір – так, у ХХ ст. набирають популярності «книжкові мюзикли» (book musicals), які відрізняються від більш ранніх постановок, що мали суто розважальний характер, серйозністю тем та драматичністю. Найбільш знакові з таких адаптацій – «Привид опери» (за однойменним романом Гастона Леру), «Моя чарівна леді» (за п'єсою Бернарда Шоу «Пігмаліон»), «Вестсайдська історія» (за трагедією Вільяма Шекспіра «Ромео

і Джульєтта»), «Олівер!» (за романом Ч. Дікенса «Олівер Твіст»), «Знедолені» (за однойменним романом Віктора Гюго).

Хоча діалоги між персонажами є характерною рисою мюзиклів, досить часто вони виконуються у формі речетативу під музичний акомпанемент, або їхня кількість узагалі зводиться до мінімуму – це властиво так званім “sung-through” (проспіваних) мюзиклів. Таке поєднання драматичного та музичного мистецтв зумовлює необхідність комплексного підходу до аналізу лібрето мюзиклу.

У свідомості пересічного глядача жанр мюзикла асоціюється із Бродвеєм, і не безпідставно, адже саме у США мюзикл розвинувся та набув світової популярності. Утім це не означає, що жанр є американським культурно-специфічним феноменом – постановки мюзиклів здійснюються і в інших англійськомовних країнах (Велика Британія, Канада й Австралія), країнах Європи (Франція, Іспанія, Німеччина та Чехія) і Азії (Японія та Південна Корея). В Україні ж, як і в більшості пострадянських країн, мюзикли значно менш популярні. Це зумовлено кількома причинами: розбіжностями в театральних традиціях, браком належного устаткування в державних театрах та неможливістю фінансування створення масштабних проєктів із залученням великого творчого колективу.

Спроби поставити іноземний мюзикл у перекладі здійснювалися в Росії («Собор Паризької Богоматері», «Метро», «Чикаго»), однак не всі вони були комерційно успішними. У різних містах України час від часу відбуваються прем'єри нових оригінальних мюзиклів: «Екватор» О. Злотника й О. Вратарьова, «У джазі тільки дівчата» Є. Кулакова, «Вогні рампи» Г. Фролова, «Романтики» Б. Сегіна, «Едіт Піаф. Життя у кредит» Ю. Рибчинського та В. Васалатій [3, с. 264]. Водночас єдиною можливістю подивитися закордонні мюзикли в перекладі для українського глядача залишаються екранізації.

Варто зазначити, що вибір стратегії в перекладі мюзиклу великою мірою залежить від його прагматики. На відміну від тексту драматичного твору, лібрето мюзиклу не призначене для читання, а лише для постановки, невід'ємною складовою частиною якої буде музичний супровід. Тому і переклад його має виконуватися не для друку (за класифікацією Б. Шульц – “for page”), а для постановки (“for stage”). Такий переклад деякою мірою можна порівняти з перекладом віршованого драматичного твору, у процесі якого необхідно зберегти не лише зміст та форму оригінального тексту, але і його сценічність, яка

забезпечується завдяки відповідності лінгвістичних і екстралінгвістичних характеристик перекладу оригіналові. У такому перекладі неможливо надати перекладацькі примітки та таким чином компенсувати лакуни, що існують у мові перекладу; неможливо пояснити прихований зміст дій і реплік, інтенції персонажів. Особлива увага має приділятися й фонетичним властивостям тексту: він має бути зручним для проспівування та створювати аналогічний оригіналові ефект під час сприйняття на слух. Водночас екранізація мюзиклу за своєю природою вже є адаптацією, пристосованою до глядацьких вимог, відмінних від театральних. Такі переклади доцільно розглядати в рамках аудіовізуального перекладу.

Аудіовізуальний переклад – відносно молодий вид перекладу, що виник у першій половині ХХ ст. з появою звукових фільмів, став об'єктом ретельного вивчення у 90-х рр., під час активної глобалізації медійного простору. Оскільки кіно досить часто відображає культурні стереотипи або реалії життя в певній країні, аудіовізуальний переклад не лише стає засобом обміну фактичною інформацією, а й слугує для поширення цінностей і переконань, що існують у певній культурі.

Особливість текстів, які підлягають аудіовізуальному перекладу, визначає їхня полісемантична природа. Переклад такого тексту не може розглядатися у відриві від комунікативного середовища, яке включає в себе автора або відправника тексту оригіналу, його реципієнтів, перекладача та реципієнтів тексту перекладу. Формально існує два підходи до здійснення аудіовізуального перекладу: перший передбачає передачу усного тексту оригіналу цільовою мовою так само в усній формі, а другий – у письмовій [4, с. 4]. Найбільш поширеним методом відтворення, що застосовується для широкого прокату фільмів, є дубляж, тобто заміщення аудіодоріжки оригіналу перекладною таким чином, щоб озвучування збігалось з артикуляцією акторів. Саме в дубляжі виходить у прокат більшість перекладних фільмів, однак цей метод потребує значних витрат, адже виконується на студіях постпродакшену професійними акторами. За неможливості дубляжу здійснюється закадровий переклад, за якого оригінальна аудіодоріжка зберігається та приглушується, а на неї накладається текст іншою мовою. Такий переклад може виконуватися як одним актором озвучування, так і кількома. Перекодування ж усного тексту в письмовий – субтитрування – передбачає відображення перекладу усного тексту на екрані в момент мовлення (або, у випадку музичних

номерів – проспівування). Також субтитри можуть використовуватися як доповнення до озвучування фільму для перекладу написів, які фігурують у відеоряді, або пісень, які супроводжують дію.

Варто зазначити, що нинішній рівень розвитку технологій надає спеціалістам, які працюють у сфері аудіовізуального перекладу, багато переваг. Якщо ще в 90-ті рр. велика кількість закадрових перекладів здійснювалися синхронно, то тепер здебільшого перекладач має можливість ознайомитися з фільмом або навіть його сценарієм у повному обсязі та здійснити необхідний аналіз, перш ніж перекладати. Це деякою мірою наближує процес аудіовізуального перекладу до письмового художнього перекладу: професійний переклад зазвичай здійснюється в письмовій формі, а потім реалізується в усній акторами озвучки. Однак порівняно з художнім перекладом письмових текстів аудіовізуальний переклад накладає на перекладача деякі обмеження, зумовлені тим, що перекладний текст фільму-мюзиклу не існує в повному відриві від тексту оригіналу, як це може бути, наприклад, з перекладом книги – під час прослуховування озвучки або читання субтитрів увагу глядача все одно більшою мірою зосереджено на візуальній складовій частині, власне дії фільму. Це майже унеможливує нівелювання розбіжностей між культурами, яке в письмовому перекладі може буде здійснене завдяки доместикації або релокації [4, с. 9]. Інше обмеження має темпоральний характер: репліка, озвучена мовою перекладу, має тривати не довше, ніж репліка оригіналу, а кількість слів у субтитрах має бути оптимальною для того, щоби глядач встиг їх прочитати за відведений на показ рядка час. Ще більш складним завданням постає підбір лексики для дубляжу, адже вона має не тільки вписуватися в часові рамки, але й створювати ілюзію природності в поєднанні з артикуляцією акторів.

Можливі варіанти здійснення перекладу пісень у кінофільмах логічно зумовлені відмінностями між видами аудіовізуального перекладу. Досить популярною є стратегія, за якої переклад відсутній взагалі, – вона є найменш витратою для студій, які займаються озвучуванням фільму. Утім такий підхід не завжди є доречним, оскільки часто музичний супровід фільму функціонально пов'язаний із розвитком сюжетного наративу або слугує для розкриття емоційного стану чи думок персонажів [5, с. 31]. У такому разі відсутність перекладу пісні призводить до втрати ефекту оригіналу. Щоб цьому запобігти, студії озвучування іноді вдаються до дубляжу – найчастіше тоді, коли композиція

виконується персонажами та несе важливі для сюжету подробиці, як, наприклад, у фільмі «Хоббіт: Несподівана подорож» (переклад студії “Postmodern”). Також дублювання є єдиним можливим варіантом перекладу пісень у мультфільмах або кінофільмах, орієнтованих на дитячу аудиторію, адже більшість дітей не здатні водночас стежити за основним відеорядом і читати субтитри. Так, наприклад, у мультфільмах «Заплутана історія» та «Крижане серце» (дубляж студії “Le Douen”), де вокальні фрагменти відіграють важливу роль для розкриття персонажів та займають значну частку екранного часу, їх було цілком продубльовано.

Іншим способом, до якого іноді вдаються під час озвучування фільму, є закадровий переклад композицій, що звучать у кадрі. Такий переклад є своєрідним скороченим переказом тексту оригіналу у вільній формі і не співається, а начитується актором під час звучання оригінальної аудіодоріжки [6, с. 191].

В інших випадках субтитри можуть виступати альтернативою дублювання: такий переклад потребує менше ресурсів та водночас дає глядачеві почути оригінал.

Оскільки в мюзиклах вокальні композиції займають більшу частину екранного часу та використовуються як рушійна сила для розвитку сюжету та розкриття характерів персонажів, залишити їх без перекладу у прокаті екранізації іншою мовою неможливо – це може призвести до повного нерозуміння глядачем подій фільму. Отже, переклад вокальних фрагментів у мюзиклі необхідний та може, як і переклад таких елементів у фільмах інших жанрів, реалізовуватися кількома способами.

Вибір між дублюванням чи субтитруванням вокальних елементів мюзиклу зазвичай робить студія-виробник на етапі переговорів із дистриб'юторами. Основними чинниками, які впливають на цей вибір, є бюджет перекладацького продакшену та цільова аудиторія фільму.

Дитячі фільми та мультфільми, у яких музичні фрагменти використовуються як розважальний елемент для утримання уваги дітей, повністю дублюються. Такий вид перекладу закономірно вимагає тяжіння цільового тексту до ритмічного малюнку оригіналу та дотримання римування. У самому процесі його виробництва часто вдаються до практики *voice match* – тобто до пошуку двох акторів зі схожими голосами, один із яких виконуватиме вокальні композиції, а інший озвучуватиме інші репліки персонажів [7].

У фільмах, які призначені для дорослої аудиторії, найчастіше вдаються до комбінації субти-

трів для перекладу тексту пісень та дубляжу для перекладу реплік. Це зумовлено відмінностями у природі об'єкта перекладу та його сприйнятті реципієнтом: екранізації мюзиклів та музичні фільми довші за тривалістю (зазвичай більше двох годин), отже, розраховані на більш уважний та вдумливий перегляд старшою аудиторією. Так, комбінацію дубляжу та субтитрування було використано під час перекладу екранізацій мюзиклів «Кішки» (2019 р.), «У темному-темному лісі» (2014 р.), «Знедолені» (2012 р.), а також музичних фільмів «Народження зірки» (2018 р.), «Найвеличніший шоумен» (2017 р.) та «Ла-Ла Ленд» (2016 р.). Дубляж вокальних фрагментів у таких фільмах в українській перекладацькій практиці не використовується: перевага віддається аудіодоріжці оригіналу для збереження інтонацій акторів.

На нашу думку, субтитрування доцільно розглядати як найпопулярніший та оптимальний спосіб перекладу вокальних композицій в екранізаціях мюзиклів. Процес субтитрування вимагає менших витрат часу та ресурсів порівняно з іншими видами аудіовізуального перекладу. Крістофер Тітфорд [8, с. 113] стверджує, що субтитрування є за своєю природою «обмеженим» видом перекладу, зазначає, що причина цього полягає в самій природі оригінального тексту. Р. Майорал, Д. Келлі та Н. Галлардо [9, с. 363] пропонують класифікувати обмеження під час перекладу шляхом субтитрування як ті, що зумовлені відмінностями між комунікативними системами, та ті, що виникають через перекодування усного тексту в письмовий. Окрім наведених вище обмежень, існують також обмеження універсальні, властиві будь-якому виду перекладу, які можна поділити на зовнішні (розбіжності в комунікативних системах, соціально-економічні та культурні чинники, обмеження часу на виконання перекладу) та внутрішні (базові знання й індивідуальне сприйняття перекладачем вихідного тексту). Притаманні суто субтитруванню також просторові, часові та семіотичні обмеження.

Трьома основними компонентами, які формують будь-який субтитрований переклад, є оригінальний відеоряд, текст оригіналу в усній або письмовій формі та власне субтитри [10, с. 344]. Зазвичай субтитри розміщуються внизу екрана та є не довшими за два рядки, кожен з яких має не перевищувати 36 символів. Перекладачі керуються правилом, за яким два рядки субтитрів мають залишатися на екрані протягом 6 секунд. На основі цього правила Г. Готтліб робить висновок, що оптимальна швидкість читання субтитрів глядачем – 12 символів на

секунду [11, с. 247]. Також у разі субтитрування має братися до уваги швидкість мовлення оригіналу та можлива швидкість читання цільової аудиторії. Проте «правило 6 секунд» не є універсальним та все частіше порушується, зокрема в аматорських перекладах (так званому фансабі): рядки стають довшими, їхня кількість – більшою, а час показу на екрані – меншим [10, с. 345].

Із семіотичного погляду складнощі субтитрування як різновиду перекладу пов'язані з його явною (за Дж. Гаус – *overt*) природою: тоді як основним завданням дубляжу є створення ілюзії природності, у разі субтитрів це неможливо. Субтитри подаються на екрані не цілісним текстом, а фрагментарно, і тому кожен рядок їхнього тексту сприймається як окрема смислова одиниця – тобто слова, взаємопов'язані граматично, семантично або логічно, мають, якщо можливо, фігурувати в одному рядку. Також у разі субтитрування перекладач не має змоги надати додаткові пояснення або примітки, як у письмовому перекладі, та змушений часто вдаватися до стратегій компресії та редукції, щоб вмістити текст перекладу у просторово-часові рамки.

Хоча аудіовізуальний переклад, за твердженням Х. Діаз-Сінтаза, і не можна розглядати як один із напрямів художнього перекладу, а лише як самотійну галузь, підхід до перекладу вокальних композицій у кінофільмах, безумовно, пов'язаний з наявними традиціями поетичного перекладу. Щоб уважатися адекватним, такий переклад має не лише передавати зміст вихідного тексту, а й зберегти його форму (зокрема, римування та строфіку) та відповідати мелодії. До того ж перекладач повинен враховувати стилістичні та прагматичні особливості оригіналу.

Збереження ритмічного малюнку оригіналу в перекладі неминуче призводить до втрат у перекладі. На відміну від прози, у поетичному творі форма домінує над змістом, і тому перекладачеві доводиться обирати контекстуальні лексичні відповідники одиниць оригінального тексту та вдаватися до граматичних і синтаксичних трансформацій насамперед таким чином, щоб якомога точніше відтворити її в перекладі. Із цього випливає необхідність до застосування стратегії транс креації, тобто творчої адаптації, створення нового тексту, який легко сприйматиметься цільовою аудиторією та матиме на неї близький до оригіналу ефект [12, с. 529]. Зумовлені поетичною формою зміни унеможливають дослівний переклад, а отже, і транслюються у творчу свободу перекладача.

Ми провели порівняльний аналіз оригінального тексту композиції “Witch’s Lament” з екранізації мюзиклу «У темному-темному лісі» (2014 р.) і перекладу, виконаного студією “Le Doyen”, та з’ясували, що текст перекладу абсолютно точно відтворює ритмічний малюнок оригіналу, а також досить точно передає його зміст та настрій. Перекладачі вдаються до трансформацій ампліфікації (No matter what you say – Ти кажеш сто разів), додавання й експлікації (Guide them along the way – Ти їх життям ведеш), а також застосовують контекстуальний еквівалент (переклад дієслова “grow” не прямим відповідником, а ідіоматичним «випурхнуть із гнізда»):

No matter what you say,	Ти кажеш сто разів –
Children won’t listen.	Діти не чують.
No matter what you know,	Ти знаєш, як і що –
Children refuse to learn.	Дітям своє в умі.
Guide them along the way,	Ти їх життям ведеш –
Still they don’t listen.	Де там, не чують.
Children can only grow	Випурхнуть із гнізда –
From something you love	І все, що любив,
To something you lose.	Ти вмиєш загубив.

Бачимо, що переклад є досить близьким до оригіналу та передає не тільки загальний зміст композиції, а також і версифікацію, синтаксичну будову й емотивну складову частину. Утім на лексичному рівні наявні розбіжності, найбільш помітною з яких є використання лексем, що належать до розмовного стилю, тоді як в оригіналі витримано вищий за регістром літературний стиль. Водночас чітке дотримання оригіналу – а саме переклад повторюваного в тексті англійського займенника “you” його прямим українським відповідником «ти» – призводить до конкретизації, у результаті якої композиція, що в оригіналі має ознаки монологу, у перекладі стає прямим звертанням, повчанням, адресованим глядачеві.

Детальніше зацентрувати увагу на лексичному компоненті перекладу спонукають також і жанрові характеристики мюзиклу. Характерним для мюзиклів прийомом є реприза – повторення певного лейтмотиву або вокального фрагмента з дещо зміненим текстом. Вона використовується як драматичний засіб, який відображає розвиток подій, зміни в життєвих обставинах персонажів або їхньому емоційному стані. І хоча глядачу здебільшого досить легко розпізнати репризу на слух завдяки мелодії, тексти таких музичних фрагментів також часто містять ліричні паралелі. Наведена вище “Witch’s Lament” є репризою першої частини пісні “Stay With Me”. За сюжетом обидві композиції виконує чаклунка з казки про Рапунцель: “Stay

With Me” – спочатку благаючи, а потім і змушуючи дівчину залишитися у вежі, де та зростала, а “Witch’s Lament” – усвідомлюючи, що Рапунцель більше не хоче її знати. Нижче наведено повторюваний фрагмент із “Stay With Me”:

What did I clearly say?	Що я казала тобі?
Children must listen.	Слухати треба!
What were you not to do?	Що наробила ти?
Children must see and learn.	Слухай мене і вчись.
Why could you not obey?	Звідки непослух твій?
Children should listen.	Слухатись треба.

Можна побачити, що своєрідним рефреном цього фрагмента є фраза “children must/should listen” – «діти мають слухати/слухатися», тоді як у “Witch’s Lament” модальність змінюється, її мотивом стає “children won’t listen” – «діти не чують», де дія виражається дійсним способом дієслова. І хоча в обох композиціях команди перекладачів вдалося передати настрої та ідею, стилістичний засіб рефрену в перекладі втрачено, оскільки для відповідності ритміці в одній було обрано дієслово «чути», а в іншій – «слухатися». Паралельні рядки оригіналу “Children must see and learn” / “Children refuse to learn” перекладено як «Слухай мене і вчись» / «Дітям своє в умі» – реченнями, які відрізняються не лише на лексичному, а й на граматико-синтаксичному рівні. Крім того, в українському варіанті речення, які слідують за риторичними запитанням, набувають більшої імперативності через використання наказового способу дієслів («слухай мене і вчись»).

Ще однією репризою того самого музичного мотиву є фінальна пісня мюзиклу – “Finale / Children Will Listen Pt. 1”, фрагмент із якої наведено нижче:

Careful the things you say,	Зважуй усі слова,
Children will listen.	Діти все чують.
Careful the things you do,	Зважуй усі діла,
Children will see, and learn.	Діти збагнуть усе.
Guide them along the way,	Поруч із ними йди –
Children will glisten.	Діти відчують.
Children will look to you	Діти пізнають так,
For which way to turn to	Де потрібний шлях, і як
learn what to be.	треба йти.
Careful before you say	Це непрості слова:
“Listen to me”.	«Слухай мене».
Children will listen.	Діти почують.

У цій пісні рефрен “Children will listen” – «діти почують» знає не лише чергової зміни модальності та способу дії, а й лексичної зміни в рядках “Guide them along the way, / Children will glisten”. Майже нечутна в оригінальній аудіодоріжці гра слів “listen – glisten” передана в перекладі римованою парою «чують – відчують». Це вдале перекладацьке рішення для відтворення змісту, однак воно

призводить до втрати образності (*to glisten* – *мерехтими, сяяти*). Цю втрату деякою мірою скомпенсовано в перекладі останніх рядків пісні:

Careful the wish you make,	Лиш обережно мрій,
Wishes are children.	Мрії мов діти,
Careful the path you take,	Їх по путі своїй
Wishes come true not free.	Ти проведеш у світ.
Careful the spell you cast,	Не посилай проклять,
Not just on children.	Не випускай їх,
Sometimes the spell may last	Вільно вони летять,
Past what you can see	І згодом таки на тебе
and turn against you.	впадуть.
Careful the tale you tell,	Зважуй усі казки –
That is the spell,	Бачать зірки,
Children will listen.	Діти все чують.

Тут також бачимо, що для дотримання форми оригіналу перекладачам довелося відмовитися від анафоричного «зважуй» для перекладу “careful”, хоча подекуди повторення вдалося зберегти. Повторення ж слова “children” збережено в перекладі в усіх рядках, крім одного.

Не можна обминути суттєву втрату, спричинену хибним підбором відповідників англійських лексем “wishes” та “spell”. У тексті оригіналу ці слова разом зі словом “tale” утворюють комплекс маркерів, які чітко сигналізують слухачеві про зв’язок твору із світом казок. Через накладені віршованою формою обмеження в перекладі збережено лише слово «казки», а для наведених вище слів обрано відповідники «мрії» та «прокляття» – на нашу думку, не надто влучні, адже слово «прокляття», хоч і містить характерну сему чаклунства, має явно негативне забарвлення, на відміну від “spell” – «закляття».

У передостанньому рядку перекладу це слово вилучається, що призводить до втрати логічного зв’язку, когерентності, а згодом і когезії вокального фрагмента: “[tale] is the spell, children will listen”, та руйнування цілісності основоположного задуму автора віршованих рядків: свої бажання, як і свої слова, необхідно ретельно зважувати, оскільки вони мають наслідки не лише для нас, а й для наступних поколінь.

Порівняно з попередніми використаннями того ж лейтмотиву текст перекладу “Finale” більшою мірою перегукується з перекладом “Witch’s Lament”, аніж із “Stay With Me”. Це дозволяє зробити висновок про те, що переклад реприз у мюзиклах зі збереженням цілісності перекладу в рамках не лише окремої композиції, а й усього тексту твору, є одним із найбільших складних перекладацьких завдань у жанрі.

Висновки і пропозиції. Переклад екранізацій мюзиклів є специфічною підгалуззю аудіові-

зуального перекладу, яка також тісно пов'язана з художнім та поетичним перекладом. У статті ми розглянули основні можливі види здійснення такого перекладу та їхні переваги й недоліки. Оскільки в мюзиклах роль вокальних композицій є не допоміжною, як часто буває в кінофільмах, де вони можуть слугувати просто музичним супроводом, а провідною, необхідною для розвитку дії та розуміння глядачем сюжету, залишити такі фрагменти без перекладу неможливо. Для цього студії постпродакшену можуть вдаватися до дубляжу – цей метод використовується частіше для пісень у фільмах, орієнтованих на молодшу аудиторію. Для мюзиклів, у яких більша частина взаємодій персонажів відбувається саме через пісні (так званих *sung-through*) оптимальним варіантом є субтитрування, оскільки виконується швидше та є дешевшим за дубляж. Досить часто вдаються до комбінації цих двох видів перекладу.

Обмеження, які накладаються на перекладача під час субтитрування, зумовлені необхідністю глядача встигати водночас стежити за розвитком дії та читати субтитри, а також перекодуванням

усного тексту в письмовий. Переклад вокальних композицій у мюзиклах тісно пов'язаний із традицією поетичного перекладу і зумовлює ще одне обмеження: дотримання форми оригіналу, яке часто призводить до втрат на лексичному рівні або додаткових граматико-лексичних трансформацій. Крім того, важливо пам'ятати, що кожна композиція в мюзиклі є не окремим твором, а частиною цілого, і деякі з музичних номерів можуть частково повторювати або текстуально посилатися на попередні, і ці взаємозв'язки мають бути відтворені в перекладі. Основною метою здійснення такого перекладу є якомога точніше відтворення змісту оригіналу, його стилістичних особливостей, а також створення аналогічного ефекту на глядача.

Оскільки офіційних перекладів мюзиклів українською мовою нині не так багато, ця тема мало висвітлена у філологічних дослідженнях. На наступних етапах ми вважаємо за доцільне розширити об'єктну базу дослідження та сформулювати теоретичну модель із залученням матеріалів перекладів інших екранізацій мюзиклів, а також музичних фільмів.

Список літератури:

1. Кампус Е. О мюзикле. Пер. с эстонского В. А. Самойлова. Музыка, 1983. URL: <http://sunny-genre.narod.ru/books/kampus/contents.html>.
2. The American Musical. Part 2. *Think Tank with Ben Wattenberg*. URL: <https://www.pbs.org/thinktank/transcript1261.html>.
3. Зайцева І. Є. Деякі тенденції розвитку українського мюзиклу як мистецтва і галузі шоу-індустрії. *Young Scientist*. 2017. № 10 (50). Київський національний університет культури і мистецтв
4. Díaz-Cintas J., Remael A. *Audiovisual Translation : Subtitling*. St. Jerome Pub., 2007
5. Лисса З. Эстетика киномузыки. Москва : Музыка, 1970.
6. Бідасюк Н. М. Проблема перекладу пісень у кінофільмах. *Філологічний дискурс*. 2017. Вип. 5.
7. Коробка Т. Якісний дубляж – непомітний дубляж: як в Україні озвучують кіно. *Читомо*. URL: <https://chytomo.com/iakisnyj-dubliazh-nepomitnyj-dubliazh-ia-k-v-ukraini-ozvuchuiut-kino/>.
8. Titford C. Sub-titling: Constrained translation. *Lebende Sprachen*. 1983. № 27 (3). P. 113–116,
9. Mayoral A., Kelly D., Gallardo N. Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation. *Meta: Translators' Journal*. 1988. № 33 (3). P. 356–367.
10. Díaz-Cintas J. *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam : PH John Benjamins Publishing Company, 2010. Vol. 1.
11. Gottlieb H. *Subtitling*. Routledge Encyclopedia of Translation Studies / Mona Baker (ed.). London ; New York : Routledge, 1998. P. 244–248.
12. Malenova E. D. Subtitling Practice : From Translation to Transcreation. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. 2017. 4 (10). P. 526–536.

Poduholnikova Z. O., Povoroznyuk R. V. STRATEGIES AND TACTICS OF RENDERING MUSICAL SCREEN VERSIONS

The article is dedicated to lexico-grammatical and pragmatic-stylistic features of musical screen versions and ways of their rendering. Exploring the key aspects of musical screen versions in the translation study aspect presupposes reliance on such methods as analysis and synthesis of information, generalization of previous research theoretical findings, comparative analysis and systematization of the data obtained. The article defines the genre of a musical as a synthesis of various arts, namely music, drama, and choreography. It emphasizes the essential role of the textual component of musical librettos, thus determining the need for a comprehensive approach to the theoretical translation analysis framework. Differences in the pragmatics

in translation of a musical for stage and its film adaptation are identified. Since musical films are objects of audiovisual translation (AVT), the article characterizes various types of audiovisual translation (dubbing, voice-over and subtitling) and their practical aspects, as well as contemporary trends in translation of musical films into Ukrainian. It also characterizes general approaches to translation of songs in movies (zero-translation, dubbing, voice-over and subtitling), and identifies those that are commonly used for rendering the genre of musical films. The research identifies the combination of dubbing for translating dialogues with subtitling for translating songs as the most common type of translation for the genre of musical films; however, the songs may also be dubbed in order to accommodate the target audience better. The article describes restrictions imposed on various types of audiovisual translation.

The authors analyze the Ukrainian translations of three songs from the musical “Into the Woods” to exemplify challenges arising in the process of translation, as well as the possible ways of overcoming them. In particular, it draws attention to reprises, i.e. repetitions of a certain musical theme or song with partially or completely changed lyrics, and the need to preserve textual parallels in translation to ensure the integrity of translation and to create an effect similar to that of the original. Since the material only encompasses songs from a single musical, the research cannot be characterized as exhaustive, but this limitation does not lessen the issue’s topicality within the framework of strategies and tactics of audiovisual translation research.

Key words: translation, musical, audiovisual translation, literary translation, subtitling.

Прокопенко А. В.

Сумський державний університет

Рава В. М.

Сумський державний університет

КОРЕЛЯЦІЯ КОГНІТИВНИХ ПРОЦЕСІВ ТА РОБОЧОЇ ПАМ'ЯТІ ПЕРЕКЛАДАЧА

Стаття присвячена кореляції когнітивних процесів та робочої пам'яті перекладача, що беруть участь в інтерпретації діалогів. Розглядається природа когнітивних ресурсів перекладача, зокрема функції процесів моніторингу порівняно із синхронним перекладом конференцій. Детально аналізуються центральні виконавчі функції робочої пам'яті. У статті переклад розцінюється як процес і результат із когнітивної та психолінгвістичної точки зору. Наукова розвідка базується на аналізі емпіричних досліджень як вітчизняних, так і зарубіжних науковців. Дослідження дискурсу усного перекладу виявилось однією з плідних методик для вивчення інтерпретації діалогів та допомогло визначити важливість ролі перекладача у процесі комунікації. Найважливішою функцією перекладача є те, що під час усного перекладу він по чергово використовує дві мови і керує процесом взаємодії між учасниками діалогу. Усі процеси, що забезпечують функціонування синхронного перекладу як специфічного виду діяльності, так чи інакше пов'язані з використанням ресурсів пам'яті людини. Робоча пам'ять вважається однією з ключових когнітивних здібностей, необхідних для здійснення якісного усного перекладу. Задля перевірки роботи пам'яті майбутніх усних перекладачів було проведено психолінгвістичний експеримент, під час якого студенти виконували завдання для розвитку мнемотехніки, швидкості перемикання та тренування темпу перекладу. На основі проведеного експерименту розглядається доцільність використання представлених видів діяльності під час проведення практичних занять, а також можливість застосування результатів дослідження в методичних доробках. Також, розглянувши діалогічний переклад, ми зазначили, що тип робочої пам'яті перекладача співвідноситься зі стандартними функціями, знайденими в системах розмовної мови. Нам вдалося окреслити сучасний стан цільових діалогових систем, акцентуючи на підходах моніторингу когнітивних процесів, заснованих на роботі пам'яті.

Ключові слова: когнітивні процеси, інтерпретація діалогів, синхронний переклад, робоча пам'ять, усний перекладач, функції моніторингу.

Постановка проблеми. Інтерпретація діалогів – одна з найбільш поширених комунікативних ситуацій, в якій обидві сторони мають взаємодіяти, проте не розуміють один одного через відсутність спільної мови спілкування. Наявними прикладами можуть слугувати політичні та військові переговори, медичні консультації, інтерв'ю поліцейських, політиків, медійних осіб, переклад в освітніх установах і повсякденна взаємодія.

Наше дослідження фокусується саме на усній інтерпретації діалогу, оскільки цей вид перекладу здійснюється послідовно, а сам перекладач по чергово використовує дві мови, якими оперують учасники, і перекладає для обох сторін. Зазвичай кількість носіїв однієї з мов становить більшість, а ось інша є мовою меншин, саме в таких соціальних умовах і реалізується професійний усний переклад, відомий під такими термінами: пере-

клад у соціальній сфері (community interpreting), переклад для державних і муніципальних потреб (public service interpreting), переклад у рамках системи охорони здоров'я (medical/health care interpreting) та переклад судових засідань (court interpreting). Ми вважаємо, що усний переклад у соціальній сфері є одним із головних та не є обмеженим у своїй функціональності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження дискурсу усного перекладу виявилось однією з плідних методик для вивчення інтерпретації діалогів. Значні успіхи у цій сфері наукових інтересів були досягнуті такими дослідниками, як Е. П. Гончаренко [1], О. В. Максименко та С. Б. Фокін [2], С. Хейл [8], Х. Теббле [10], Л. Гавіолі [6], Ф. Дабслафф, Б. Мартінсон [5] та іншими. Роль перекладача є надзвичайно важливою, адже він також є координатором взаємодії.

Д. Жиль розробив власну когнітивну модель перекладу під назвою «Модель розподілу зусиль», її ядром є ресурси уваги перекладача та їх розподіл у процесі перекладу. Отже, в рамках комунікативної ситуації інтерпретації через виконання кількох типів операцій застосовуються та виявляються різні рівні активованої свідомості, а також задіяні когнітивні механізми, які забезпечують ефективність та ментальну енергію [7, с. 38]. Нещодавно К. Сейбер запропонував свою модель когнітивного навантаження у процесі синхронного перекладу, засновану на загальних дослідженнях когнітивних процесів, яка передбачає, що різні процеси можуть оброблятися паралельно [9, с. 25]. С. Тімарова досліджує функції робочої пам'яті та її продуктивність у процесі синхронного перекладу конференцій і доходить висновку, що синхронний переклад переважно пов'язаний із центральними виконавчими функціями і що різні підпроцеси в синхронному перекладі імплементуються різними функціями робочої пам'яті [11, с. 119]. Таким чином, у синхронному перекладі немає чіткої однозначної кореляції специфічних функцій робочої пам'яті і відповідних їй підпроцесів.

Однак, як уже згадувалося, наше дослідження базується на послідовному перекладі, який є менш вивченим із когнітивної точки зору, ніж синхронний переклад. У ранніх дослідженнях Х. Дам основна увага приділялася використанню перекладачем техніки конспектування [4, с. 9]. Перекладачі, що спеціалізуються в соціальній сфері використовують вибіркоковий тип запису, тому результати попередніх досліджень з усного перекладу конференцій є дещо сумнівними.

Незважаючи на всі наукові досягнення в рамках досліджень синхронного перекладу, кількість праць про когнітивну обробку інформації, а саме як перекладач керує процесом інтерпретації, є незначною. Як відомо, усний перекладач має одночасно виконувати дві лінгвістичні задачі: прослуховування/розуміння повідомлення однією мовою та відтворення уже почутих частин промови іншою. Отже, функції роботи пам'яті, особливо робочої, а також її обмеження мають бути в центрі уваги. Когнітивна і робоча пам'ять є важливими областями в дослідженнях процесу орієнтованого усного та письмового перекладу, але до сих пір не розглядалися в рамках усного перекладу діалогів.

Постановка завдання. Метою нашої наукової розвідки є дослідження природи когнітивних ресурсів під час усного перекладу діалогів, зокрема функції процесів моніторингу та робочої пам'яті. Наш доробок фокусується на соціальній

сфері усного перекладу, де в сучасному багатомовному світі за допомогою діалогів здійснюється комунікація між більшістю громад різних націй, біженцями та іммігрантами.

Основними завданнями нашої наукової праці є:

– аналіз когнітивних процесів, що беруть участь в інтерпретації діалогів;

– вивчення функціонування робочої пам'яті перекладачів та когнітивної обробки моніторингу.

Поставлені завдання вирішуються за допомогою лінгвістичного експерименту, що був проведений серед студентів-перекладачів. Перед початком експерименту було проведено тестове завдання, котре полягало у здійсненні усного перекладу різних, проте однакових за розміром уривків тексту з обмеженим часом виконання – 3 хвилини. Таке завдання студенти виконали і після завершення пройдених тренувань.

Виклад основного матеріалу. Специфіка мовних операцій, затребуваних у тій чи іншій ситуації перекладу, впливає на психологічний тип перекладача. Для усних перекладачів характерні відкритість і невимушеність у вираженні думки, емпатія, швидка реакція, розвинена інтуїція, тяжіння до приблизного формулювання, сприйняття на слух.

Усний переклад пов'язаний із напруженою увагою, інтенсивною роботою пам'яті, здатністю утримувати в пам'яті великі відрізки мовлення і прогнозувати розгортання змісту. Варто підкреслити, що результат прогнозування залежить від інтелектуального «багажу» перекладача. Сам процес прогнозування характеризується попереднім когнітивним досвідом перекладача, тому, чим ширшим є діапазон цього досвіду, тим успішніше буде проходити пошук адекватного варіанту перекладу.

Усі процеси, що забезпечують функціонування синхронного перекладу як специфічного виду діяльності, так чи інакше пов'язані з використанням ресурсів пам'яті. Робоча пам'ять вважається однією з ключових когнітивних здібностей, необхідних для здійснення усного перекладу. Проте під час перекладу пам'ять використовується по-особливому, так, незважаючи на необхідність утримувати в пам'яті певний обсяг тексту мовою оригіналу до безпосереднього початку процесу перекодування інформації рідною мовою, синхронні перекладачі позбавлені змоги повторювати її.

Робоча пам'ять також потребує певної шліфовки. З одного боку, необхідно розвивати такі якості, як досить чітке фіксування звукових образів (інтонаційних і синтаксичних одиниць) мовного потоку мовою оригіналу зі збереженням їх у пам'яті на 1–2 секунди після закінчення

звучання. З іншого боку, є певні фактори, такі як відомості з теми та цілі виступу, основний зміст висловлювань і деяких найважливіших формулювань, котрі мають залишатися у свідомості протягом більш тривалого періоду, зазвичай до кінця виступу оратора або до закінчення конференції.

Важливу роль у процесі обробки тексту оригіналу і в успішності перекладу відіграє увага, зосередженість, стійкість, концентрація на ключових моментах, швидкість перемикавання з одного об'єкта на інший.

Усний перекладач виконує дві функції відповідно до моделі ментальних процесів, він перекладає та керує взаємодією між мовцями. Процес інтерпретації включає в себе різні види моніторингу, концепція якого може бути корисна для опису специфіки когнітивних процесів перекладачів.

Моніторинг власних висловлювань характерний для всіх мовців загалом. Контролюючи (спостерігаючи, оцінюючи, можливо, виправляючи) нашу мову під час розмови, ми порівнюємо наше мовлення з нашим планом, виявляючи і, можливо, виправляючи промахи нашої мови, невідповідності тощо. Моніторинг також входить до кількох моделей процесу синхронного перекладу, так, наприклад, відомо що під час своєї роботи перекладачі-синхроністи виправляють власні інтерпретовані висловлювання під час промови мовою оригіналу. Крім такого корегування, емпіричні дані для моніторингу надходять також із ретроспективи [12, с. 53]. Отже, ми припускаємо, що моніторинг також є компонентом процесу інтерпретації в межах соціальної сфери, але з розширеними функціями.

Функції різних видів моніторингу інтерпретатора можна описати у двох пунктах: 1) коли говорить одна сторона, перекладач має стежити за своїм розумінням висловлювань, стежити за зв'язком між щойно почутим реченням та уже перекладеною частиною промови та стежити за процесом обробки інформації і здатністю її запам'ятовувати; 2) коли перекладач говорить, він має аналізувати своє власне висловлювання мовою перекладу, відслідковувати доречність та логічний зв'язок між перекладеними частинами і відстежувати вербальні і невербальні реакції мовців [3, с. 274].

Порівняно з синхронним перекладом конференцій деякі з цих процесів набувають більш специфічного характеру для перекладу діалогів, наприклад, моніторинг попередніх висловлювань і реакцій основних учасників розмови, а також моніторинг свого власного процесу роботи

пам'яті та здатності до обробки. Якщо ми порівняємо усний переклад конференцій та переклад діалогів, то побачимо, що в другого перекладача привілейований стан, оскільки він або вона може зупинити потік мовлення оратора, тобто перекладач контролює не тільки свій власний процес, але й координацію мовлення і планування взаємодії. Підвищена потреба в координації означає, що перекладач має планувати свої дії заздалегідь, ґрунтуючись як на когнітивному навантаженні, так і на комунікативній події.

Перекладацька компетентність складається не лише зі знань щодо стратегії поведінки, вроджених особистих здібностей та характеристик, а й з додаткових навичок, які будуть засвоєні з практикою.

Метою підготовки усних перекладачів є допомогти студентам розвинути, принаймні, мінімальний рівень перекладацької компетенції, який з практикою у професійній сфері діяльності сформується у фактичний інтерпретаційний досвід. У процесі навчання перекладача до уваги беруться основні навички (наприклад, конспектування) і додаткові (наприклад, аналітичне слухання, публічний виступ, мнемонічні навички), пов'язані з компетенцією перекладача, які спочатку можуть практикуватися окремо, а потім об'єднуватися в процесі переходу від більш простих задач до більш ускладнених.

Задля перевірки робочої пам'яті усних перекладачів було проведено психолінгвістичний експеримент, під час якого студенти виконували завдання для розвитку мнемотехніки, швидкості перемикавання та тренування темпу перекладу.

Метою завдань на мнемотехніку є розвиток об'єму оперативної пам'яті та засвоєння допоміжних прийомів запам'ятовування. Мнемотехніка дає змогу розвивати якісну і позиційну пам'ять, тобто запам'ятовування великого обсягу інформації та порядку проходження одиниць інформації.

Завдання полягало в максимально точному відтворенні фрагмента почутого тексту рідною мовою. Текст зачитувався поступово за схемою (рис. 1).

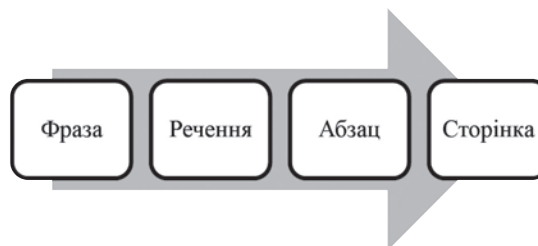


Рис. 1. Схема зачитування тексту

Після зачитаного відрізка виконувався переклад. Іншим завданням із текстом було відтворити його мовою оригіналу один за одним, тобто один студент починав, інший продовжував переказ тексту, особливо приділяючи увагу числам, датам та іменам. Уривок тексту містив не лише загальну інформацію, а й числа, роки народження та власні імена.

Research and surveys have shown that men occupy leading positions not only in politics, but also in any other field. In the US, only 20% of women hold leading positions, in the UK-21%, in China-31%, in Russia-42%. Women hold only 25% of technical positions, own 6 % of TV stations, and hold 5 % of senior positions in the media. Women pulled down barriers of gender-based discrimination. There are a lot of outstanding women who managed to prove their role and position in society. Among them are Marie Curie (1867–1934), Margaret Thatcher (1925–2013), Jane Austen (1775–1817), Frida Kahlo (1907–1954), Coco Chanel (1883–1971). Their occupations belonged to different spheres, but still they showed their professional competence. Most women are aware of the existence of gender biases and stereotypes, and they are sure that these biases mostly affect working women, which is manifested in lower wages compared to men.

Перемикання на систему іншої мови потребує психічних, емоційних, розумових та часових затрат. Це доволі довгий та трудомісткий процес, при якому студент-перекладач має спочатку навчитися запам'ятовувати всю інформацію рідною мовою, потім іноземною і після цього всього переключатися на іншу мову.

Задля мобілізації здібностей перемикання, виконувалися вправи з рядом топонімів та числівників. У кожному з рядів перше слово читалося українською мовою та перекладалося студентом англійською, а наступне навпаки. Вправа проводилася у швидкому темпі до першої помилки студента. Ще однією з функцій цієї вправи є покращення пам'яті, оскільки студенти після перекладу мали відтворити ряди слів у правильній послідовності.

– *Аргентина, Kassel, Сполучені Штати Америки, Sydney, Фінляндія, Newcastle upon Tyne,*

Новий Орлеан, Bourton-on-the-Water, Пекін, Norwich, Хемніц, The Hague, Падуя, Louisville.

– *Сто сорок п'ять, three million seven hundred and forty six thousand eight hundred, три мільйони вісімсот дев'яносто чотири, ninety nine hundred and forty six thousand, один мільйон п'ятсот сімдесят дві тисячі, fourteen million five hundred and thirty-eight thousand four hundred.*

Під час тренування темпу перекладу орієнтації на максимально швидкий темп недостатньо. Усному перекладачеві необхідно вміти регулювати темп своєї промови залежно від темпу мови оратора.

Для тренування темпу мови студентів-перекладачів була розроблена низка вправ, яка базувалася на ехо-повторенні подкастів BBC News, а саме серія Six O'clock News. Завдання полягало в тому, щоб студент слідував промові спікера та не наздоганяв і не відставав від нього більш як на 1–3 слова з правом відставати лише на задану кількість слів.

У процесі експерименту зі студентами вдалося виявити, як усі завдання впливають на розвиток пам'яті майбутніх перекладачів, та отримати такі результати (див. табл. 1).

Проведений лінгвістичний експеримент показав, що на когнітивну обробку усного перекладача впливають кілька факторів, таких як знання мови, обсяг оперативної пам'яті, а також зовнішні фактори, наприклад, інші учасники комунікативного процесу, акустичні якості або швидкість доставки повідомлення. Усний переклад у соціальній сфері вимагає добре розвиненої мовної компетенції в рамках двох мовних середовищ і здатності працювати на обох мовах почергово. Мовна компетенція включає в себе лінгвістичну компетенцію в межах двох мов. Однак більшість перекладачів соціальної сфери є менш компетентною в одній із мов перекладу, що безпосередньо впливає на процес, наприклад, використання стратегій перекладу, тривалості підготовки висловлювань і передачі інформації.

На відміну від інших видів перекладу, усного та письмового, в процесі діалогічного перекладу роль інтерпретатора полягає у формуванні

Таблиця 1

Результати виконання завдань

Вправи на розвиток мнемотехніки	Вправи на швидкість переключення	Вправи на тренування темпу мови
– збільшення обсягу оперативної пам'яті; – розширення синонімічних рядів; – поновлення словниково-граматичного активу	– покращення роботи короточасної пам'яті; – швидкий підбір правильного відповідника; – зменшення часової затримки під час перекладу	– покращення швидкості мовлення та якості вимови; – розвиток м'язової пам'яті для автоматизації процесу; – засвоєння нової лексики з тематичних подкастів

вихідного тексту попереднього висловлювання, що своєю чергою є своєрідною відправною точкою для отримання наступного тексту оригіналу майбутнього висловлювання, яке є реакцією на попереднє вихідне висловлювання. Це надає перекладачеві негайну оцінку сприйняття інформації, що перекладається. Крім того, супутнім фактором інтерпретації усного перекладача соціальної сфери є концепція тристороннього діалогу. Унікальні умови обробки потоку мовлення залежать від зміни способу моніторингу початкового і вихідного текстів, поява потреби в координації взаємодії і підвищення необхідності етичної обізнаності перекладача.

З когнітивної точки зору процесинг в усному перекладі соціальної сфери також вимагає уваги перекладача для вирішення низки завдань, це не тільки сприйняття, розуміння, формулювання і передача, але й прийняття рішення про те, коли робити нотатки і чи робити їх вибірково, моніторинг процесу взаємодії з учасниками бесіди, щоб управляти як цим, так і когнітивним процесом перекладу, управління обсягом наявної оперативної пам'яті. Низка певних зовнішніх факторів, які вже вплинули на інші види усного перекладу, можна вважати істотними і в контексті діалогічного перекладу. До них належать акустична якість, швидкість і спосіб презентації мови, акцент та інтонація мовців, а також лінгвістична складність інтерпретованих висловлювань.

Низка мовних явищ була використана в дослідженнях синхронного перекладу з метою отримання

доступу до особливостей когнітивної обробки (коливання, фальстарту, заповнені і незаповнені паузи та ін.). Такі показники процесу також важливі для систематичного вивчення в процесі підготовки усних перекладачів.

Висновки і пропозиції. Узагальнюючи вищесказане, підкреслимо такі основні характеристики когнітивного механізму перекладача: гнучкість, динамізм, широкі операційні можливості, висока швидкість перемикавання мовних і культурних кодів, швидкий перехід з однієї системи культурно-когнітивних координат в іншу, здатність приймати миттєві рішення, активність всіх механізмів пам'яті, розвинена інтуїція, здатність до рефлексії, вміння одночасно виконувати різні мовні дії, широкий арсенал знань.

Розглянувши дискурс усного перекладу, ми з'ясували, що тип робочої пам'яті перекладача співвідносяться зі стандартними функціями, знайденими в системах розмовної мови. Також нам вдалося окреслити сучасний стан цільових діалогових систем, акцентуючи на підходах моніторингу когнітивних процесів, заснованих на роботі пам'яті. Проведений психолінгвістичний експеримент виявив, що кількість помилок на одиницю тексту, кількість пауз у мовленні зменшилися, а процес запам'ятовування, темп викладення перекладу помітно зросли. Результати нашого наукового доробку допоможуть краще зрозуміти складну когнітивну діяльність, яка стосується як досліджень із когнітивних процесів загалом, так і інтерпретаційних.

Список літератури:

1. Гончаренко Е. П. К вопросу о переводе последовательном и синхронном (из личного опыта обучения и преподавания). 2013. URL: http://confcontact.com/2013_06_07/8_Goncharenko.html (дата звернення: 30.11.2020).
2. Максименко О. В., Фокін С. Б. "Community interpreting": новий виклик для перекладача. *Українське мовознавство*. 2010. Випуск 40/1. С. 333–338.
3. Chmiel A. Directionality and context effects in word translation tasks performed by conference interpreters. *Poznan Studies in Contemporary Linguistics*. 2016. Volume 52. P. 269–295.
4. Dam H. V. Interpreters' notes: On the choice of language. *Interpreting*. 2004. Vol. 6. Issue 1. P. 3–17.
5. Dubslaff F., Martinsen B. Exploring untrained interpreters' use of direct versus indirect speech. *Healthcare Interpreting: Discourse and Interaction* / eds. : F. Pöchhacker, M. Shlesinger. Amsterdam : John Benjamins, 2007. P. 53–76.
6. Gavioli L. Negotiating renditions in and through talk: some notes on the contribution of conversation analysis to the study of interpreter-mediated interaction. *Lingue Culture Mediazioni – Languages Cultures Mediation*. 2014. Vol. 1–2. P. 37–55.
7. Gile D. Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training. Amsterdam : John Benjamins, 2009. 283 p.
8. Hale S. Public service interpreting *The Oxford Handbook of Translation Studies* / eds. : K. Windle, K. Malmkjaer. Oxford : Oxford University Press, 2011. P. 343–356.
9. Seeber K. G. Cognitive load in simultaneous interpreting: measures and methods. *Target. International Journal of Translation Studies*. 2013. Vol. 25, Issue 1 : Interdisciplinarity in Translation and Interpreting Process Research / eds. : M. Ehrensberger-Dow, S. Göpferich, S. O'Brien. P. 18–33.

10. Tebble H. Interpreting or interfering? *Coordinating Participation in Dialogue Interpreting* / eds. : C. Baraldi, L. Gavioli. Amsterdam : John Benjamins. 2012. P. 23–44.
11. Timarová Š. Working memory in conference simultaneous interpreting : Doctoral dissertation / University of Leuven/Charles University. 2012.
12. Tiselius E. Experience and expertise in conference interpreting: An investigation of Swedish conference interpreters : Doctoral dissertation / University of Bergen. 2013.

Prokopenko A. V., Rava V. M. CORRELATION OF COGNITIVE PROCESSES AND WORKING MEMORY OF A TRANSLATOR

The article deals with the analysis of the correlation of cognitive processes and working memory of a translator involved in the process of dialogue interpretation. The most important function of the interpreter lies in the fact that he/she is both performs orally translation alternating between the two languages and managing the overall interaction between the participants of a dialogue. In this article, we compare simultaneous conference translation with dialogue interpretation. Our investigation is based on the analysis of empirical study by both domestic and foreign scientists. Research on the interpretation of discourse has proved to be one of the most fruitful methods for studying the interpretation of dialogues and has helped to determine the importance of the role of the interpreter in the communication process. The interest in the subject of the dialogue interpretation is the cognitive process used in this complex interactional situation. Our scientific study emphasizes the functions of the monitoring processes as the part of the cognitive one. Working memory is considered to be one of the key cognitive abilities required for interpretation. The role of the working memory is characterized by attention, concentration, steadiness of mind, concentration on the bullet points, and the language switching speed. To test the memory of future interpreters, a psycholinguistic experiment was conducted, during which students completed tasks in order to develop mnemonics, language switching speed, and train the pace of interpretation. On the basis of the conducted experiment, the expediency of using the presented types of activities during practical classes is considered, as well as the possibility of applying the research results in methodological improvements. Also, after reviewing dialog interpretation, it was noted that the type of working memory of the translator correlates with the standard functions found in spoken speech systems. We were able to determine the current state of target debt systems by focusing on approaches to monitoring cognitive processes based on the work of memory.

Key words: cognitive processes, dialogue interpretation, simultaneous translation, working memory, interpreter, monitoring functions.

Svider I. A.

Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University

TRANSLATION OF COMPLIMENTS: GENDER ASPECT

In the article compliment is characterized as a unity of speech act, gender, social and psychological interaction. The author defines main ways for compliment behavior to be realized in cross-gender communication. Compliment is regarded as an important constituent of speech intercourse of native speakers of English, influencing the character of interpersonal mutual relations of communicants, the degree of their mutual understanding, and, hence, the success of the communication on the whole. The achievement of the present research lies in describing compliment not as a certain language form, having a definite set of functions, but as a unit of speech behaviour, as a special kind of speech acts, which has some structural, semantic and pragmatic features and, of course, gender peculiarities. The category of gender is a specific phenomenon in sociolinguistics since the mutual relationships between and within genders affect the choice of linguistic elements.

Regarding compliment frequency, males tend to compliment females far more often than they compliment other males. It should be noted that male/female interaction complimenting on ability or appearance takes the first place. In terms of pragmatic functions, females use compliments most often to establish, confirm or maintain solidarity while male compliments more often offer admiration. In order to express solidarity, membership or rapport, females give a higher number of compliments. Men, in contrast, use compliments rather sporadically. As far as receiving compliments is concerned, women predominate since they receive more compliments from other women and even from men.

The translation of gender compliments can be challenging. It demands the usage of various transformations and pragmatic adaptation of the utterance of the TL. If a compliment is given in accordance with etiquette, the translator may choose ready-made equivalents or functional analogues.

Key words: *gender, compliment, interaction, relationship, translation, strategy.*

Introduction. A successful studying of speech as a special form of social behaviour and revealing the general laws of communicative process is impossible without the deep complex analysis of the separate speech phenomena in the completeness of all their numerous aspects (language, social and psychological, gender, cognitive, ethno-cultural etc.). The compliment as an object of the linguistic analysis attracts attention of many researchers, e. g. the works of N. Wolfson and J. Manes, R. Herbert, B. Levandovskaja-Tomashchik, A. Kibrik, A. Wierzbicka, A. Pomerants, K. Aijmer, T. Ballmer, M. Bickhard etc.

An effective language user is competent not only in linguistics but in pragmatics as well. As Yule put it, “nothing in the use of the linguistic forms is inaccurate, but getting the pragmatics wrong might be offensive” [16, p. 5]. To be able to use a target language appropriately in terms of pragmatic competence, language users should employ a variety of speech acts. Complimenting is one of them.

Compliment corresponds with a concept of speech act (SA), as the given category is the main category in the speech ethnography and the technique of disclosing of the ethno-cultural specificity of speech

behaviour, interrelations between language and social and cultural factors can't be developed without it. “The level of the speech act is a link between the usual levels of grammar and other components of speech event, as it combines both the linguistic form and social standards” [1, p. 139].

Compliment is also an important social strategy that functions as a starter for a conversation, allowing to follow meaningful social interactions. Each culture requires various kinds of speech act behavior. Blum-Kulka, House and Kasper found that “culturally colored interactional styles create culturally determined expectations and interpretative strategies, and can lead to breakdowns in intercultural and interethnic communication” [2, p. 30]. In other words, when people from different cultures interact, breakdowns in communication may happen due to signaling different speech act strategies that reflect the cultural distinctive interactional style. Complimenting is a particularly suitable speech act to investigate because it acts as a window through which we can view what is valued in a particular culture.

Act of complimenting is inevitably affected by social factors including gender. According to Tannen [14], gender differences are parallel to

cross-cultural differences. Therefore, it is worthwhile to study the interactions between men and women, men and men, or women and women exchanging compliments and responses.

Linguists, sociologists, literary critics and philosophers have been interested in gender issues for a long period of time. In translation studies, only the first steps in this direction have been taken. We may observe some investigations devoted to the influence of gender on translation strategy (S. M. Anari), gender aspects of translation as feminine/masculine components of language (E. V. Polifuk), problems of grammatical translation in the context of gender studies (B. Karubi), the place of gender in translation studies (S. Simon), cultural interpretation of gender (L. von Flotow) etc. Gender aspects of compliment were also examined by M. Lazar, J. Holmes, R. Herbert, D. Tannen, R. Lakoff, J. Coates, P. Eckert, N. Wolfson.

Two important studies that focus on gender differences in complimenting are those by Holmes and Herbert [6; 9]. They found that the syntactic patterns and lexical choice employed by men and women were different. Based on the findings, they assumed that females use compliments for keeping solidarity, while males regard compliments as potential face threatening acts or actual assertions of praise.

As we see there are many investigations focused on gender aspect of compliments, but, unfortunately, in the sphere of translation this issue hasn't been paid much attention to.

Main research. It is widely recognized that female linguistic behavior is different from males. Holmes noted down that it is agreed that women tend to be more "facilitative, affiliative and cooperative" in interaction while men tend to be rather competitive and control-oriented [9, p. 125]. These different communication strategies are reflected in the use of compliments, too. The category of gender is a specific phenomenon in sociolinguistics since the mutual relationships between and within genders affect the choice of linguistic elements. Furthermore, these relationships differ from culture to culture, and therefore no universal rules can be presented.

Holmes, being one of the most distinguish English researcher of pragmatics, examined gender role in the process of responding to compliment and found that males would ignore or legitimately evade a compliment more often than females [8]. In his study on Polish compliments, A. Jaworski has stated that whilst females tend to exchange compliments to achieve relational solidarity, males often use compliments in order to negotiate in-group power relation [10].

Concerning the problem of giving compliments, women are true masters of this field, which is the logical outcome of both their general linguistic behavior and their perception of compliment function. While women perceive compliments rather as "positively affected speech acts expressing solidarity and positive politeness", men understand compliments as "evaluative judgements" or even as "face threatening features" in conversation [9, p. 122]. Since females, who are considered to be other-oriented, seek to express solidarity, membership or rapport, they give a higher number of compliments. Men, in contrast, use compliments rather sporadically.

Men and women differ even in the choice of the object of compliments. Four main topics may be observed in compliments: appearance, ability/performance, possessions, and personality/friendliness. Holmes has observed a few tendencies in complimenting: 1) women both give and receive more compliments on their appearance; 2) men compliment each other on possessions mostly [9, p. 131].

No wonder women choose the topic, which is clearly, and unambiguously an expression of solidarity and friendliness, i. e. appearance. Men, by contrast, tend to choose possessions as the object of their compliments, which can't be interpreted (as compliments) so unambiguously, since possession-oriented compliments may be interpreted as expressions of desire or envy.

The crucial factor in comparing two different approaches to compliments made by men and women lies in different perceptions of compliment function. In other words, women perceive mainly the affective or social function of compliments, while men rather perceive the referential function. This preference is reflected in almost all the aspects of compliments.

There are so many reasons which make a person alter their mind to utter and employ a compliment. Compliment and compliment response patterns appear to be completely different when the addresser and the addressee also have different genders. According to Coates, "Female speakers will use a higher proportion of prestige forms than male speakers. In other words, the prestige norms seem to exert a stronger influence on women than on men" [3, p. 64]. Two important studies that focus on gender differences in complimenting are those by Holmes and Herbert. They found that the syntactic patterns and lexical choice employed by men and women were different. Based on the findings, they assumed that females use compliments for keeping solidarity, while males regard compliments as potential face threatening acts or actual assertions of praise. E.g., by

complimenting someone's taste in fashion, by saying "You look so pretty in that gown", this compliment may use as facilitating conversation [6, p. 67].

Summing up the main results of scholars, involved in researching a compliment, we may outline the following:

1) Women use compliments to each other obviously more than they do to men or men do to each other;

2) Women are more likely to receive compliments than men. It means that complimenters may be aware of the risk of discomfiting men with a FTA (Face Threatening Act) that can be explained as the act that infringe on the hearer's need to maintain his/her self-esteem and be respected [16, p. 120];

3) Women compliment each other on appearance more than on any other topic, whereas, between male, compliments on possessions are used more often;

4) Compliments tend to focus on skills or performance as solidarity signals for males, while compliments reinforce appearance regarded as solidarity signal for females;

5) Women and men interpret compliments differently. Women seem to use compliments to establish, maintain and strengthen relationship, while men use compliments as encouragement or evaluative feedback [9; 13; 15; 17].

Hence, the results show the strong effects of both culture and gender on responding to a compliment. For these phenomena, many linguists also give some reasons: 1) From the point of character aspect, women seek connections and involvement in conversation, while men seek independence and hierarchy. 2) Due to the socialization aspect, women and men have different experiences from their childhood. Women tend to be more cooperative and relatively close in interactions, while men tend to be more competitive and control-oriented. 3) According to the power and society status aspect, men are usually the dominant in the society, and they are the center in public, wherever they are in the economy, politics and so on. Men are considered to be more powerful, so they show more competitiveness, than women [7, p. 157; 12, p. 31].

The ritual of exchanging compliments is a purely English feature. Often, the British start a conversation exchanging the compliments to maintain the relationship. In this case, the conversation can jump from topic to topic – outfit, appearance, communication skills, children, talents etc. During the exchange of compliments, the interlocutors would compete in the expression of modesty (self-denial), here we can observe a grain of hypocrisy

(indirectness), as the whole communicative scenario is quite predictable. This act is very common for female beings. E.g.: "I like your dress," remarked Mrs. McKee, "I think it's adorable". – Mrs. Wilson rejected the compliment by raising her eyebrow in disdain. "It's just a crazy old thing," she said. "I just slip it on sometimes when I don't care what I look like" [4]. Self-denial (belittle) is observed as a reaction to the compliment. Women tend to do it more often than men, what can be seen in the following translation: "Місіс Вільсон відхилила комплімент, зневажливо звівши одну брову. – Ет, це вже старі лахи, – мовила вона. – Цю сукню я вже не ношу – надягаю хіба тоді, коли мені байдуже, як виглядаю" [5].

While translating into Ukrainian, the lexical structure of the compliment may be changed. First of all, adjectives often lose their vivid emotional expression: E.g. "I certainly *am awfully glad* to see you again" [4] and "Мені *дуже приємно бачити* вас знову" [5].

The translator can use the emphatization to show the true delight of the speaker: "I *like* your dress, remarked Mrs. McKee, – I think it's *adorable*" [4]. – "Мені *так подобається* ваша сукня, – сказала місіс Маккі. – Від неї *очей не відірвеш*" [4]. We should note that the corresponding lexico-grammatical form *I like/love* is not rendered in Ukrainian directly, and receives an additional component the adverb "так" to express how much you admire something or somebody. At the same time, the second part of the compliment is conveyed by a phraseological unit to make an emotive influence on the recipient. In the SL text the characteristics of the object and person are given, in the TL text the attitude of the speaker and his emotional message used to provoke a certain (positive) reaction are stated.

In English there are common and generally accepted literary or etiquette formulas. Among them we can admit offers or proposals and negative interrogative structures, the main function of which is rather to express a pleasant information for the interlocutor than to actually create a question. As a rule, they don't cause any difficulties in translation: "I *love to see you* at my table, Nick. You remind me of a – of a rose, an absolute rose. *Doesn't he?*" [5] – "Як мені *приємно бачити* тебе за нашим столом, Ніку! Знаєш, ти схожий на... на троянду, так, саме на троянду. Правда ж?" [4]. Although the addressee doesn't understand and agree with the disguised compliment, expressed by a metaphorical comparison, he has no doubts about good intentions of the interlocutor and feels positive emotions.

We are to differentiate direct (explicit) and indirect (implicit) compliments. The direct compliment

accentuates positive traits of the interlocutor: “*She’s a nice girl,*” said Tom after a moment” [4]. – “*Вона славно дівчина,* – сказав Том по хвили” [5]. – “*Fine fellow, isn’t he? Handsome to look at and a perfect gentleman*” [4]. – «Чудовий хлопець, правда? І з виду приємний, і джентльмен до самих кісток» [5]. In this case functional substitution is used to preserve the same semantic and pragmatic meaning.

In most cases indirect compliments have nothing to do with the person himself, but focus on the achievements or progress of the interlocutor (children, property, real estate, job promotion etc.) without directly pointing to it. This fact is also proved by Kerbrat-Orecchioni, who noticed that “direct compliments are those that have to do directly with the hearer whereas indirect ones are those that have to do with a third person, closely associated with the hearer” [11, p. 57]: “*That huge place THERE?* – she cried pointing [4]. – «*Невже оце громадисько – твій будинок?* – вигукнула вона, показуючи пальцем» [5].

Taking into account a rather restrained nature of the British, we can say that the use of indirect compliments in language is quite common. While translated into Ukrainian this meaningful aspect is sometimes lost, as we can observe in the example above.

Conclusions. The category of gender is a specific and complex phenomenon that can have a significant

influence on the choice and type of compliments. In different countries and societies the gender compliments and responses may vary and this fact is inevitably reflected in the language. Through this study we can affirm that in most cases women give and receive significantly more compliments than men do (both in spoken and written utterances). Moreover, women prefer complimenting peers of their own gender. Considering the cross-gender perspective, it is more common to notice a compliment given by a man to woman than vice versa. These behavioral patterns are logical outcomes of different perceptions of compliment function by the two genders.

Translation of compliments is formed under the influence of national and historical factors. In a broad sense, translation depends on national culture of the receptor, which is usually gender-labeled, depending on its feminine/masculine orientation. The choice of adequate compliment translation depends on its stereotypical features. The translation of non-typical compliments demands the usage of various transformations and pragmatic adaptation of the utterance of the TL. In etiquette formulas the translator chooses ready-made equivalents or functional analogues, particular for corresponding communicative situation in the TL.

References:

1. Bach K., Harnish R. Linguistic communication and speech acts. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1980. 327 p.
2. Blum-Kulka S., House J., Kasper G. Cross-cultural pragmatics : Requests and apologies. Norwood, NJ : Ablex, 1989. 300 p.
3. Coates J. Women, men and language : A sociolinguistic account of gender differences in language. Harlow : Longman, 2004. 245 p.
4. Fitzgerald F. S. The Great Gatsby. URL: <http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200041h.html>
5. Fitzgerald F. S. Velykyi Hetsbi (in Ukrainian). URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1164>
6. Herbert R. K. Sex-based Differences in Compliment Behavior *The Sociolinguistics Reader*. London : Arnold, 1998. Volume 2 : Gender and Discourse. P. 53–75.
7. Holmes J. An introduction to sociolinguistics. New York : Routledge, 2013. 512 p.
8. Holmes J. The role of compliments in female-male interaction. *Using English : From conversation to canon*. London : Open University, 1996. P. 32–36.
9. Holmes J. Women, Men and Politeness. London : Longman, 1995. 264 p.
10. Jaworski A. “This is not an empty compliment!” Polish compliments and the expression of solidarity. *International Journal of Applied Linguistics*. Oxford : Blackwell, 1995. Volume 5. P. 63–94.
11. Kerbrat-Orecchioni C. Les interactions verbales. *Variations culturelles et échanges rituels*. 1994. Volume 3. Paris : Armand Colin. 347 p.
12. Lazar M. Feminist Critical Discourse Analysis : Studies in Gender, Power and Ideology. New York : Palgrave Macmillan, 2005. 272 p.
13. Manes J. Compliments : A Mirror of Cultural Values. *Sociolinguistics and Language Acquisition*. Rowley : Newbury, 1983. P. 96–102.
14. Tannen D. You just don’t understand : Women and men in conversation. New York : Ballantine Books, 1990. 352 p.
15. Wolfson N. An empirically based analysis of complimenting in American English. *Sociolinguistics and language acquisition*. Rowley, Massachusetts : Newbury House, 1983. P. 82–95.

16. Yule G. Pragmatics. New York : Oxford University Press, 1996. 152 p.
17. Yule G. The study of language. London : Cambridge University Press, 1996. 308 p.

Свідер І. А. ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ ПЕРЕКЛАДУ КОМПЛІМЕНТІВ

У статті подана характеристика компліментарного висловлювання як сукупності мовленнєвої дії, гендерної та соціально-психологічної взаємодії. Автор визначає основні способи реалізації компліментарної поведінки в міжгендерному спілкуванні. Комплімент розглядається як важлива складова мовного спілкування носіїв англійської мови, що впливає на характер міжособистісних взаємовідносин комунікантів, ступінь їх взаєморозуміння, а отже, і на успіх спілкування загалом. Досягнення нашого дослідження полягає в описі компліменту не як певної мовної форми, що має визначений набір функцій, а як одиниці мовленнєвої поведінки як особливого виду мовленнєвого акту, що має деякі структурні, семантичні, прагматичні та, звичайно, гендерні особливості. Категорія гендеру є специфічним явищем у соціолінгвістиці, оскільки стосунки між статями та всередині них впливають на вибір мовних елементів.

Що стосується частоти компліментів, то чоловіки, як правило, роблять компліменти жінкам набагато частіше, ніж компліменти іншим чоловікам. Слід зазначити, що компліменти щодо здібностей чи зовнішнього вигляду займають перше місце. Щодо прагматичних функцій, то жінки найчастіше використовують компліменти для встановлення, підтвердження або підтримки стосунків, тоді як чоловічі компліменти частіше викликають захоплення. Щоб висловити солідарність, членство чи стосунки, жінки дають більшу кількість компліментів. Чоловіки, навпаки, використовують компліменти досить епізодично. Що стосується отримання компліментів, то тут жінки мають перевагу, оскільки вони отримують більше компліментів від інших жінок і навіть від чоловіків.

Переклад гендерних компліментів може бути складним завданням. Це вимагає використання різноманітних трансформацій та прагматичної адаптації висловлювання на мові перекладу. Якщо комплімент виголошується відповідно до правил етикету, перекладач може вибрати готові еквіваленти або функціональні аналоги.

Ключові слова: гендер, комплімент, взаємодія, стосунки, переклад, стратегія.

Сіроштан Т. О.

Сумський державний університет

Прокопенко А. В.

Сумський державний університет

ТРУДНОЩІ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНОГО КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ТЕКСТУ

У статті розглядається проблема перекладу англomовних кінематографічних текстів українською мовою. Це питання є актуальним в умовах українізації кіно та зростання попиту на український дубляж іноземних кінострічок. У статті аналізується сучасний стан українського кіноперекладу, розглядаються поняття «художній фільм» та «кінотекст», а також визначаються основні характеристики кінотексту як об'єкта перекладу. Наукова розвідка розкриває явище кіноперекладу як складне семіотичне утворення, яке має двоїсту природу та поєднує в собі як лінгвістичні, так і екстралінгвістичні компоненти. Лінгвістична система знаків кінотексту представлена письмовою (титри, написи) та усною (репліки акторів, закадровий текст тощо) складовими частинами. Нелінгвістична система містить звукову частину та відеоряд.

У роботі представлені теоретичні аспекти та практичні приклади труднощів перекладу англomовних кінематографічних текстів, до яких зараховуємо досягнення синхронності перекладу та відеоряду кінотексту, відтворення лінгвокультурних елементів кінотексту, таких як гра слів, гумористичні засоби тощо. З'ясовано, що кінопереклад є більш вільним, ніж переклад художньої літератури, однак обмежується необхідністю відтворення правильної довжини реплік та дотримання відповідності відео- та аудіорядів. Недопустимим у кіноперекладі є буквалізм або нехтування знаходженням семантично правильних та прагматично доцільних варіантів перекладу. Саме перекладач відіграє чи не найважливішу роль у процесі адаптації та локалізації текстів англomовних кінострічок для показу їх в Україні. Від перекладача залежить не тільки правильність перекладу, але й змога глядача правильно зрозуміти сюжет та специфіку кінотексту, гумор та гру слів персонажів.

Презентована стаття є внеском у дослідження сучасного стану кіноперекладу в Україні та особливостей перекладу сучасних англomовних кінофільмів українською мовою з дотриманням головних вимог до адекватності та еквівалентності кіноперекладу.

Ключові слова: художній фільм, кінематографічний текст, кінотекст, кінопереклад, труднощі кіноперекладу, гра слів, гумор.

Постановка проблеми. Кіномистецтво є одним із найпоширеніших на найпопулярніших нині видів мистецтва, що робить актуальною проблему перекладу кінофільмів українською мовою. Відіграють тут вагоме значення й інші фактори, зокрема труднощі перекладу кінотексту як складного семіотичного утворення, адже він поєднує особливості як письмового, так і усного перекладу, має враховувати специфіку кінофільму як відео-матеріалу, а також інтертекстуальні, лінгвостилістичні та лінгвокультурні особливості кінотексту англomовних фільмів.

В області українського перекладу питання перекладу кінофільмів є порівняно новим, оскільки його актуальність значно зросла з початком нового етапу українізації сфери кіно після Революції Гідності 2013–2014 рр. Якщо раніше

українці відчували брак українських перекладів іноземних стрічок, то нині державне замовлення та попит населення на україномовне кіно значно зросли. Якщо до 2014 р. іноземні фільми українського озвучення у кінопрокаті становили лише близько 65%, то вже у 2015 р. цей показник зріс до 85% [8], а у 2018 р. сягнув позначки у 92% [9]. «Ренесанс» українського дубляжу актуалізує й необхідність заповнити ті «білі плями», які у цій сфері на часі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Явище кінотексту досліджували такі вчені, як Ю. Лотман, Г. Г. Єфремов, М. А. Сlishкін, М. Б. Ворошилова тощо. Аналіз останніх досліджень проблеми кіноперекладу показує, що, якщо вдалі переклади кінопродукції українською є і постійно з'являються, то теоретичних робіт із

кіноперекладу нині замало. Цій галузі присвячені дослідження таких вчених, як Г. Є. Григор'єва, М. В. Дудіна, В. Є. Танцури, М. Є. Шевченка, О. Б. Іванова, Н. В. Скоромислова. Саме нестача теоретичної бази й визначає актуальність дослідження такої перспективної галузі, як переклад кінематографічної продукції.

Постановка завдання. Мета і завдання статті полягають у визначенні провідних труднощів перекладу англomовного кінематографічного тексту.

Об'єктом дослідження виступає англomовний кінематографічний текст, тоді як предмет дослідження – це труднощі перекладу англomовного кінематографічного тексту українською мовою.

Виклад основного матеріалу. Вивчення труднощів перекладу англomовних кінотекстів українською мовою доцільно розпочати з визначення провідних понять, до яких належать «художній фільм» та «кінотекст». В. Є. Танцура трактує поняття «художній фільм» як твір кіномистецтва, створений певною культурою, який має інформаційний характер та реалізує комунікативний вплив на глядача [10, с. 46]. Як об'єкт лінгвістичного дослідження фільм трактується як кінотекст.

Явище кінотексту найбільш активно досліджувалося в працях таких радянських вчених, як Ю. Лотман, Г. Г. Єфремов, М. А. Слишкін тощо. У працях цих вчених кінотекст трактується як чітке, цільне та завершене повідомлення, виражене за допомогою вербальних і невербальних знаків, організоване відповідно до задуму колективного автора за допомогою кінематографічних кодів, зафіксоване на матеріальному носії та призначене для відтворення на екрані й аудіовізуального сприйняття глядачами [3, с. 216].

Кінотекст є полікодовим явищем, специфіка якого полягає в тому, що його основу становлять постійно взаємодіючі та генетично різномірні (вербальні й невербальні), але семантично пов'язані компоненти. Лінгвістична система знаків кінотексту представлена письмовою (титри, написи) та усною (репліки акторів, закадровий текст тощо) складовими частинами. Нелінгвістична система містить звукову частину та відеоряд. Ці компоненти виконують функцію контексту щодо один одного і жоден із них не здатний повністю зберегти семантику поза цим контекстом [1, с. 106]. Саме ця властивість кінотексту й становить головну трудність перекладу кінотексту.

Як деякі конститутивні ознаки кінотексту О. Б. Іванова виокремлює такі кінотекстові категорії, як адресність, інтертекстуальність, інформативність, цілісність, здатність до членування, модальність тощо. Однією з труднощів перекладу

кінематографічного тексту є категорія інтертекстуальності як «позначення приналежності кіно-тексту <...> до кінематографічної традиції» [4].

Сам фільм представляється глядачеві як сукупність кількох семіотичних систем. Будучи особливим текстом, кінодіалог увібрав і продовжує вбирати в себе риси всіх основних функціональних стилів, а жанрове і тематичне розмаїття кінофільмів веде до того, що через вербальний компонент фільму відбивається різноманітна людська діяльність. Можливості кінодіалогу з передачі осьової інформації та інформації пропонуванних обставин у сцені різні. Вербальний компонент може виступати на перший план, володіючи при цьому всіма функціями художнього драматургічного тексту, а може бути використаний як додатковий елемент у відеоряді, що відіграє головну роль у сцені [5, с. 10].

Кінопереклад називають також аудіовізуальним перекладом – це особливий вид перекладацької діяльності, оскільки його не можна зарахувати ані до усного, ані до письмового перекладу, але водночас він знаходиться «між» двома цими рівнями перекладу. Об'єкт аудіовізуального перекладу – кінотекст, який має важливі ознаки, що відрізняють його від художнього тексту [5].

Перекладач, працюючи над кінотекстом у процесі аудіовізуального перекладу, займається чимось абсолютно відмінним від семантичного перекодування тексту оригіналу, обмеженого лише рамками мови. У процесі аудіовізуального перекладу перекладачеві необхідно мати знання в багатьох областях лінгвістики, адже інформація надходить із паралельних каналів сприйняття [4].

М. Є. Шевченко вказує, що переклад кінотексту значною мірою схожий на переклад художньої літератури [11, с. 88]. Втім вагомими є й відмінності цих двох напрямів перекладацької діяльності. Зокрема, кінопереклад є більш вільним, ніж переклад художньої літератури, адже перекладачу вже не треба відтворювати індивідуальний стиль автора, зберігаючи його концепцію. Головна задача кіноперекладу – це смислове та інтонаційне супроводження всього, що відбувається на екрані.

Однак обмеження кінотексту зумовлені специфікою дубляжу – перекладач має не просто зберегти оригінальний зміст, але й підібрати фрази однакової довжини. Глядач не має помічати, що фрази героїв довші чи коротші за висловлювання мовою перекладу, а тому перекладач має адаптувати текст перекладу під мовлення героїв, а в ідеалі – навіть накласти їх на рух губ персонажів, щоб досягти максимальної ідентичності та забезпечити комфортний перегляд кінофільму.

Здійснюючи переклад кінематографічного тексту, перекладач працює з текстом кіносценарію (літературним драматичним твором, на основі якого створюється кінофільм) та безпосередньо з відеоматеріалом.

Окрім таких труднощів перекладу, як відповідність дубляжу та відеоряду, а також двоїста семіотична природа кінотексту, як поєднання лінгвістичних та екстралінгвістичних засобів, вагомою перешкодою на шляху кіноперекладачів стає переклад культурно-специфічних аспектів кінотексту. Перекладач має пам'ятати, що будь-яке серйозне відхилення від заданого оригіналом змісту може призвести до руйнування сюжетної та рольової тканини фільму. Часто саме від умілості та креативності, винахідливості перекладача залежить можливість глядачів повною мірою оцінити особливості сюжетної лінії фільму, жартів персонажів або цікаву гру слів, використану в оригінальному тексті.

Так, одним з яскравих прикладів вагомої ролі перекладача у відтворенні англomовного кінотексту мовами інших країн світу може слугувати серія 5 шостого сезону популярного фентезі-серіалу «Гра Престолів», яка має назву «Hold The Door» [2]. У цій серії розкривається таємниця імені персонажа Ходора / англ. *Hodor*, яка полягає у тому, що герой довго кричав фразу *Hold the door*, яка після багатократного повторення перетворилася на скорочене *Hodor*. Оскільки герой із дитинства постійно повторював лише цю фразу, його так і назвали.

Цей маленький на перший погляд елемент лінгвістичної складової частини кінотексту цього серіалу відіграє вагому роль у розкритті сюжету всього сезону. Характерним є те, що сам персонаж присутній у серіалі з першої серії першого сезону, а от походження його імені розкривається тільки в шостому сезоні. Відповідно, вказана серія стала справжнім викликом для перекладачів усього світу, адже перед ними стояла непроста задача віднайти в рідній мові фразу, яку можна було б адаптувати до імені героя так само, як це було зроблено в оригіналі.

В українському перекладі ми спостерігаємо вдале використання перекладачами фонетичного збігу звуків українських слів та їхньої семантики, що в сукупності мало б не лише відтворювати ім'я героя, але й відповідати невербальному компоненту кінотексту – самій ситуації самопожертви персонажа, який рятував своїх друзів, саме тримаючи зачиненими двері, за якими чатували монстри. Як наслідок, маємо варіант перекладу «*Не дай їм ходу*», де слово «*ходу*» й перетворилося на ім'я «Ходор». У цьому випадку використовується ціла низка

перекладацьких прийомів (антонімічний переклад, функціональний аналог, опущення тощо), яка повністю змінює текст оригіналу, однак зберігає як фонетичне звучання фрази, відповідне контексту, так і необхідне його смислове навантаження.

Отже, у процесі перекладу тексту кінофільму основним завданням перекладача є не тільки передача симетрії тексту, тобто його синтаксичної та семантичної структури, використаної фразеології, але і його функціонального та прагматичного аспектів. Однією з головних труднощів відтворення прагматичної цілісності кінотексту виступає переклад англomовних жартів. На жаль, часто кіноперекладачі не можуть впоратися з цією задачею, та українському глядачу гумор героїв фільму чи серіалу здається несмішним, хоча проблема насправді полягає в нездатності перекладача якісно відтворити всі відтінки гумору як лінгвокультурного компонента кінотексту.

Прикладом успішного перекладу каламбуру як гумористичного засобу кінотексту можемо вважати переклад такого уривку з серіалу «Теорія великого вибуху»:

You're afraid of insects and women. Ladybugs must render you catatonic [6] / *Ти боїшся комах і жінок. Від жінки-комахи у тебе має статись серцевий напад.*

В англomовному варіанті персонаж використовує лексему «*ladybug*» для створення каламбуру, адже це слово містить два компоненти, семантика кожного з яких створює гумористичний ефект у відповідному контексті (співрозмовник боїться жінок та комах). Українською ж мовою ця назва комах перекладається як «сонечко» і гумористичний ефект при такому перекладі втрачається. Тому доцільним є покомпонентний переклад як «жінка-комаха», адже таке перекладацьке рішення дає змогу хоча б частково зберегти каламбур та гумористичний ефект висловлювання.

Варто зауважити, що, якщо перекладач намагається знайти точний переклад, то часто він ризикує опустити відтінки змісту, які відомі представникам вихідної мови і абсолютно незнайомі представникам мови перекладу, що загрожує спотворити значення цілого висловлювання, діалогу чи навіть сцени в кінотексті. Прикладом недопустимості буквализму під час перекладу кінотексту може слугувати переклад каламбуру, який базується на полісемії:

– *Penny, you are on fire!*

– *Yes, and so is Sheldon* [6].

У цьому прикладі використовується найчастотніший вид гри слів, в якому гумор базується

на багатозначності лексичних одиниць. Контекст використання цього гумористичного прийому такий: Пенні постійно перемагала Шелдона у відеогру «Halo» («Хейло»). Переклад виразу *you are on fire* без знання контексту та за допомогою буквального перекладу призведе до українського варіанту «ти гориш», який не є правильним. Втрачається комічний ефект та загалом сенс використання такого виразу.

Однак якщо врахувати сленгове використання цього виразу в молодіжному мовленні, то віднаходимо ще одне фразеологічне значення, яке Free Farlex Dictionary визначає як «*performing very enthusiastically, adeptly, or successfully*» [12]. Відповідно, доцільним є такий переклад цього діалогу:

– Ну ти даєш, Пенні!

– Так само, як і Шелдон.

Відповідно, в процесі перекладу кінотексту перекладач обов'язково має спиратися на контекст того чи іншого кінодіалогу, враховувати не тільки особливості кожної конкретної сцени фільму, але й загальний контекст – сюжетні лінії, особливості мовлення кожного окремого персонажа, стилістику кінотексту тощо.

Висновки і пропозиції. Таким чином, кінотекст є складним об'єктом для перекладу, оскільки включає в себе дві семіотичні системи – лінгвістичну та нелінгвістичну. У процесі перекладу лінгвістичної складової частини перекладач працює як з усним (репліки акторів, закадровий голос), так і з письмовим (титри, написи) мовленням. Нелінгвістичний компонент кіноперекладу передбачає відтворення звукової частини фільму та роботу з відеорядом. Відповідно, основною складністю кіноперекладу є необхідність відтворення правильної довжини реплік та дотримання відповідності відео- та аудіорядів.

Окрім того, труднощі кіноперекладу полягають у відтворенні лінгвокультурних особливостей мовлення персонажів – це власні назви, діалектизми, оказіоналізми, засоби гумору тощо. Перекладач має не тільки вдало вибрати перекладацьку стратегію, перекладацькі прийоми та трансформації, однак також враховувати контекст.

Перспективою подальших досліджень є розроблення методології перекладу мовних та позамовних компонентів англійського кінематографічного тексту українською мовою.

Список літератури:

1. Ворошилова М. Б. Креолизованный текст : кинотекст. *Политическая лингвистика*. 2007. Вып. 2. С. 106–110.
2. «Гра престолів» українською мовою. URL: <https://film-ua.com/369-gra-prestoliv.html> (дата звернення 20.10.2020)
3. Григорьева Г. Е., Дудина М. В. Документальный кинодискурс: к вопросу о переводе. *Иностранные языки: лингвистические и методические аспекты*. Межвуз. сборник научных трудов. 2013. Вып. № 19. С. 216–221.
4. Иванова Е. Б. Художественный видеофильм как текст и его категории. Волгоград : Перемена, 2000. 26 с.
5. Муха И. П. Категория информативности кино-диалога : дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2011. 181 с.
6. Серіал «Теорія великого вибуху». URL: http://moviestape.net/katalog_serialiv/melodramy/5498-teorija-velyukogo-vyubuhu.html (дата звернення 20.10.2020)
7. Скоромыслова Н. В. Теоретический аспект перевода художественных фильмов. *Вестник Московского государственного областного университета*. 2010. № 1. С. 153–156.
8. Становище української мови в Україні у 2014–2015 роках. URL: http://dobrovol.org/files/2015/Stan-movy_2014_15.doc (дата звернення 20.10.2020)
9. Становище української мови в Україні у 2018 році. URL: <https://web.archive.org/web/20181228183600/http://dobrovol.org/files/2018/Stan-movy-08.11.2018.doc> (дата звернення 20.10.2020)
10. Танцура В. Є. Лінгвокультурологічні аспекти перекладу художніх фільмів англійською мовою (на матеріалі оригіналу фільму «Тіні забутих предків»). *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2014. № 3 (286). С. 45–50.
11. Шевченко М. Є. Особливості перекладу художніх фільмів. *Актуальні проблеми філології*. Одеса, 2017. С. 88–91.
12. The Free Dictionary by Farlex. URL: <https://idioms.thefreedictionary.com/> (дата звернення 20.10.2020)

Siroshtan T. O., Prokopenko A. V. DIFFICULTIES IN TRANSLATION OF ENGLISH CINEMATOGRAPHIC TEXT

The article considers difficulties in translation of English cinematographic texts into Ukrainian. This issue is relevant in the context of the process of ukrainianization of cinema and the growing demand for Ukrainian dubbing of foreign films. The article analyses the current state of Ukrainian film translation, considers

the concepts of “feature film” and “film text”, as well as identifies the main characteristics of film text as an object of translation. The paper reveals the phenomenon of film translation as a complex semiotic formation that has a dual nature and combines both linguistic and extra linguistic components. The linguistic system of signs of the film text is represented by written (captions, inscriptions) and oral (actors’ remarks, off-screen text, etc.) components. The non-linguistic system contains a sound part and a video sequence.

Theoretical aspects and practical examples of difficulties in translation of English cinematographic texts are presented in this scientific paper, which include achieving synchronicity of translation and video sequence of film text, reproduction of linguistic and cultural elements of film text, such as word-play, humorous means, etc. It has been found that film translation is freer than the translation of fiction, but is limited by the need to reproduce the correct length of the lines and to comply with the video and audio series. Literalism or neglect of finding semantically correct and pragmatically expedient variants of translation is inadmissible in film translation. It is the translator who plays the most important role in adapting and localizing the texts of English-language films to show them in Ukraine. Not only the correctness of the translation depends on the translator; but also the viewer's ability to correctly understand the plot and specifics of the film text, humour and play on the characters.

This article is a contribution to the study of the current state of film translation in Ukraine and the peculiarities of the translation of modern English-language films in Ukrainian in compliance with the main requirements for the adequacy and equivalence of film translation.

Key words: *feature film, cinematographic text, film text, film translation, difficulties of film translation, word play, humour.*

УДК 811.1'255.4
DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/15>

Смирнова М. С.

Маріупольський державний університет

Хоровець В. Є.

Маріупольський державний університет

Перепелиця А. Д.

Маріупольський державний університет

ПЕРЕКЛАДАЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У СІКВЕЛІ «GAME OF THRONES» ДЖ. МАРТІНА (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКОЇ, НІМЕЦЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МОВ)

Дослідження присвячене перекладацьким трансформаціям у сіквелі «Game of Thrones» Дж. Мартіна (на матеріалі англійської, німецької та української мов). Різниця граматичної будови мов, семантичних полів лексем і фразеологізмів, наявність специфічних категорій у мові оригіналу призводить до необхідності застосування спеціальних перекладацьких прийомів, об'єднаних поняттям «перекладацькі трансформації». Вивчення перекладацьких трансформацій як способу досягнення адекватності перекладу, їх класифікація, визначення принципів їх застосування є одними з найважливіших завдань сучасного перекладознавства, чим зумовлена актуальність теми нашої роботи. Об'єктом роботи виступають перекладацькі трансформації, а предметом є особливості передачі перекладацьких трансформацій у сіквелі «Game of Thrones» Дж. Мартіна. У сіквелі Дж. Мартін використовує власний ідіосміль, який виражається специфічною ономастичною лексикою, переважно оказіональними антропонімами, що пов'язані з метою створення вигаданого світу художнього твору. Основними функціями, які автор реалізовує за допомогою цих антропонімів, є функція ремінісценції, функція стилізації, функція ілюзії, функція ідентифікації, інформаційно-характеризуюча функція і функція перспективізації. Було встановлено, що для передачі комплексних лексико-граматичних перекладацьких трансформацій німецькою мовою частіше за все було використано трансформацію антонімічного перекладу; не так часто було використано трансформацію компенсації. Здебільшого для передачі комплексних лексико-граматичних перекладацьких трансформацій українською мовою було використано компенсацію, найрідше – антонімічний переклад. Автори зазначають, що перекладу такого типу тексту є складним і багатограним процесом, в якому зіштовхуються різні культури та різні склади мислення, що передаються в мові перекладу за допомогою перекладацьких трансформацій.

Ключові слова: перекладацькі трансформації, класифікація, лексичні перекладацькі трансформації, граматичні перекладацькі трансформації.

Постановка проблеми. Всеосяжне дослідження перекладацьких трансформацій як способу досягнення адекватності перекладу, визначення принципів їх застосування та їх класифікація є одними з найважливіших завдань сучасного перекладознавства. Цим зумовлена актуальність теми нашої статті. Перекладацькі трансформації охоплюють багато аспектів мови. Особливі труднощі завжди становив художній переклад з огляду на образність вихідного тексту і наявність у ньому авторського стилю і проблем його передачі. У межах нашого дослідження ми звертаємося до твору жанру фентезі, що є одним із найпопуляр-

ніших жанрів у сучасному світі, де не пояснене і нереальне переносить читача в минуле, що дає змогу глибше зрозуміти ідейний задум автора і мати повне уявлення про зображувані події, які своєю чергою мають містичне походження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перекладацькі трансформації досліджувалися багатьма лінгвістами та фахівцями з теорії та практики перекладу, такими як А. Н. Паршин (2000), Л. Л. Нелюбин (2001), В. І. Карабан, 2001, Т. А. Казакова (2004) тощо. Об'єктом роботи виступають перекладацькі трансформації, а предметом є особливості передачі перекладацьких

трансформацій у сіквелі «Game of Thrones» Дж. Мартіна (на матеріалі англійської, німецької та української мов).

Постановка завдання. Мета дослідження полягає в аналізі перекладацьких трансформацій у сіквелі «Game of Thrones» Дж. Мартіна (на матеріалі англійської, німецької та української мов). Задачами нашої статті є виявлення лексичних, граматичних та лексико-граматичних трансформацій, що використовуються у вибраному творі, а також визначення особливості перекладу фентезі як літературного жанру.

Виклад основного матеріалу. Розглянувши перекладацькі трансформації із загальної вибірки синтезованої класифікації В. Н. Комісарова [2] та нашої власної класифікації, ми якомога точніше проаналізували перекладацькі трансформації з англійської в українську та німецьку мови на матеріалі роману «A Clash of Kings» автора Дж. Р. Р. Мартіна [3] та його перекладу «Чвара королів» українською мовою онлайн-версії автора В. Л. Бродового [1] та перекладу «Der Thron der Sieben Königreiche» [4] німецькою мовою перекладачем Andreas Helweg.

Спочатку розглянемо лексичні трансформації. Наведемо приклад транслітерації: «*You are the rightful heir to your brother Robert, the true Lord of the Seven Kingdoms, and King of the Andals...*»

«– Ви є справжнім спадкоємцем вашого брата Роберта, законним Семицарства повелителем, королем андалів...»

«*Ihr seid der rechtmäßige Erbe Eures Bruders Robert, der wahre Herr der Sieben Königslände und König der Andalen...*»

У цьому реченні прийом транслітерації використовуються для передачі назви вигаданого народу (*the Andals* – «андали» – «*der Andalen*»), який не має аналога як в українській, так і в німецькій мовах.

Транскрипція: *Crown would be even less so; his Moon Brothers had the guard today.*

І те незадоволення повною мірою відчує Крон, бо ж це його Брати Місяця сьогодні вартували при Правиці.

Und Kron würde das gewisslich auch nicht sein, wenn er ihn sich erst einmal vorgenommen hatte.

У цьому прикладі транскрипція була застосована для передачі максимальної фонетичної близькості англійської та української мов. Таким чином, назва зазнала мінімальних втрат під час перенесення в іншу мовну середу.

Змішане транскодування: *Ser Mandon Moore remained untroubled.*

Pan Mandon Мур лишился цілком незворушним. Ser Mandon Moor zeigte sich unbekümmert.

У цьому випадку змішане транскодування в українському варіанті характеризується відсіканням кінцевого *e*, а також елементом транскрипції, що полягає у відсутності в українській мові фонем, наявних в англійській мові («*oo*» – «*y*»). У німецькому варіанті змішане транскодування використане у зв'язку з відсіканням кінцевого *e* (*Moore* – «*Moor*»).

Адаптивне транскодування: «*And have men posted around the Moonrunner, in case the Redwynes find a second guard short of coin.*»

«*A навколо «Місячної доріжки» поставити чати, щоб Рожвини не знайшли ще одного стражника, спрагло до зайвих грошей.*»

«*Und postiert Männer bei der Mondläufer, falls die Rothweyns einen zweiten Wächter finden, der zu wenig Münzen im Geldbeutel hat.*»

Першу адаптацію було зроблено в українській мові, в якій англійське *Redwyne* було перетворено на німецьке *Рожвин*, що збігається з фонетичною та граматичною структурою українських фамілій. У німецькій мові англійське *Redwyne* також було транскодоване та адаптоване в німецьке *Rothweyn*, що має знайому німецькому читачу побудову слова.

Калькування: *When she told a Lyseni on the Trumpeteer that she was Daenerys Stormborn...*

Лисенієць на «Трубному гласі» почув, що перед ним Даянерис Буреродна...»

Als sie einem Mann aus Lys auf der Trompeter erklärte, sie sei Daenerys Sturmtochter...

У цьому випадку спосіб калькування дає змогу максимально близько до оригіналу передати ідею автора в обох мовах перекладу.

Напівкалькування: «*Your uncle could tell you of the times Craster's Keep made the difference between life and death for our rangers.*»

«*Твій дядько міг би розповісти, скільки наших розвідників знають Крастерів Дитинець як рятунок від смерті.*»

«*Dein Onkel könnte dir von den Zeiten erzählen, als Crasters Bergfried für unsere Grenzer die Rettung vor dem sicheren Tod bedeutete.*»

Англійський оригінал було передано способом змішаного транскодування (*Craster's* – «Крастерів») та калькування (*Keep* – «Дитинець») в українській мові. Так само і з німецькою мовою, в якій напівкалькування передається змішаним транскодуванням (*Craster's* – «Crasters») та калькуванням (*Keep* – «Bergfried»).

Наближений (уподібнюючий) переклад: «*If wights come walking, I'll know how to send them back to their graves.*»

«Якщо тут навіть з'являться мертв'яки, я вже якось спроможуся порозганяти їх по могилах».

«Falls solche Wesen kommen, weiß ich, auf welche Weise ich sie in ihre Gräber zurücktreiben kann».

У цьому випадку оригінальне слово *wights* є вигаданим автором книги назва ожилых трупів людей та дослівно може перекладатися як «створіння, тварюка, людина». Тому український перекладач переклав це як *мертв'яки*, що є зрозумілим для українського читача. Німецькою мовою англійське *wights* передається як *Wesen*, що означає «істоти» і передає сенс позначуваного та є доступним для розуміння німецькому читачу.

Лексико-семантичні заміни – генералізація: *The maester stood on the windswept balcony outside his chambers.*

Маєстер стояв на вітристому балконі, прибудованому до його помешкань.

Der Maester stand auf dem windgepeitschten Balkon vor seinem Zimmer.

У цьому випадку оригінальне слово *chambers*, що має більш конкретне та архаїчне значення, в українському варіанті замінюється на більш загальне *помешкань*. Так само і в німецькій мові, де конкретне *chambers* замінюється *Zimmer*, що перекладається українською як «кімната».

Лексико-семантичні заміни – конкретизація: *Their camels were dressed in blankets of a hundred different hues.*

Верблюди мали на спинах попони чи не сотні різних кольорів.

Ihre Kamele waren mit Decken in hundert verschiedenen Farbtönen verhüllt.

У цьому прикладі англійське дієслово *dressed* із більш вузьким предметно-логічним значенням замінюється на більш широке значення *мали* українською мовою. У німецькій мові англійське дієслово *dressed* вже є ширшим значенням порівняно з вузьким значенням *verhüllt*.

Лексико-семантичні заміни – модуляція (смысловий розвиток): *The comet's tail spread across the dawn, a red slash that bled above the crags of Dragonstone like a wound in the pink and purple sky.*

Хвіст комети простягся через увесь східний небокрай. Скидалося, що хтось мечем завдав рани рожево-лілового небу, і тепер воно спливало кров'ю просто на стрімчаки Дракон-Камея.

Der Kometenschweif zog sich, einer blutroten Wunde gleich, durch den purpur- und rosafarbenen Morgenhimmel über den zerklüfteten Felsen von Drachenste.

В українському прикладі використано модуляцію, де доповнення «хтось мечем завдав рани»

логічно виводиться із значення вихідного англійського варіанта. Німецький варіант смислового розвитку не має.

Лексико-семантичні заміни – цілісне перетворення: «The crow calls the raven black,»

«– Гава бреше на крука – чорним пір'ям доріка...»

«Die Krähe nennt den Raben schwarz»

Цілісне перетворення є окремим реченням та стоїть у розмовній мові, де той самий зміст передається різними засобами англійської та української мов. Тому для позначення одного й того ж самого сенсу була використана фразеологічна одиниця.

Далі розглянемо граматичні трансформації, що використовуються під час перекладу тексту. Прийом додавання проілюстровано в наступному реченні:

Lord Stannis had rewarded Davos with choice lands on Cape Wrath, a small keep, and a knight's honors...

Князь Станіс винагородив Давоса добрячим куснем землі на мисі Гніву, невеличким замком і лицарською відзнакою...

Lord Stannis hatte Davos mit Ländereien am Zornkap, einer kleinen Burg und den Ehren eines Ritters entlohnt...

В українському реченні введення додаткового словосполучення *добрячим куснем* зумовлюється тим, що більш стислі англійські речення вимагають в українській мові більш розгорнутого вираження думки. У німецькому перекладі додавання не відбулося.

Опущення: «But I want to ride!»

«– Але я хочу!»

«Aber ich will!»

У цьому прикладі в англійському тексті семантично надлишковим є *to ride*, оскільки вже з фрази «Але я хочу!» українською мовою та «Aber ich will!» німецькою мовою зрозуміло, що мається на увазі з контексту попереднього діалогу «I'm supposed to ride against the straw man (солом'яний воїн)». «Not today».

Синтаксичне уподібнення (дослівний переклад): *Bran grabbed the bar overhead and pulled himself up, shouting for help.*

Бран ухопився за прут над головою і підтяг себе вище, гукаючи по допомогу.

Bran packte die Stange über seinem Kopf, zog sich hoch und rief um Hilfe.

Це речення супроводжується опущенням артикля *the*, вибором контекстуального відповідника до слова *bar* – прут та зміною морфологічної форми фразового дієслова *pulled up* на дієслово *підтяг* із прислівником *вище*. Усі ці зміни

не зачепили основної будови речення, а були передані за допомогою аналогічної української форми, зберігаючи однаковий набір членів речення і послідовність їх розташування. У німецькому перекладі переклад не є дослівним, том що тут використана така граматична трансформація, як транспозиція (герундій *shouting* було змінено на дієслово *rief*).

Об'єднання речень: *Tyrion Lannister took them at their word. He was garbed in heavy quilted breeches and a woolen doublet, and over it all he had thrown the shadowskin cloak he had acquired in the Mountains of the Moon.*

Tyrion повірив на слово і вдяг товсті підбиті штани, вовняного жупана, а зверху – кожуха зі шкури сутінькота, якого здобув у Місячних горах.

Tyrion Lannister hatte sie beim Wort genommen, eine schwere, gesteppte Hose und ein Wollwams angelegt und darüber das Schattenfell aus den Mondbergen geworfen.

У цьому випадку як в українському, так і в німецькому перекладах об'єднання речень, при якому синтаксичну структуру оригіналу було перетворено шляхом з'єднання двох простих речень.

Членування речення: *Sansa watched him walk off, his body swaying heavily from side to side with every step, like something from a grotesquerie.*

Санса дивилася, як він крокує геть, важко розгойдуючись на кожному кроці, наче потвора з химерного вертепу.

Sansa blickte ihm nach. Sein Körper schwankte bei jedem Schritt grotesk von einer Seite zur anderen.

У німецькому перекладі було використано прийом членування, щоб підкреслити недолугість чоловіка, з яким розмовляла Санса. В українському перекладі було опущено слово *body*, але членування не відбулося.

Зупинимось на прикладах лексико-граматичних трансформацій. Компенсація зустрічається у наступному фрагменті: «*Fool! You think he's done with us? Next time he won't prance up and hand me no damn ribbon. Get the rest out o' them baths, we need to be moving. Ride all night, maybe we can stay ahead o' them for a bit.*»

«Дурень! Гадаєш, він зовсім поїхав? Наступного разу він тут не басуватиме і не пхатиме до рук свою бісову стрічку. Виженить усіх із лазні, час забиратися геть. Як їхатимемо всю ніч, то може, лишимо між нами кілька зайвих верст»,

«*Narr! Glaubst du, er ist schon mit uns fertig? Beim nächsten Mal wird er nicht erst lange reden und mir seine Vollmacht zeigen. Wenn wir die ganze Nacht reiten, bekommen wir vielleicht einen ausreichenden Vorsprung.*»

У цьому випадку в українській мові було використано компенсацію, при якій граматичні елементи сенсу оригіналу (*Get the rest out o' them baths... maybe we can stay ahead o' them for a bit.*) стають втраченими в українській мові, але їх замінюють семантичні елементи мови розгніваного персонажа, який промовляє ці слова (*Get the rest out o' them baths, we need to be moving.* – *Виженить усіх з лазні, час забиратися геть*). Таким чином, втрата окремого елемента не відіграє організуючої ролі та не відчувається на тлі інших стилістично забарвлених слів. У німецькій мові перекладач не компенсував іншими способами втрачені граматичні елементи та поклався на вже існуючі стилістичні елементи, такі як *Fool! – Narr!, You think he's done with us? – Glaubst du, er ist schon mit uns fertig?*

Антонімічний переклад: «*Don't see why no one wants neither o' you,*» *Yoren said, «but they can't have you regardless.»*

«— *Xmo їх розбере, нащо їм один чи другий, – мовив Йорен, – та не матимуть жодного.*»

«*Wusste nicht, weshalb sie es überhaupt auf einen von euch beiden abgesehen haben sollte*» *unterbrach Yoren sie, «bekommen tut sie jedenfalls keinen.»*

У цьому прикладі англійське речення *Don't see why no one wants neither o' you...* перекладається українською як *Xmo їх розбере, нащо їм один чи другий...*, що є заміною негативної конструкції оригінального тексту на позитивну в перекладі. У німецькій мові те саме значення передається негативною формою, як і в англійському варіанті.

Висновки і пропозиції. Таким чином, найчастіше для передачі перекладацьких трансформацій українською мовою було використано калькування, транскрипцію, змішане трансформування, конкретизацію, цілісне перетворення, додавання, членування речення, заміну частин мови, перmutацію та компенсацію, найрідше – транслітерацію, напівкалькування, модуляцію, опущення, заміну числа та антонімічний переклад.

Переважну кількість перекладацьких трансформацій у німецькій мові становлять калькування, транслітерація, конкретизація, цілісне перетворення, заміни частин мови, перmutація та синтаксичне уподібнення; не так часто в німецькій мові було використано напівкалькування, модуляцію, членування речення, об'єднання речень, заміну числа та компенсацію.

Перспективою нашого дослідження є кількісний та графічний аналіз частотності використання перекладацьких трансформацій у жанрі фентезі в германських та слов'янських мовах.

Список літератури:

1. Мартін Дж. Чвара Королів. Пісня льоду та вогню / пер. з англ. В. Л. Бродовий. 2016. 727 с.
2. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) : Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. Москва : Высш. шк., 1990. 253 с.
3. Martin R. R. George. A clash of Kings. A Song of Ice and Fire. 1998. 761 p.
4. Martin R. R. George. Der Thron der Sieben Königreiche und Die Saat des goldenen Löwen. Ein Spiel der Throne oder Ein Spiel um Throne / Übers. aus dem Eng. A. Helweg. 2010. 1248 S.

Smyrnova M. S., Khorovets V. Ye., Perepelytsia A. D. TRANSLATION TRANSFORMATIONS IN THE “GAME OF THRONES” SEQUEL BY GEORGE R. R. MARTIN (BASED ON ENGLISH, GERMAN AND UKRAINIAN LANGUAGES)

The article analyzes the translation transformations in the “Game of Thrones” sequel by George R. R. Martin (based on English, German and Ukrainian languages). The difference in the grammatical structure of languages, semantic fields of tokens and phraseology as well as some specific categories in the original language make us use certain translation techniques known as translation transformations. The study of translation transformations as a way to achieve the adequacy of translation, their classification, principles of their application are the key tasks of modern translation studies. It also determines the relevance of our thesis. The object of the article is translation transformations, and the subject is the peculiarities of the translation transformations in the “Game of Thrones” sequel by George R. R. Martin. In his work, G. Martin uses his own idiosyncrasy, that is expressed by a specific onomastic vocabulary, mostly occasional anthroponyms, which are associated with the aim of creating a fictional world of art. The main functions that the author implements with the help of these anthroponyms are the function of reminiscence, the function of stylization, the function of illusion, the function of identification, the information-characterizing function and the function of perspective. It was found that antonymous translation was most often used to convey complex lexical and grammatical translation transformations in German; compensation was not used quite often. However, it was frequently used to convey complex lexical and grammatical translation transformations in Ukrainian; antonymous translation was used rarely. The authors emphasize that the translation of this type of text is a complex and multifaceted process in which different cultures and different structures of thought are intertwined with the help of translation transformations.

Key words: *translation transformations, classification, lexical transformations, grammatical transformations.*

Стасенко Р. Ю.

Львівський національний університет імені Івана Франка

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ЕТНОНІМІВ ЯК МОВНИХ МАРКЕРІВ ЕТНІЧНИХ СТЕРЕОТИПІВ У НІМЕЦЬКОМОВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПІДАВСТРІЙСЬКОЇ ГАЛИЧИНИ

Статтю присвячено дослідженню етнізмів як первинних мовних маркерів етнічних стереотипів у німецькій мові та особливостям їхнього перекладу українською мовою. Особливу увагу приділено аналізу історичних, культурних та соціальних умов написання вихідного тексту та умовам створення тексту перекладу. Корпусом дослідження слугують твори німецькомовних авторів, які проживали на теренах габсбурзького Королівства Галичини та Лодомерії (1772–1918) або подорожували його територією та ділилися враженнями від землі у своїх численних нотатках, щоденниках, нарисах, оповіданнях та романах (Александр фон Гуттри, Йоганн Георг Кооль, Зальця Ляндманн, Йозеф Рот, Леопольд фон Захер-Мазох, Карл Еміль Француз). До розгляду взято етнізми чотирьох найбільших етнічних груп, які проживали в Галичині, а саме Polen – поляки, Ruthenen – русини, Juden – євреї та Deutsche – німці. Такі пари етнізмів були виявлені у більшій частині корпусу дослідження. Проте переклади вказаних етнізмів варіюються залежно від історичного контексту, часу написання текстів оригіналу та створення його перекладу, але також і від перспективи стереотипізації (авто-/гетеростереотип) та способу вираження думок автора у творі. Визначено такі додаткові пари етнізмів галицьких етнічних груп: Polaken – поляки, Ruthenen – рутенці, Ruthenen – українці, Russen – русини, Russinen – русини, Kleinrussen – українці, Rusnaken/Rusniaken – руснаки/русняки, Juden – жиди, Juden – євреї. Здійснено культурно-історичний аналіз вживання вказаних етнізмів у визначений період та проаналізовано причини варіювання їхнього перекладу. Також встановлено, як спосіб вживання етнізмів визначає весь етнічний стереотип, які конотації він викликає та як його сприймають читачі вихідної та цільової культур.

Ключові слова: етнізм, стереотип, етнічний стереотип, етнічна група, Галичина, література підавстрійської Галичини, поляки, русини, євреї, німці, переклад.

Постановка проблеми. Етнічні стереотипи як спрощені, редуковані, стандартизовані, часто емоційно забарвлені уявлення про представників своєї чи іншої етнічної групи відіграють важливу роль у перебігу всіх міжкультурних взаємин. Володіючи певною інформацією про той чи той етнос, людський мозок застосовує її у всіх незнайомих ситуаціях, щоб спростити перебіг рецепції нового і в такий спосіб уникнути нагромадження відомостей про кожного етнічного представника. Етнічні стереотипи працюють наче комірки, в яких закодовані короткі повідомлення про осіб, які визначають себе приналежними до конкретного народу. Це, як визначає Н. Семенів, «уявлення про моральні, розумові, фізичні якості, притаманні представникам різних етнічних спільнот» [19, с. 175]. Зазвичай такі повідомлення формуються в суспільній свідомості внаслідок тривалих міжетнічних взаємин і міцно закарбовуються в колективній пам'яті етносів. Т. Клименко наголошує, що «[н]езважаючи на те, що такий образ

має досить поверховий характер і фіксує в собі іноді несуттєві риси етносу чи етнічної групи, він надзвичайно стійкий, консервативний і важко піддається найменшим змінам під впливом раціональної інформації» [14]. Найчастіше етнічні стереотипи формуються в гетерогенному (з погляду етнічної приналежності) суспільстві, де міжетнічні контакти встановлюються в межах спільної території, єдиного суспільного ладу, нерідко також у рамках однієї мови, якою послуговується населення на національному рівні. Спільне проживання різних етнічних меншин дає поштовх для утворення нових стереотипів, які можуть бути підтверджені або ж спростовані в щоденному житті їхніх представників. Цікавим й водночас важливим для актуального етапу розвитку мовознавчих наук є питання, як такі образи й уявлення можуть бути передані потенціалом мови як одного із найголовніших та найпоширеніших способів людського спілкування і як відбувається їхній міжмовний трансфер з огляду на культурні,

історичні, соціальні та лінгвальні особливості вихідної та цільової культур. Етнічні стереотипи є безперечним прикладом взаємозв'язку мови і мислення культурних спільнот, що ставить перекладача перед складною проблемою донесення їхнього змісту за допомогою мовних засобів до читача перекладеного тексту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До питання мовної реалізації стереотипів загалом та етнічних зокрема зверталися численні науковці, як, наприклад, Г. Патнем в англomовній літературі, А. Венцель, У. Квастгоф, Ю. Кіліан у німецькомовній, С. Бартмінські, Г. Курковська, З. Мітосек, К. Пісаркова, С. Скорупка в польськомовній, С. Бассай, О. Грибок, О. Лазарович, Д. Литовченко в українськомовній та ін. Польський етнолінгвіст Є. Бартмінські визначає стереотипи як ментальні конструкції, вкорінені в нашій свідомості за допомогою мови, завдяки якій мають здатність розширювати коло реципієнтів. Вони є складовою частиною мовного образу світу та лінгвокультурного коду і як продукт людських механізмів часто піддаються зумисним маніпуляціям мовців [1, с. 159–160]. Німецька дослідниця в галузі лінгвістики У. Квастгоф вважає, що стереотипи – це стійкі образи про класи осіб, яким приписують певні якості та способи поведінки і які зафіксовані в мові у формі речення [6, с. 28]. Українська мовознавиця О. Грибок присвятила низку праць об'єктивації культурних стереотипів у німецькій мові та випрацювала мовний апарат їхньої передачі, звертаючи особливу увагу на форму речень із генералізованим значенням за моделлю $P(x), P(x,y,\dots,z)$, де P – предикат, x, y,\dots,z – аргументи (актанти). Дослідниця також наголошує, що варіювання таких моделей «зумовлене типом предикації, лексичним значенням, валентністю основного дієслова та видом вільних поширювачів, які засвідчують зміну відомих стереотипів, нагадують про існування національного стереотипу та демонструють вибір неочікуваних ознак, покладених в основу стереотипізації» [10, с. 14].

Одну із класифікацій мовних засобів реалізації етнічних стереотипів запропонувала О. Фалафівка, розмежувавши їхні мовні маркери та допоміжні засоби для їхньої вербалізації. До першої групи дослідниця зараховує етноніми та їхні похідні прикметники і прислівники, топоніми та похідні від них слова, антропоніми, кольороніми, релігійоніми, назви загальновідомих національних символів, цінностей та реалій. До другої групи належать тропи, фразеологізми, стилістичні прийоми, імпліцитні засоби, сталі словосполу-

чення, прислів'я, приказки та ін. [20, с. 210–211]. Власне, етноніми – назви народностей, етносів чи племен – є тим первинним знаком, який спонукає до активації всіх уявлень про представників конкретної групи людей. Г. Лукаш пропонує розрізняти терміни «етноніми» та «етнофолізми», визначаючи перші як нейтральні словникові одиниці, не наділені конотаціями, а другі як негативно забарвлені одиниці, які характеризуються негативним характером та слугують для дистанціювання одних народів від інших [17, с. 130]. Для зручності та наочності усі приклади етнонімів та етнофолізмів, запропонованих у цій статті, будуть розглянуті як етноніми, окреслені певними культурно-історичними конотаціями. Проблематику перекладу етнонімів досліджує Л. Ярова, яка вважає, що найдоцільніше розглядати їх у трьох аспектах: семантичному (виявлення подібностей і відмінностей між етнонімами в мові оригіналу та мові перекладу в семантичному плані), структурно-граматичному (зіставлення структурних моделей етнонімів у мові оригіналу та мові перекладу) і компонентному (встановлення близьких за семантикою або різнорідних елементів у складі етнонімів) [23, с. 299]. З огляду на ці аспекти дослідниця пропонує три групи міжмовних відношень, які утворюються в результаті перекладу етнонімів: 1) лексичні еквіваленти; 2) лексичні аналоги; 3) безеквівалентні лексичні одиниці, а також чотири способи їхнього перекладу: 1) опис та роз'яснювальний переклад; 2) приблизний переклад; 3) транслітерація/транскрипція; 4) калькування [23, с. 299, 301].

Постановка завдання. Мета пропонованої розвідки – виявити та визначити етноніми як первинні маркери етнічних стереотипів у мові оригіналу та проаналізувати особливості їхнього перекладу, беручи до уваги історичні, культурні та соціальні особливості умов, за яких були створені вихідний та цільовий тексти. Корпусом дослідження слугують твори німецькомовних авторів, які були уродженцями габсбурзького коронного краю Королівства Галичини та Лодомерії (1772–1918), проживали на його теренах або подорожували його територією та ділилися враженнями від соціокультурного життя землі у своїх численних нотатках, щоденниках, описах, оповіданнях та романах. До таких авторів, твори яких, зокрема, будуть проаналізовані в цій статті, належали Александер фон Гуттри, Йоганн Георг Кооль, Зальця Ляндманн, Йозеф Рот, Леопольд фон Захер-Мазох, Карл Еміль Француз. Населення Галичини, яке налічувала близько

8 мільйонів мешканців, вирізнялося міжетнічністю та багатомовністю, адже складалося з багатьох етнічних груп, найбільшими з яких були поляки, русини, євреї та німці. Всіх їх об'єднували єдина територія та спільний суспільний лад, внаслідок чого їхні представники стикалися у щоденному житті із найрізноманітнішими конфліктними ситуаціями. Спільне проживання різних етносів на території Галичини породжувало багато стереотипів щодо їхніх представників, які тогочасні автори намагалися якомога автентичніше передати у своїх творах. Основним мовним маркером цих етностереотипів є етноніми, особливості яких будуть розглянуті в наступному розділі. Важливо також наголосити, що культурою вихідного тексту є водночас цільова культура, тобто твір оригіналу вже вміщує інформацію про культуру, яка є підґрунтям для створення тексту перекладу.

Виклад основного матеріалу. У цій частині аналіз етнічних стереотипів та етнонімів як його маркерів представлений за порядком часток етнічних груп населення Галичини – найбільшої провінції Австро-Угорської імперії. У 1900 році вона мала такий етнічний розподіл: найбільша частка припадала на поляків – 45,8%, на русинів – 42,4% і на євреїв – 11,0%, хоча такий поділ здійснювався загалом на основі релігії, яку сповідували його представники (відповідно, римо-католики, греко-католики та юдеї), а не за етнічною приналежністю осіб. На німецькомовних людей припадало лише 2,5% населення. Русини заселяли здебільшого сільські та приміські території, тоді як поляки та євреї переважали в міських регіонах [9]. Німці часто жили поряд з українцями та були прикладом для наслідування у сфері господарства та землеробства.

1. Поляки. Типовою парою етнонімів на позначення польського етносу в Галичині є пара *Polen* – поляки, які є лексичними еквівалентами в мовах оригіналу та перекладу. Автор А. фон Гуттри використовує етнонім поляків у стереотипі про їхній зовнішній вигляд та тілобудову: «*Die Polen sind ein mittelgrosser, kerniger, arbeitsamer Menschenschlag*» [3, с. 44] – «*Поляки – середнього зросту, сильні, працьовиті*» [11, с. 45]. К. Е. Француз пише про чесноту поляків, які вміють не піддаватися впливові негативних ситуацій: «*je schlechter es den Polen geht, desto mehr deklamieren sie und zeigen stolze Gesichter*» [2, с. 55] – «*чим гірше ведеться полякам, тим більше вони декламують і показують горді обличчя*» [21, с. 53]. Той самий автор вживає етнонім *Polaken* на позначення польського народу в Галичині, який є запозиченим із польської і має у німецькій мові нега-

тивну конотацію: «*der deutsche Bauer in Galizien [...] möchte am liebsten mit den „Polaken“ gar nichts zu tun haben*» [2, с. 93] – «*німецький селянин у Галичині [...] найчастіше не хоче мати з поляком нічого спільного*» [21, с. 77]. Завдяки цьому етноніму Француз створює контраст на стосунках німців та поляків у Галичині, які, очевидно, були не найкращими. Бачимо, що автор взяв слово *Polaken* у лапки, чого немає в перекладі, адже етнонім перекладений нейтральним словом *поляк*. У такому разі можемо говорити лише про лексичні аналоги, а не еквіваленти, оскільки етнонім та весь стереотип у перекладі не виконує такої експресивної функції, як в оригіналі.

2. Русини. В Енциклопедії історії України знаходимо інформацію, що у Габсбурзькій монархії етнонім *русини*, а у німецькій мові – *Ruthenen* (що є запозиченням із латини) був офіційною назвою всього українського населення цієї держави [13]. Автор галицької літератури часто порівнювали русинів та поляків як сусідніх слов'янських народів та використовували так звані «подвійні етнічні стереотипи» (терміни авторки – *Р. С.*), які охоплюють інформацію про представників обох етносів: «*Schlank und von höherem Wuchs als der Pole im allgemeinen, ist der Ruthene langsam und überlegt, misstrauisch, argwöhnisch und verschlossen, zugleich aber doch auch leichtgläubig und unbeholfen*» [3, с. 48] – «*Стрункий і вищий зростом аніж поляк русин є неквапливим та розсудливим, недовірливим, обачним та потайливим, але разом з тим щирим та безпорадним*» [11, с. 49]. У цьому прикладі А. фон Гуттри вживає стереотип зовнішнього вигляду та темпераменту русинів, використовуючи етнонім *Ruthene*, який українською перекладений як *русин*. Цікавим спостереженням є способи перекладу етнонімів на позначення русинського народу, які походять від історичного поняття *Русь* та можуть викликати дискусії щодо їхнього розуміння: «*Ein Russe, das hatte er gleich gesagt, und war auch nicht schwatzhaft genug, um für einen Polen gelten zu können*» [8] – «*Русин – про це він одразу ж сказав, та й не такий балачукий, щоби прийняти його за поляка*» [12, с. 20]; «*Das ganze östliche Galizien vom San an, ist vorwiegend von Kleinrussen, drei Millionen bewohnt*» [8] – «*Уся Східна Галичина, починаючи від Сяну, заселена здебільшого українцями, чисельністю до трьох мільйонів мешканців*» [12; 15]. У першому прикладі вжитий етнонім *Russe*, який у сучасній німецькій мові є відповідником до слова *росіянин*, проте перекладений як *русин*, оскільки з контексту та з цілого твору відомо, що автор пише про

Галичину XIX століття. У тому самому творі він вживає етнонім *Kleinrusse* (укр. дослівно *малорос*), який слугував для позначення українського етносу у Царській Росії та набув усередині XIX ст. дискримінаційних ознак. Перекладачка застосувала стратегію корективного перекладу, завдяки якому передбачила можливу реакцію в цільовій культурі на шовіністичний термін і замінила його нейтральним етнонімом *українці*. У творі автора Й. Г. Кооля знаходимо ще один етнонім на позначення русинів – *Rusnaken/Rusniaken* – *руснаки/русняки*, який вживали як самоназву в діалектах, проте який, очевидно, не був улюблений у русинських колах: «*Sie werden auch Rusnaken oder Rusniaken genannt [...]. Sie nennen sich vielmehr selbst so, «besser, feiner und gelehrter aber,» sagte mir ein gebildeter Rusniake, «nennt man uns Ruthenen oder Russinen» [4, с. 31–32] – «Їх називають ще руснаками або русняками [...] Адже вони самі так себе називають. Освічені руснаки вважають, однак, що кращою, милозвучнішою і науково обґрунтованою є назва «*рутенці*» або «*русини*» [15, с. 50]. У другому реченні, крім етноніму *Ruthenen*, вжито подібно до попереднього прикладу *Russin*en. Перекладач обіграє ці два терміни і перекладає перший як латинізоване *рутенці*, а другий – як *русини*, зберігши в такий спосіб подібність етнонімів у мові оригіналу та у мові перекладу.*

3. Євреї. У сучасній українській мові представників юдаїзму прийнято називати *євреями*, що є відповідником німецькому *Juden*: «*Der bei weitem häufigste Typ des Juden weist ein blasses, schmales Gesicht auf, von krankhaftem Aussehen» [3, с. 64] – «Найпоширеніший тип *єврея* з блідим, худим обличчям хворобливого вигляду» [11, с. 65]. Довкола цього етноніму точиться чимало наукових дискусій, адже у період існування Галичини побутував термін *жиди*, який не був пов'язаний із жодними негативними конотаціями і не був образливим. Часто слово *єврей* вважають наслідком «впливу колишньої Російської імперії та нав'язування цього терміна шляхом русифікації України, особливо у радянські часи» [22]. Втім для уникнення міжетнічних конфліктів та диспутів науковці, які займаються єврейським питанням, апелюють вживати в сучасній українській мові термін *євреї*. Проте інколи перекладач створює контраст між словами самого автора та його протагоністів, щоб якомога автентичніше передати конкретну ситуацію, яка була написана в часи Галичини, як видно з такого прикладу (діалог русинів у тексті): «*Wir arbeiten nur noch für den Juden und den Edelmann» [2, с. 22] – «Ми ж пра-**

цюємо тільки на *жиду* й на *поляка!*» [21, с. 33]. Тут перекладач ужив термін *жид* як переклад слова *Jude*, хоча в інших місцях перекладає його як *євреї*: «*die Juden haben keine Bilder, auch singen sie nicht und tanzen nicht und sind überhaupt sehr betriübt Leute» [2, с. 50] – «євреї не мають ікон, вони також не співають і не танцюють, і взагалі є дуже похмурими людьми» [21, с. 50]. Щоб не вступати в полеміку щодо правильності чи неправильності вживання термінів *євреї/жид*, перекладачі інколи використовують стародавнє позначення цього народу – *гебреї*: «*Von den 15 000 Juden leben 8000 vom Handel. [...] Die anderen 7000 Juden sind kleine Handwerker, Arbeiter, Wasserträger, Gelehrte» [Roth, 45] – «3 15 000 *гебреїв* 8000 живуть з торгівлі. [...] Інші 7000 *гебреїв* – це дрібні ремісники, робітники, водоноси, вчені» [Рот, 231].**

4. Німці. Дещо рідше автори німецькомовної літератури півавстрійської Галичини згадують про етнічну групу німців, яка була нечисленною і штучно заселеною у цей край для германізації його території. Наведений приклад демонструє стосунки русинів та німців у Галичині, уявкому вжито етнонімічну пару *Deutsche*–*німці*, що є лексичними еквівалентами в мові оригіналу та перекладу: «*Die Ruthenen hatten ja anfänglich mit den Deutschen sympathisiert und waren von ihnen entsprechend gut behandelt worden» [5, с. 42] – «Українці спочатку симпатизували *німцям*, що допомагало їм зберегти добрі стосунки» [16, с. 43]. Цікавим є порівняння русинів та німців за допомогою стилістичного прийому антитези: «*Der Ruthene ist trägt, der Deutsche überaus fleißig. Der Ruthene liebt den Schnaps sehr; der Deutsche trinkt am Sonntag sein Gläschen Meth oder Wein und sehr selten ein Glas über den Durst. Der Ruthene ist kein guter Rechner, der Deutsche ist sparsam bis zum Geiz» [2, с. 93] – «Позаяк *русин* інертний, а *німець* надзвичайно старанний. *Русин* дуже любить горілку, а *німець* випиває в неділю свою склянку меду або вина й лише зрідка ще щось, аби вгамувати спрагу. *Русин* не надто великий рахівник, натомість *німець* економний аж до скупості» [21, с. 77].**

Висновки і пропозиції. Етнічні стереотипи спрощено і стисло передають інформацію про такі особливості представників етносів, як, наприклад, зовнішній вигляд, характер, темперамент, професію, звички у щоденному житті. Важливим мовним маркером етнічних стереотипів є етноніми, які під час перекладацького трансферу породжують цілу низку питань щодо їхньої адекватної передачі в тексті для цільової культури. Щоб зуміти правильно відповісти на ці питання, потрібно взяти до уваги,

насамперед, контекст твору, історичні передумови та епоху написання тексту, функціонування стереотипу в тексті перекладу та можливу негативну реакцію читача на нього. Важливо також розрізняти автостереотипи та гетеростереотипи, розмежовувати слова автора і слова його протагоністів у творі. З огляду на всі згадані особливості на основі корпусу дослідження – німецькомовних творів авторів південноукраїнської Галичини – були виокремлені такі пари етнонімів в оригіналі та в перекладі на позначення етнічних меншин, які проживали

на території Галичини з 1772 до 1918 року (етноніми подано німецькою та українською мовами у називному відмінку у формі множини): *Polen* – поляки, *Polaken* – поляки, *Ruthenen* – русини, *Ruthenen* – рутенці, *Ruthenen* – українці, *Russen* – русини, *Russinen* – русини, *Kleinrussen* – українці, *Rusnaken/Rusniaken* – руснаки/русняки, *Juden* – євреї, *Juden* – жиди, *Juden* – гебреї, *Deutsche* – німці. У подальших розвідках буде розширено корпус дослідження, розглянуто і проаналізовано етноніми на позначення менших етносів Галичини.

Список літератури:

1. Bartmiński J. Nasi sąsiedzi w oczach studentów. *Narody i stereotypy* / red. T. Walas. Kraków, 1995. S. 259–260.
2. Franzos K. E. Der Markttag von Barnow. Neue Culturbilder aus Halb-Asien. *Vom Don zur Donau, erster Band*. Stuttgart und Berlin, 1912. S. 1–106.
3. Guttry A. von. Die Polen. Die Ruthenen. Die Juden. *Es war einmal Galizien...* / herausgegeben von A. Paslowska, J. Prochasko, T. Vogel. Lwiw, 2015. S. 44–73.
4. Kohl J. G. Reisen im Inneren von Rußland und Polen. Dritter Theil. Die Bukowina, Galizien, Krakau und Mähren. Dresden und Leipzig : In der Arnoldischen Buchhandlung, 1841. 518 S.
5. Landmann S. Ausklang und Ende. *Es war einmal Galizien...* / herausgegeben von A. Paslowska, J. Prochasko, T. Vogel. Lwiw, 2015. S. 36–42.
6. Quasthoff U. Soziales Vorurteil und Kommunikation – Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps. Ein interdisziplinärer Versuch im Bereich von Linguistik, Sozialwissenschaft und Psychologie. Frankfurt a. M. : Athenäum, 1973. 312 S.
7. Roth J. Juden auf Wanderschaft. Pollack M. *Galizien: Eine Reise durch die verschwundene Welt Ostgaliziens und der Bukowina*. Berlin, 2013. S. 205–207.
8. Sacher-Masoch L. von. Don Juan von Kolomea. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/sacher-m/kolomea/kolomea.html> (дата звернення 17.11.2020).
9. Аркуша О. М. Мудрий. Галичина. Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=28395 (Дата звернення: 15.11.2020)
10. Грибок О. Об'єктивація лінгвокультурних стереотипів у німецькомовному побутовому дискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 27.08.14. Харків, 2014. 21 с.
11. Гуттри А. фон. Поляки. Русини. Євреї / пер. з нім. І. Клим, А. Паславської. *Була собі Галичина...* / упорядн. А. Паславська, Ю. Прохасько, Т. Фогель. Львів, 2015. С. 44–73.
12. Захер-Мазох Л. фон. Дон Жуан з Коломиї. Захер-Мазох Л. фон. *Венера в хустрі* / пер. з нім. Н. Іваничук. Львів, 2008. С. 15–57.
13. Ісаєвич Я. Русини. *Енциклопедія історії України*. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Rusyny> (Дата звернення: 17.11.2020).
14. Клиненко Т. Стереотип етнічний. *Етнічний довідник: поняття та терміни*. URL: <http://etnography.national.org.ua/glossary/index.html> (Дата звернення: 12.11.2020).
15. Кооль Й. Г. Подорожі в межах кордонів Росії та Польщі. Частина третя. Буковина, Галичина, Краків і Моравія (1841). *Из австрійсько-німецької україніки 18–19 століть. Частина перша* / упорядн., перекл., коментарі Б. Гавришкова. Львів, 2008. С. 48–53.
16. Ляндманн З. Схилок і кончина : пер. з нім. О. Мольдерф, Ю. Прохасько. *Була собі Галичина...* / упорядн. А. Паславська, Ю. Прохасько, Т. Фогель. Львів, 2015. С. 35–37.
17. Лукаш Г. Коногації етнонімів у мовній та культурній свідомості українців. *Мова і суспільство*. 2018. № 9. С. 125–132.
18. Рот Й. Гебреї в мандрах. Поллак М. *До Галичини: про хасидів, гуцулів, поляків, русинів. Уявна мандрівка зниклим світом Східної Галичини та Буковини* / пер. з нім. Н. Ваховської. Чернівці, 2017. С. 230–232.
19. Семенів Н. Етнічні стереотипи: чинники формування та їх використання засобами масової інформації. *Проблеми сучасної психології*. 2018. № 42. С. 170–190.
20. Фалафівка О. Мовні маркери етнічних стереотипів у публіцистичному дискурсі. *Studia methodologica*. 2014. № 38. С. 208–213.
21. Францоз К. Е. Ярмарковий день у Барнові. *Ucrainica: Культурологічні нариси* / упорядн., пер. з нім., передмова і коментар П. Рихла. Чернівці, 2010. С. 21–84).

22. Що ховається у слові: Регіональні терміни для євреїв, минулих та теперішніх. *Rohatyn Jewish Heritage*. URL: <https://rohatynjewishheritage.org/uk/education/resources/whats-in-a-word/> (дата звернення: 18.11.2020).

23. Ярова Л. Англійські етноніми та етнофобізми в аспекті перекладу. *Наукові записки. Серія: філологічні науки*. 2014. № 126. С. 298–320.

Stasenko R. Yu. PECULIARITIES OF TRANSLATION OF ETHNONYMS AS LANGUAGE MARKERS OF ETHNIC STEREOTYPES IN GERMAN-LANGUAGE LITERATURE OF AUSTRIAN GALICIA

The article analyzes the ethnonyms as primary language markers of ethnic stereotypes in the German language and the peculiarities of their translation into Ukrainian. Particular attention is paid to the analysis of historical, cultural and social conditions of writing the source text and the conditions of creating the target text. The study is based on the works of German-speaking authors who lived in the Habsburg Kingdom of Galicia and Lodomeria (1772–1918) or traveled through its territory and shared their impressions of the land in their numerous notes, diaries, essays, short stories and novels by (Alexander von Guttry, Johann Georg Kohl, Salcia Landmann, Joseph Roth, Leopold von Sacher-Masoch, Karl Emil Franzos). The ethnonyms of the four largest ethnic groups which lived in Galicia were considered, namely Polen – поляки (Poles), Ruthenen – русини (Ruthenians), Juden – євреї (Jews) and Deutsche – німці (Germans). Such pairs of ethnonyms were found in most of the study. However, translations of these ethnonyms vary depending on the historical context, the time of writing the original texts and creating its translation, but also on the perspective of stereotyping (auto- / heterostereotype) and the way the author expresses his thoughts in the work. The following additional pairs of ethnonyms of Galician ethnic groups have been identified: Polaken – поляки, Ruthenen – рутенці, Ruthenen – українці, Russen – русини, Russinen – русини, Kleinrussen – українці, Rusnaken/Rusniaken – руснаки/русняки, Juden – жиди, Juden – євреї. The cultural-historical analysis of the use of these ethnonyms in a certain period is carried out and the reasons of variation of their translation are analyzed. It is also established how the way of using ethnonyms determines the whole ethnic stereotype, which connotations it causes and how it is perceived by readers of the source and target cultures.

Key words: ethnonym, stereotype, ethnic stereotype, ethnic group, Galicia, literature of Austrian Galicia, Poles, Ruthenians, Jews, Germans, translation.

Ушенко Д. О.

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського

Гнедкова О. Г.

Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ У МЕДІАДИСКУРСІ

Стаття присвячена особливостям перекладу фразеологічних одиниць англійської мови українською мовою в медійних творах. Подано визначення термінів «фразеологія» та «фразеологізм». Основні ознаки фразеологічних одиниць та їхні джерела були проаналізовані авторами статті. У статті розглянуто поняття «приказка» та «прислів'я». Автори здійснили класифікацію фразеологічних одиниць за семантичним та граматичним критеріями. Згідно з семантичним критерієм, основними групами фразеологічних одиниць є фразеологічні єдності, фразеологічні зрощення, фразеологічні сполучення. Фразеологічні одиниці, згідно з граматичним критерієм, поділяються на: іменникові, прикметникові, дієслівні та прислівникові. У статті було досліджено явища синонімії, антонімії та омонімії фразеологічних одиниць. Автори дослідили особливості медійного дискурсу та надали визначення поняття «медіафразеологізм». Досліджено, що використання фразеологізмів у медійних творах є засобом емоційного впливу на реципієнта. У статті проаналізовано основні трансформації фразеологічних одиниць у медійних творах. Виявлено, що фразеологічні трансформації можна поділити на семантичні, лексичні, синтаксичні, морфологічні та словотвірні. До семантичних трансформацій належать прийом дефразеологізації та подвійної актуалізації. Редуція, додавання компонентів, зміна комунікативного типу, парцеляція та алюзія належать до синтаксичних трансформацій. Наведено основні способи перекладу фразеологічних одиниць: переклад за допомогою повних еквівалентів, переклад за допомогою часткових еквівалентів, переклад за допомогою аналогів, калькований переклад та описовий переклад. Вибір способу перекладу залежить від особливостей фразеологічних одиниць, контексту та знань перекладача про культурні особливості та історію країни та його креативності.

Ключові слова: фразеологія, фразеологічні одиниці, медіадискурс, трансформації, переклад.

Постановка проблеми. Вивчення особливостей фразеологічних одиниць на сучасному етапі розвитку англійської мови є одним з актуальних питань лінгвістики. Фразеологічні одиниці характеризуються великим стилістичним потенціалом та неповторною образністю, завдяки чому їх використовують у всіх типах дискурсів, зокрема в медійному. Автори медійних творів прагнуть зробити їх цікавими та унікальними, в цьому їм допомагають фразеологізми. Проте надання унікальності фразеологізмам породжує складнощі в процесі їх перекладу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тривалий час фразеологію не сприймали як окрему лінгвістичну дисципліну. Її проблематикою розглядали в наукових працях, присвячених лексикології, стилістиці, граматиці, лексикографії, загальному мовознавстві та історії мови. Нині фразеологія перетворилася на самостійну лінгвістичну дисципліну, яка має свій об'єкт

та методи дослідження. Дослідженню фразеології присвятили свої наукові праці як зарубіжні, так і вітчизняні лінгвісти, зокрема: В. Виноградов, Л. Авксентьев, Н. Гончарова, А. Денисова, О. Демська-Кульчицька, М. Журавель, І. Корунець, О. Кунін, Д. Сизонов та інші.

Постановка завдання. Метою написання цієї статті є дослідження особливостей перекладу фразеологізмів у медійному дискурсі. З огляду на мету дослідження нами були поставлені такі завдання: 1) дати визначення поняттю «фразеологічна одиниця»; 2) розглянути основні класифікації фразеологізмів; 3) визначити особливості медійного дискурсу та роль фразеологізмів у ньому; 4) виявити основні способи перекладу фразеологізмів у медійному дискурсі.

Виклад основного матеріалу. Відповідно до Великої української енциклопедії, фразеологія – це розділ мовознавства, який займається вивченням фразеологічного складу мови в його сучас-

ному стані й історичному розвитку [2]. Вперше цей термін був використаний Ш. Баллі в його праці «Французька стилістика (1909)».

Фразеологізм – це словосполучення, якому характерне цілісне значення та відтворення в мові за традицією автоматично [2]. До фразеологічних одиниць належать прислів'я, приказки, крилаті вислови та усталені звороти. Л. Авксеньєв у своїй роботі виокремлює такі основні ознаки фразеологізмів: 1) семантична цілісність або семантична нерозкладність; 2) метафоричність; 3) нарізно-формленість; 4) відтворюваність; 5) наявність не менше двох повнозначних слів; 6) неперекладаєність іншими мовами [1, с. 13].

Фразеологічні одиниці є відображенням історії та культури нації. Основними джерелами фразеологізмів є: Святе Письмо, антична міфологія, побут, казки, крилаті вислови та запозичення з інших мов [7, с. 170]. Наприклад, український фразеологізм як *засватаний* означає несміливу, сором'язливу людину. Англійський фразеологізм *the seven deadly sins* перекладається як *сім смертних гріхів*. Значну частину фразеологічного фонду англійської та української мов становлять професійно-виробничі. Наприклад: *de тонко, там і рветься* означає частину чого-небудь, яка в дуже критичному стані і може стати причиною великої біди. Англійському фразеологізму *measure thrice and cut once* відповідає український фразеологізм *сім раз відмірь, один раз відріж*. Ще одним джерелом є антична міфологія. Наприклад, фразеологізм *авгієві стайні* походить із грецької міфології та означає занедбане місце, що потребує наведенню порядку. В англійській мові є відповідник цьому вислову – *Augean stables*. Фразеологічні одиниці мають також біблійне походження. Наприклад, фразеологізм *prodigal son* має еквівалент в українській мові – блудний син. Крилатими висловами є цитати, афоризми, що були створені авторами літературних чи публіцистичних творів. Наприклад, жінка бальзаківського віку. Скільки років жінкам бальзаківського віку? Оноре де Бальзак, відомий французький письменник XIX століття написав роман «Тридцятирічна жінка», який став досить популярний. Тому «бальзаківський вік», «бальзаківська жінка» або «бальзаківська героїня» – це жінка 30–40 років, яка вже пізнала життєву мудрість і життєвий досвід. Відомий вислів В. Шекспіра *to be or not to be* перекладається бути чи не бути та означає сумніви щодо певної справи.

Прислів'я – це усталений вислів повчального характеру, що виражає переважно морально-етичну ідею: наприклад, англійське прислів'я *a man is known by the company he keeps* та українське скажи

мені, хто твій друг, і я скажу, хто ти означають, що люди, з якими товаришує людина, можуть багато чого розповісти про її особистість. Приказка – це усталений вислів узагальненого змісту, який часто має пряме значення до конкретної життєвої ситуації: наприклад, *вовків боятися в ліс не ходити* означає «боятися складних ситуацій»; англійський вираз *a bag of bones* перекладається як «шкіра та кості» та означає худорлявість [7, с. 171].

Одним із найвідоміших теоретиків вітчизняної фразеології вважають В. Виноградова, який у своїх працях розробив класифікацію, основою якої є семантика фразеологізмів, а саме ступінь з'єднаності складових частин та співвіднесеність значення усього вислову з семантикою його окремих складників. Він поділяє фразеологічні одиниці на 3 групи: фразеологічні зрощення, фразеологічні сполучення та фразеологічні єдності [3, с. 153]. Фразеологічні єдності – одиниці, в яких цілісне значення вмотивоване переносним значенням їхніх компонентів. Наприклад: тримати камінь за пазухою (приховувати злість), прикусити язика (замовкнути), пекти раків (червоніти), *horn of plenty* (повна чаша), *to rise to the occasion* (бути на висоті), *to spill the beans* (видати секрет). Фразеологічні зрощення – це група фразеологізмів, значення яких не вмотивоване значенням компонентів, які входять до їх складу. Наприклад: бити байдики, піймати облизня, точити яси, а *knowing old bird* (стріляний горобець), *sore subject* (гостре питання), *to kick the bucket* (померти). Фразеологічні сполучення – це фразеологізми, значення яких вмотивоване значенням їхніх компонентів. Наприклад: порушити питання, взяти слово, брати рушник, *way of life* (спосіб життя), *old wives' tale* (бабині казки) [10].

Фразеологічні одиниці співвідносяться з окремими частинами мови за їхніми лексичними та граматичними значеннями (вони називають предмет, дію, ознаку, обставину, емоції та виступають членами речення). Іменникові фразеологізми позначають предмет або явище: *наріжний камінь*, *козацьке сонце*, *золота клітка*, *roog fish*, *red blood*, *the Trojan horse*. Прикметникові фразеологізми позначають ознаки: *кров із молоком*, *на всі руки майстер*, *не остання спиця в колесі*, *wise behind*, *not born yesterday*, *slippery as an eel*. Дієслівні фразеологізми мають узагальнену семантику процесуальної ознаки, що виражається в дієслівних граматичних категоріях виду, стану, способу, часу та особи. Фразеологічні одиниці цієї групи позначають дію або стан щодо певної особи або явища: *мотати на вус*, *поставити на ноги*, *бити*

себе в груди, to sell smoke, to set a limit to smth., to go aloft. Прислівникові фразеологізми дають характеристику дії, стану чи ознаці: з відкритим серцем, наліво й направо, як на долоні, with a good reason, with flags flying, with all ones steam. Вигуківі фразеологізми виражають емоції та почуття, проте не виконують номінативної функції. Наприклад: от тобі й на, туди до лиха, ні пуху ні пера, Atta boy!, Call the question!, Dod drat! [10]

Фразеологізми можуть піддаватися синонімії, антонімії та омонімії. А. Денисова пише: «Фразеологічні синоніми – це стійкі вирази з однаковою або подібною структурою, які співвідносяться з однією частиною мови, і можуть мати різне стилістичне забарвлення». Вони характеризуються однорідністю моделі та співвідносять значення зі значенням певної частини мови, а також мають однорідну синтаксичну сполучуваність [5]. Наприклад: *i слід похолов – i слід пропав, намотати на вус – зарубати на носі, накивати п'ятами – давати драла, to know one which side bread is buttered – to know what's what – to know how many beans make fire, grasp all, lose all – if you run after two hares you will catch neither, far away – where the devil lives*. Фразеологічними антонімами називають звороти, які дають протилежну оцінку певному явищу або предмету. Вони характеризуються протилежною, контрастною семантикою або опозицією «фразеологізм – фразеологізм». Наприклад: *у рот води набрати – теревені правити, легкий на руку – важкий на руку, кури не клюють – як кіт наплакав, get the ball rolling – ring down the curtain, loosen one's purse strings – tighten one's purse strings, fair play – foul play*. Фразеологізми-омоніми – це фразеологічні одиниці, які мають однаковий компонентний склад і структуру, але відрізняються значенням. Наприклад: *давати/дати чосу* (бити когось, обороняти) – *давати/дати часу* (тікати, бігти), *вводити/ввести в закон* (хрестити) – *вводити/ввести в закон* (вінчати), *зав'язати голову* (вийти заміж) – *зав'язати голову* (бути заклопотаним), *ring a bell* (дзвонити) – *ring a bell* (нагадувати), *peeping Tom* (допитлива людина) – *peeping Tom* (розвідувальний літак) [6, с. 23].

Фразеологізми використовуються у спілкуванні, літературних творах та медійних творах. ЗМІ займаються формуванням масової свідомості та коректуванням суспільної думки, якщо вона різниться з офіційною. Медійні тексти є інструментами класового контролю, які висвітлюють певну подію, ураховують різні думки та займаються передачею офіційної думки за допомогою

«закодованої знакової системи», яка являє собою мову преси, запроваджують певні цінності та змінюють інші. Ю. Шепель пише: «Медіадискурс – це зв'язний вербальний чи невербальний, усний чи письмовий текст разом із соціокультурними, прагматичними, психологічними факторами, що виражений за посередництвом засобів масової комунікації». Основними видами медіадискурсу є: теледискурс, радіодискурс, комп'ютерний дискурс, рекламний дискурс, PR-дискурс та публіцистичний дискурс [12, с. 304–305].

Фразеологізми в медіатворах виникають відповідно до вимог часу та в процесі суспільно-політичного розвитку певної країни. Д. Сизонов вважає медійним фразеологізмом певну мовну універсалью, яка надає медійним творам експресивності та емоційності. Медіафразеологізм – це один із найвиразніших та дієвих лексичних одиниць у медійному дискурсі, якого використовують для емоційного впливу на читача. Фразеологічні одиниці надають медійним творам метафоричності, конотативності та експресивності. А сам фразеологізм набуває нового відтінку значення та може вживатися як прямо, так і модифіковано [11, с. 60].

Трансформації фразеологізмів застосовуються тільки тоді, коли в реципієнтів є фонові знання про фразеологізми. У лінгвістиці, як наголошує Н. Гончарова, існують такі групи фразеологічних трансформацій: семантична, лексична, синтаксична, морфологічна та словотворча.

Семантична трансформація полягає в тому, що фразеологізм набуває нового змісту, при цьому зберігаючи свою лексико-граматичну цілісність.

У процесі дефразеологізації фразеологізм втрачає свої основні ознаки внаслідок створення нових самостійних значень його компонентів. Наприклад: *At last, car manufacturer offering something other than hot air. Cold air (Top Gear, April, 2010)*.

Приєм подвійної актуалізації – один із найпоширеніших прийомів дефразеологізації. Під час подвійної актуалізації відбувається реалізація в одному контексті фразеологічного значення і вихідних словникових значень компонентів словосполучення-прототипу. Наприклад: *Slip Beauty Sleep Collection Gift Set (Brit+Co, November 18, 2020)*. Семантико-стилістична функція розглянутого прийому полягає у створенні гумористичного (комічного, іронічного, сатиричного) та ігрового ефектів.

Лексичні трансформації за допомогою змін компонентів фразеологізма надають семантиці фразеологізму нові смислові відтінки, при цьому не змінюючи його синтаксичну струк-

туру. Наприклад: *The prospect of a Democratic president has unsurprisingly rekindled fears of even more extensive rights-related sanctions against top Philippine officials, including Duterte, who is set to step down from office in early 2022 (Asia Times, November 9, 2020)*. У фразеологічній одиниці *kindle the flame* – розпалити полум'я відбувається лексична заміна другої частини фразеологізму.

Синтаксичні трансформації є найчисельнішими та полягають у збільшенні, скороченні або зміні синтаксичної структури фразеологізму. До синтаксичних трансформацій належать редукація, додавання компонентів, зміна комунікативного типу речення, парцеляція, контамінація та алюзія. Редукація – це скорочення компонентного складу фразеологізму, під час якого відбувається його переосмислення. Наприклад: *Jupiter trojan: Newly discovered malware stealthily steals usernames and passwords (Zdnet, November 16, 2020)*. В цьому прикладі ми можемо спостерігати скорочення фразеологізму *Trojan horse* (троянський кінь (прихована небезпека)). Додавання компонентів зазвичай відбувається напочатку, всередині або наприкінці. Новий компонент збагачує фразеологізм новим смислом та надає йому експресивності та оригінальності. Наприклад: *Over the years, Rockstar has never given up following his goose that lays the golden eggs (Somag news, November 21, 2020)*. У цьому прикладі ми бачимо, що автор додав до фразеологізму присвійний займенник *his*.

Оказіональні зміни комунікативного типу висловлювання перетворюють розповідне речення в питальне. Наприклад: *Is Pandora's box really the origin of all evil? (Prospect, November 9, 2020)*

Під час парцеляції елементи фразеологізму розділяються комою або крапкою. Наприклад: *He welcomed the law. With open arms (The Guardian, October 22, 2017)*.

Контамінація – це поєднання 2 фразеологізмів в 1 (зі скороченням компонентного складу одного з них або без змін). Наприклад: *Facebook Published A Report On Its Evolving Efforts To Tackle Hate Speech (Digital Information World, November 21)*. Цей приклад показує нам поєднання двох фразеологізмів: *to tackle a problem* (вирішувати проблему) та *hate speech* (заклик до насильницьких дій).

Алюзія – це використання лексем, фраз, цитат як натяку на загальновідомий факт. Наприклад: *Few pieces of silver (Trinidad & Tobago Express Newspapers, November 5, 2020)*. У цьому прикладі трансформації зазнав фразеологізм *the thirty pieces of silver* (тридцять срібняків).

Морфологічні трансформації полягають у змінах частин мови компонентів фразеологізму. Наприклад: *A father tying his daughter's shoes in the rain becomes a near Sisyphian labour (The Irish Times, November 6, 2020)*. Трансформації зазнав фразеологізм *a labour of Sisyphus* (сізіфова праця, важка і марна робота).

Словотворчі трансформації полягають у додаванні словотворчих афіксів до фразеологізму [4, с. 3–5].

Переклад фразеологічних одиниць сповнене труднощів для перекладачів та журналістів, оскільки для них характерні такі специфічні ознаки: образність, виразність, лаконізм та афористичність. Під час перекладу стійких сполучень слів варто також враховувати культурні та національні особливості, історію та традиції мови-оригіналу. Нині в перекладознавстві є такі способи перекладу фразеологізмів: за допомогою повних та часткових еквівалентів, аналоговий переклад, калькування та описовий переклад [9; 8, с. 182–195].

Повні еквіваленти мають схожий лексичний склад, семантику, образ, граматичну структуру та стилістичну спрямованість з англійськими одиницями. Наприклад: *Strike while the iron is hot – куй залізо, поки гаряче; Augean stables – авгієві стайні; the Trojan horse – троянський кінь*. У наступних уривках медійних творів ми можемо спостерігати використання цього способу перекладу фразеологічних одиниць. *Scientists Are Using The Measles Vaccine to Develop a 'Trojan Horse' Against COVID-19 (ScienceAlert, April 15, 2020)*. *Троянський кінь. Як вчені планують використовувати вакцину від кору для боротьби з COVID-19 (НВ, 15 квітня, 2020)*. *Indian doctor duped into buying 'Aladdin's lamp' for \$41,600 (BBC News, October 31, 2020)*. *В Індії шахраї просили \$200 тисяч за «лампу Аладдіна» (Громадське, 31 жовтня, 2020)*. *It's time to clean up this mess & stop looking like a banana republic! (Business Insider, November 6, 2020)* *Настав час прибрати цей безлад і перестати виглядати як бананова республіка! (Прямий, 6 листопада, 2020)*

Часткові еквіваленти мають однакове значення, але лексично лексико-граматично та граматично не збігаються з мовою оригіналу. Наприклад: *baker's dozen – чортова дюжина, the devil is not so black as he is painted – не такий чорт страшний, як його малюють, love is the mother of love – любов породжує любов*. Перекладачі використовують цей метод перекладу в наступних уривках медійних творів. *A vigorous press can, for instance, expose corruption, shine a light on human rights*

abuses, and provide the public essential information during crises (U.S. Department of State, November 1, 2020). *Енергійна преса може, наприклад, викривати корупцію, проливати світло на порушення прав людини і надавати громадськості важливу інформацію за часів криз* (Радіо Свобода, 2 листопада, 2020). У цьому прикладі ми можемо побачити, що фразеологізм *to throw light* зазнав синонімії. *But Maldivians are determined to fight back to preserve their existence* (BBC News, September 10, 2020). *Утім, країна серйозно налаштована на боротьбу за своє існування* (BBC Україна, 25 жовтня, 2020). *A driving force behind this renewal is Amanda Feilding, an English aristocrat (Countess of Wemyss and March) who is recognised today as a global leader in drug policy reform and co-ordinating research into psychedelics* (BBC News, July 15, 2020). *Рушійною силою відновлення інтересу до ЛСД стала англійська аристократка, графиня Вемісс і Марч, Аманда Філдінг* (BBC Україна, 25 липня, 2020).

Українські фразеологізми-аналоги ідентичні за змістом англійському фразеологізму, але базуються на іншому образі. Наприклад: *to have the ready tongue* – *за словом у кишеню не лізти, like mistress, like maid* – *яблуко від яблуні недалеко падає; there is no use crying over split milk* – *що з воза впало, те пропало*. У наступних уривках медійних творів ми спостерігаємо використання цього способу перекладу. *The hope is the second infection will be milder than the first, even if immunity does decline, as the body should have an “immune memory” of the first encounter and know how to fight back* (BBC News, October 27, 2020). *І є надія, що повторна інфекція буде легшою, ніж перша, оскільки організм повинен мати «імунну пам'ять» про перше зіткнення з хворобою і знає, як чинити опір* (BBC Україна, 27 жовтня, 2020). *Darwin and his ideas came under ferocious attack, particularly from outraged Christians* (BBC News, October 31, 2016). *Дарвін та його ідеї зазнали лютої критики, особливо з боку обурених християн* (BBC Україна, 8 серпня, 2020). *We might say a cliché – like ‘two peas in a pod’ – is an unimaginative phrase* (BBC News, July 10, 2020). *«Як дві краплі води» – це хороша метафора, але вона давно стала заяложеною, перетворилася на кліше* (BBC Україна, 18 липня, 2020).

Калькований переклад – це дослівна передача образу фразеологізму мови-оригіналу. Наприклад: *the moon is not seen when the sun shines* – *коли світить сонце, місяця не видно; what is sauce*

for the goose is the sauce for the ganger – *що для гуски приправа, те й до гусака приправа*. Перекладачі медійних творів у наступних прикладах використовують саме цей спосіб перекладу фразеологізмів. *Another idea is that a receptor called “Nalpr3” is likely to play a central role* (BBC News, October 28, 2020). *Інша ідея ґрунтується на тому, що у процесі щеплення центральну роль відіграє рецептор Nalpr3* (BBC Україна, 1 листопада, 2020). *There are other parts of the immune system, such as T-cells, which may also play a role, directly killing infected host cells and calling to other immune cells to help out* (BBC News, October 27, 2020). *Адже є й інші частини імунної системи, такі як Т-клітини, які також можуть відігравати певну роль у захисті, вбиваючи інфіковані клітини та залучаючи інші імунні клітини для боротьби з хворобою* (BBC Україна, 27 жовтня, 2020). *Today, many of the scientists studying the origin of life are confident that they are on the right track – and they have the experiments to back up their confidence* (BBC News, October 31, 2020). *Сьогодні багато вчених, які вивчають походження життя, впевнені, що вони на правильному шляху – і вони проводять експерименти, щоб підкріпити цю впевненість* (BBC Україна, 8 серпня, 2020).

Перекладачі застосовують описовий переклад фразеологізмів, коли в українській мові немає відповідних еквівалентів та аналогів. Цей спосіб перекладу за допомогою вільних словосполучень передає суть англійського фразеологізму. Наприклад: *school miss* – *школярка, one man’s meat is another man’s poison* – *про смаки не сперечаються, to rob Peter to pay Paul* – *віддати одні борги, заробивши інші*. У наступних прикладах ми можемо спостерігати використання перекладачами цього способу перекладу фразеологізмів у медійних творах. *While Hulhumalé is being fashioned primarily to improve the lives of Maldivians, its City of Hope also aims to be a beacon for a new cohort of tourists interested in more than just lying in a beachside resort bubble* (BBC News, September 10, 2020). *Хоча Хулхумале створений головним чином для поліпшення життя самих мальдівців, Місто надії також має на меті привабити новий тип туристів, яких цікавить дещо більше, ніж лінивий пляжний відпочинок* (BBC Україна, 25 жовтня, 2020). *There was no experimental evidence to back it up* (BBC News, October 28, 2020). *Не було експериментальних доказів, які б її підтвердили* (BBC Україна, 8 серпня, 2020). *The first person to really*

tackle this head-on was a British chemist named Leslie Orgel (BBC News, October 31, 2020). *Першим, хто рішуче взявся за вирішення цієї проблеми, став хімік Леслі Орджел* (BBC Україна, 8 серпня 2020). В останньому прикладі ми можемо дослідити, що фразеологізм зазнав синонімії. Автор замінив компонент фразеологізму *to tackle a problem* на *to tackle this head-on*.

Висновки і пропозиції. Отже, фразеологія залишається актуальним та перспективним аспектом лінгвістичних досліджень. Кожна фразеологічна одиниця має свою історію, яка може розповісти нам про життя, культуру, побут та звичаї інших країн. Фразеологізми зустрічаються в різних соціально-побутових сферах нашого життя: еконо-

міка, політика, побут та ЗМІ. Переклад фразеологізмів у медійних творах – це надзвичайно складне завдання, яке має виконати перекладач. У його арсеналі є такі способи перекладу: повний та частковий еквіваленти, аналог, калькований та описовий переклади. Окрім уміння використовувати ці методи перекладу, перекладач має бути обізнаним та креативним. Він має знати культурні особливості мови-оригіналу, уміти правильно використовувати довідкову літературу та бути здатним створити власний еквівалент фразеологізму мови-оригіналу, який чудово передасть його настрій, значення та яскравість. Перспективою досліджень можуть бути подальші дослідження фразеології в медійному дискурсі та специфіки їх перекладу.

Список літератури:

1. Авксентьев Л. Г. Сучасна українська мова. Фразеологія: [Навч. посібник для філол. фак. ун-тів]. 2-ге вид., допов. і перероб. Харків : Вища шк. Вид-во при ХДУ, 1988. 134 с.
2. Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%BD%D0%BA%D0%B0
3. Виноградов В. В. Избранные труды. Лексикология и лексикография. Москва : Наука, 1977. 310 с.
4. Гончарова Н. А. Трансформации фразеологических единиц в языке прессы. *Научно-методический электронный журнал «Концепт»*. 2017. № 31 С. 9.
5. Денисова А. С. Явище варіантності та синонімії у фразеології. *Філологічні науки*. 2015. Випуск 40. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. С. 63–67.
6. Демська-Кульчицька О. М. Фразеологія. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 74 с.
7. Журавель М. Історія і стан дослідження англійської та української фразеології. *HUMANITY, COMPUTERS AND COMMUNICATION* (HCC' 2015), 22–24 April 2015, Lviv, Ukraine. С. 170–172.
8. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) : Підручник. Вінниця : «Нова Книга», 2003. 448 с.
9. Кунин А. В. О переводе английских фразеологизмов : монография. URL: http://zhurnal.lib.ru/w/wagarow_a_s/transl/-bookkunun.shtml
10. Офіційний сайт української мови. URL: https://ukrainskamova.com/publ/chinnij_pravopis/leksika/klasifikacija_frazeologizmiv/5-1-0-70
11. Сизонов Д. Ю. Функціонально-стилістична парадигма медійної фразеології. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. 2017. Випуск XXXV. С. 56–69.
12. Шепель Ю. Медіадискурс як засіб маніпулятивного впливу на читача. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Розділ VII. Дискурсознавство. Текстологія. Літературознавство. 2017. № 3. С. 302–307.

Ushenko D. O., Hniedkova O. H. HOW TO TRANSLATE PHRASEOLOGICAL UNITS IN MEDIA DISCOURSE

The article deals with the ways of how to translate English phraseological units into Ukrainian in media texts. The authors of the article define phraseology and phraseological unit. The main features of phraseological units and their sources are analyzed by the authors of the article. The article considers the concepts of saying and proverb. The authors have classified phraseological units according to semantic and grammatical criteria. According to the semantic criterion, the main groups of phraseological units are phraseological fusions, phraseological unities, phraseological collocations. Phraseological units, according to the grammatical criterion, are divided into noun phraseological units, adjective phraseological units, verb phraseological units and adverb phraseological units. The phenomena of synonymy, antonymy and homonymy of phraseological units are explored in the article. The authors examine the peculiarities of media discourse and defines media phraseological unit. The influence of the media phraseological units on recipients is shown. The article provides a detailed examination of the main transformations of phraseological units in media works. The authors state that phraseological transformations can be divided into semantic, lexical, syntactic, morphological and

word-forming. Semantic transformations include reception of dephraseologization and double actualization. Reduction, addition of components, change of communicative type, parcelling and allusion are syntactic transformations. The main ways of translation of phraseological units are translation by choosing absolute equivalents, translation by choosing near equivalents, translation by choosing genuine analogies, word-for-word translation and descriptive translation. The choice of how to translate phraseological units depends on the features of phraseological units, context and translators' knowledge of foreign country's culture and history.

Key words: *phraseology, phraseological units, media discourse, transformations, translation.*

ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ І ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

УДК 81'373.7: 811.161.2+811.111

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/18>*Галинська О. М.*

Національний університет харчових технологій

КЛЮЧОВІ ЕТНОКОНЦЕПТИ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЛІНГВОКУЛЬТУР (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА АНГЛІЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ ФРАЗЕОЛОГІЇ)

Статтю присвячено лінгвокультурному аналізу ключових етноконцептів на прикладі фразеології української та англійської мов. Поняття концепту розглядається як етнокультурне явище, базова одиниця мислення людини, основна ланка культури в ментальному світі людини, як продукт індивідуальної й колективної свідомості та пам'яті, що відображає предмет або явище дійсності у вигляді певних ментальних образів, несучи про них інформацію, отриману шляхом пізнавальної діяльності. Спираючись на тлумачення концепту різними науковцями, автор стисло подає такі його основні лінгвокультурологічні інтерпретації: культурний концепт як «ключове слово культури», національний концепт як етноспецифічне поняття, концепт історико-культурної свідомості народу як одиниця, наповнена етнокультурним смислом. Останній концепт може бути як спільним для української та британської лінгвокультур (вода, вогонь, небо), так і відмінним (хліб, калина, лілія). Концепт виражає свою специфічну етнокультурну маркованість і набуває вербального вигляду за допомогою фразеологізмів. Фразеологія є цінним лінгвістичним спадком, у якому відображаються бачення світу і національна культура народу. На цей час встановлення специфіки фразеологічної одиниці (далі ФО) як потужного засобу вербалізації концепту є досить актуальним. На матеріалі українських і англійських фразеологізмів зіставлено образну і символічну специфіку концептів. Результати дослідження свідчать про переважно спільні для обох лінгвокультур етноконцепти (вода / water; вогонь / fire, сонце / sun), що пов'язано з давніми міфологічними уявленнями про силу вогню і води як випробувальних стихій та віруваннями обох народів. Відмінним виявився концепт батько / father, що пояснюється відмінністю у традиціях і обрядах носіїв культури і має особливе сакральне значення для українців.

Ключові слова: концепт, етноконцепт, лінгвокультура, етнокультура, фразеологізм.

Постановка проблеми. Загальновідомо, що мова – це вагома частина етнокультури, продукт етноспільноти. І немає різниці, чи мова проходить крізь канали культури, чи, навпаки, культура проходить через канали мови. Є очевидним той факт, що звичаї етносу впливають на його комунікативну систему, а культурні цінності певним чином створюють етномовну реальність. Мова народу так чи інакше відображає етнокультурні стереотипи, породжені національною специфікою людського світосприйняття. Такі явища входять у русло етнолінгвістичних і лінгвокультурологічних досліджень, оскільки лінгвістика передусім вивчає співвідношення національної мови та культури через взаємодію мовних і етнокультурних чинників. Іншими словами, етнолінг-

вістичний аспект наукових студій має на меті вивчення наслідків впливу народного побуту, звичаїв, традицій, культури загалом на мовну систему. З цього погляду фразеологічний матеріал, наприклад, імена людей, міфологеми, назви рослин, тварин, обрядів тощо, цікавий саме з погляду його етнокультурної знаковості.

Сучасне вивчення мови в аспекті її взаємодії з культурою спричиняє виникнення культурологічної парадигми, спрямованої на розуміння концепту як явища культури. Сьогодні культурологічна парадигма репрезентована культурологічним, лінгвокультурологічним та етнолінгвістичним підходами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Слово є своєрідним духовним кодом етнокультури,

оскільки за багатьма мовними одиницями стоять не самі лише реалії (предмети) об'єктивної дійсності як такі, а часто реалії з культурними смислами, в тому числі й етнокультурними, тобто предмети, одухотворені людиною, її світобаченням. Деякі з них із плином часу стають у свідомості етносу константами його культури, тобто усталеними її концептами [8, с. 155; 14]. Як етнокультурне утворення визначають концепт – так званий етноконцепт. У рамках цього підходу ключовим є усвідомлення ролі національної культури в житті соціуму, розуміння того, що концепт виступає центром перетину світу культури та світу індивідуальних розумів і смислів [2, с. 39]. На сучасному етапі концепт є одночасно одиницею і лінгвоконцептологією, і лінгвокультурологією. Як наслідок, він вирізняється суперечливістю й неоднозначністю свого тлумачення [3]. Концепт як наукове поняття досліджують лінгвокогнітологи (проблему взаємозв'язку свідомості та знання (див. праці С. Жаботинської [5], А. Загнітка [9], З. Попової [12], О. Селіванової [14] та інших), лінгвокультурологи (пошук і виокремлення універсального й етноспецифічного (див. праці І. Голубовської [4], В. Жайворонка [6; 8], С. Кондратенка [11], Ю. Степанова [15] та інших).

Постановка завдання. Метою цієї статті є дослідження ключових етноконцептів у фразеології української та англійської мов крізь призму лінгвокультурології, а також виявлення кореляцій концептів із реаліями навколишнього світу шляхом аналізу фразеологізмів української та англійської мов, які їх експлікують.

Виклад основного матеріалу. Кожна мова певним чином насичена етнічними, національними та історичними компонентами, які формують етнічну картину світу як усього народу, так і його окремих індивідів. Засобом моделювання такої картини світу є етнокультурні концепти, в яких відображене національне сприйняття світу, виражений духовно-емоційний досвід етносу. Розуміння концепту як ментально зумовленого культурно значущого змісту передбачає розуміння ментальності як світовідчуття в категоріях і формах рідної мови, що об'єднують інтелектуальні та вольові якості національного характеру і що, як вважає В. Колесов, передбачає об'єктивність концептів, національний характер їхнього вияву, збереження й відтворення у свідомості носіїв як певних утворень [10].

На думку Ю. Степанова, концепт – це основний осередок культури у ментальному світі людини; «жмуток» уявлень, понять, знань, асоціацій, пере-

живань [15, с. 43]. Український дослідник В. Жайворонка прив'язує концепт до мовної проєкції: «мовна одиниця функціонує часто не просто як слово-номінація з одним чи кількома лінгвістичними значеннями, а як слово-концепт – вмістище узагальненого культурного смислу (сенсу), що дає підстави вважати мовну одиницю культурним концептом» [7, с. 10].

У понятті культурного концепту вбачають наявність ціннісного компоненту, який виокремлюють у структурі останнього поряд з образним і поняттєвим складниками. Аксіологічну маркованість культурного концепту вважають визначальною рисою більшості дослідників, що зосереджені на з'ясуванні національно-культурної своєрідності мовних і концептуальних картин світу [13, с. 249].

Культурні концепти – це «ключові слова культури», які є омовленими культурно детермінованими ментальними утвореннями, котрі мають безпосередній дотик до цінностей, ідеалів та установок етносів і в яких знаходять своє найповніше відображення особливості національного характеру і сприйняття світу. Вихідною позицією аналізу концепту, як вважає З. Шостюк, є визначення його внутрішньої форми, тобто йдеться про встановлення внутрішньої форми слова, що номінує концепт [17, с. 133].

Як вже зазначалося, вчені виокремлюють два підходи до трактування поняття «концепт»: лінгвокогнітивний та лінгвокультурологічний. Представники першого напряму інтерпретують концепт як глобальну мисленнєву одиницю, ідеальну сутність, сформовану у свідомості людини. Представники ж іншого напряму розглядають концепт як культурне явище, результат зіткнення семантики слова із власним або народним досвідом.

Наводячи думку В. Нерознака щодо національного концепту, І. Саєвич зауважує, що національний концепт може бути виражений лише безеквівалентним словом. Попри те, що безеквівалентна лексика використовується на позначення специфічних для певного етносу явищ матеріальної і духовної культури, суспільного життя, науки і техніки, часто переліки базових культурних концептів ґрунтуються переважно на безеквівалентній референтній лексиці, що репрезентує народну матеріальну культуру [13, с. 250]. Небезпідставно базовими сферами етнокультури А. Приходько визначає національні гастрономічні уподобання (їжа, питво), специфіку устрою домівки, оцінно маркований рослинний і тваринний світ, національний антураж (одяг, танок, пісня, музичний інструмент, сувеніри), особливості дозвілля,

специфіку міжособистісних стосунків, орієнтири в життєвому просторі. Відповідно, репрезентантами етноспецифічних концептів української культури у різних джерелах названі такі лексичні одиниці: земля, мати, хата, хліб, доля (В. Кононенко); хата, вишиванка, спідниця, кожух, тополя, калина, барвінок, гопак, вечорниці, трембіта, бандура, рушник, писанка, кум, начальник, добробут, злагода, борщ, сало, вареники, галушки, узвар, горілка (А. Приходько); вогонь, дорога, поріг, лава, чоботи (В. Ужченко, Д. Ужченко) [13, с. 250]. Дійсно, більшість зазначених лексем є безеквівалентними, містять у структурі лексичного значення національно-культурну сему, викликають чисельні асоціації з традиційною українською культурою [там само, с. 251].

В. Жайворонок кваліфікує аналізовані одиниці як «концепти історико-культурної свідомості народу» та виділяє в їх структурі образність і етносимволіку. Науковець розглядає концепти як специфічні мовні одиниці, наповнені етнокультурним смислом, що найчастіше виникають і функціонують у культурному контексті, наділені експресивністю, образністю, символічністю [6].

Концепти історико-культурної свідомості народу пов'язані передусім з обрядовістю, віруваннями, міфологією. Це, наприклад, такі концепти, як *батько, мати, вода, земля, небо, сонце, душа, хата, хліб, ніч, калина* в українській лінгвокультурі; *water, fire, heaven, stone, sun, oak, lily* – в англійській лінгвокультурі.

Концепт у межах етнокультурного утворення постає, на переконання І. Гарбери, як культурний смисл, етноконцепт, лінгвокультурний концепт; центр перетину світу культури та світу індивідуальних розумінь; ментальне утворення, марковане етнокультурною специфікою; структура, вербалізована в слові (її глибинний експресивний зміст, зумовлений національною культурою, апелює до вищих духовних цінностей); основна ланка культури в ментальному світі людини, ментальний акт культурного простору [2, с. 46].

Розглянемо деякі концепти, значущі з погляду своєї етнокультурної знаковості у фразеології української та англійської мов.

З давніх часів, як найстарший у родині, *батько* був її головою, господарем, порадиником, вихователем дітей, її духівником (назва перейшла і до священника – *батюшка*) [8, с. 16]. Тому й не годиться, як говорять, *лізти поперед батька в пекло; посилати до бісового батька* [СФУМ, с. 345; 547]. Віддавна вважають, що діти, особливо син, успадковують не лише батьківське добро,

а й вдачу, тому прислів'я каже: «*Яка вода, такий млин, який батько, такий син*». Давні обряди, головною особою яких виступав батько, започаткували низку етнокультурних концептів, виражених словосполученнями *посаджений батько; весільний батько; духовний батько*. Юкстапозит *батько-мати* в українській свідомості набув додаткових національних нашарувань. У контексті весільної обрядодії концепт *батько-мати* набуває ще виразнішого сакрального значення, оскільки батьки – це головні дійові особи на весіллі. На відміну від традицій британців, де батько веде до шлюбу доньку-наречену, українські батьки на вінчання не йшли, а чекали повернення з церкви молодят удома, щоб обсіпати їх житом чи пшеницею на батьківському порозі, благословляючи на вдале подружнє життя і достаток. У фразеології англійської мови концепт *father* представлений такими ФО: *father confessor; Father of Lights; Father Time* [АУФС, с. 324].

В українській фразеології маємо досить широкий фразеологічний ряд на позначення рідні, свояцтва: *ні роду, ні плоду* – хто-небудь зовсім самотній; *бідний родич* – нещасний, невлаштований; *ні сват, ні брат* – зовсім чужа людина; *своєк з лівої щоки* – нерідна, чужа людина [СФУМ, с. 603; 630; 603; 637]. В англійській фразеології фіксуємо такі фразеологізми: *seven daughter of a seven daughter* – пророчиця, провісниця, віщунка (за старим повір'ям, сьома дочка сьомої дочки має дар віщування); *cousin seven times removed* – дальній родич [АУФС, с. 853; 876]. Коротко зупинимося на числі *сім*, яке здавна вважалося магічним. Сім днів тривав Великий потоп, кожна із семи планет мала свій день, сім чудес світу, сім днів тижня. Ще піфагорійці вважали, що числам були властиві навіть деякі моральні якості, і число 7 було початком пропорційності, а відтак гармонії та розуму, це спільнослов'янське й індоєвропейське слово. Воно увійшло до складу як деяких англійських, так і українських фразеологізмів і паремій: *сім п'ятниць на тиждень; дерти сім шкур; як сім баб пошептало; сім мішків гречаної вовни* (наговорити, наплести) [СФУМ, с. 651; 195; 651]; *Сім баб – сім рад, а дитя безпунтне; Прийде сім баб та скаже сім рад; Свято – сім баб розп'ято* [ППа, с. 147; ППб, с. 316].

Фразеологізми, що вербалізують концепт *щастя*, є віддзеркаленням давніх міфологічних уявлень як носіїв української, так і англійської мов (*бути на сьомому небі; in seventh heaven*), коли деякі явища природи людям важко було зрозуміти і пояснити. Так, наприклад, вважали, що в небі

є сім кришталевих сфер, до яких прикріплені зірки й сім планет. Найвища і найголовніша сфера була вершиною блаженства – сьомим небом. Той, хто буває безмежно щасливим, часто каже, що перебуває або відчуває себе *на сьомому небі*. Про сьоме небо згадується і в англійській культурі. Померлих судили за тим, як вони жили на землі, і відправляли до того рівня винагороди, якого вони заслужили за життя. На найвищому рівні був Господь в оточенні ангелів. Душа, яка потрапляла до сьомого неба, відчувала надзвичайне блаженство – *in seventh heaven: I am close to seventh heaven. I've done the beach holiday bit so necessary at this time of year, by visiting Langkawi in Malaysia but, lovely as that island is, there's nothing quite like the Swiss Alps* [DIO, p. 154]. В українській фразеології є вислів *витати в емпіреях* (в давніх космогонічних уявленнях *емпирей* – верхня частина неба, наповнена вогнем; у переносному значенні – висота) [КВУМ, с. 41]. Оскільки місяць і зірки здавалися недосяжними, з'явилися вирази *діставати зірки з неба*; *діставати місяць з неба* у значенні «робити щось незвичайне, надприродне, нездійснене» [СФУМ, с. 206]. Про людину, яка не відзначається особливими здібностями, розумом, кажуть: *зірок з неба не хапає* [СФУМ, с. 740]. Фразеологізми *як грім з ясного неба*, *як грім на голову*, *як сніг на голову* [з ясного неба] (падати, упасти) «несподівано, раптово, значна тощо» [СФУМ, с. 170; 672] свідчать про щось несподіване, раптове (*Мій батько замалим не помер у лікарні. Це стало для мене громом з неба – ні, не такого вже ясного – я щомиті міг чекати з нього гніву*) [Андр, с. 114]; *Цей чоловік упав на мене, як грім на поважну смереку, і не дає спам'ятатися* [Мт, с. 203].

Вода у народній творчості виступає одним із ключових концептів, адже з нею пов'язане усе життя людини, яка завжди вірила в святість води, в її очищувальну і цілющу силу. Так само як і *вогонь* – стихія, яка з давніх-давен була символом життєвих випробувань людини. Вогонь і вода входять до образу ФО *в вогонь і в воду* (іти, готовий) у значенні «куди завгодно; на все». Фразеологізм *пройти вогонь і воду* «зазнати всіляких випробувань, виявитися спритним, витривалим» (пор. англ. *to go through fire and water*) також сягає давнього міфічного осмислення вогню і води як випробувальних стихій. Пор. ще: укр. *як у вогні* – у нестерпних фізичних або моральних муках; *як вогню* (боятися) – дуже, сильно; *і вода освятиться* – хто-небудь помре, буде вбитий; англ. *a baptism of fire* – суворе випробування. Останній фразеологізм первісно означав мучеництво в часи, коли християн жив-

цем спалювали на вогні через християнську віру. Згодом вираз набув дещо іншого значення за часів Наполеона III, який відправив свого 14-річного сина на франко-пруську війну й писав дружині, що їхній син «отримав своє хрещення вогнем» [DIO, с. 18]. В англійському світосприйнятті вода асоціюється з плинністю часу *to flow like water through one's fingers* – швидко минати (час, події та ін.) (пор. з укр. *ніти за водою* – минути, пройти без вороття (у 2-му знач.) [СФУМ, с. 516]; *як лист за водою* – безслідно, безповоротно, назавжди) [СФУМ, с. 335]; з непостійністю, мінливістю (*as*) *unstable as water* – дуже непостійний, мінливий [АУФС, с. 980]. Протилежні порівняльні конструкції в досліджуваних мовах для порівняння стану здоров'я людини: пор. укр. *здорова як вода*, англ. (*as*) *weak as water* – слабенький, кволий (фізично) [АУФС, с. 995]. Отже, в українській культурній традиції *вода* – символ здоров'я, сили: *як з води* (рости, іти) – надзвичайно швидко (у 1-му знач.) [СФУМ, с. 121–122], смерті й поховання – *взяла вода* – хто-небудь втопився; *Де вода, там і біда* [Номис, с. 213] (*Останнє вдається йому дедалі важче, бо діти ростуть як із води, міняються, й він не знає, про що з ними говорити*) [Тар, с. 301]. В образі фразеологізму *як у воду дивитися / глянути* відображена давня форма усвідомлення одного зі способів сприйняття світу, зору як пізнання, як «внутрішнього бачення». Виникнення фразеологізму сягає своїм корінням народної культури з її обрядами. Походження образу ФО пов'язують із обрядом гадання на воді: згідно з уявленнями, той, хто його проводить, глянувши у посуд з водою, може побачити те, що вже відбувалось у минулому або станеться у майбутньому. (– *Значить, до суду не доживе, – коментує дружина. – Умре в тюремній камері за тасмничих обставин. Як у воду дивися. Він таки вмер, <...>*) [Кост, с. 309].

Висловом *на ясні зорі, на тихі води* в народних піснях і думках передавали бажання бранців повернутися додому [КВУМ, с. 183]. Українців вивозили до Туреччини або на південь Криму, де були гори та швидкоплинні гірські річки. Світанки й вечірні зорі там коротші, тому й мріяли полонені повернутися з неволі в рідний край, де ясні зорі і тихі води річок (*Тепер бояться холери, мало не оголошують надзвичайний стан. Справу порушує прокуратура. Питну воду підвозять у цистернах. Оце такі тепер у нас тихі води і ясні зорі*) [Кост, с. 291].

Культ вогню існував з давніх часів, адже це не лише відображення небесного вогню – Сонця, а й його важливість для людей і водночас відчуття страху перед ним. Архетипний образ вогню

має різноманітну символіку, це знак духовної енергії, перетворення і переродження, руйнівної і водночас відновлювальної сили, очищення від зла, символ родинного добробуту. Небезпечність і руйнівна сила вогню відображені у фразеологізмах *гратися з вогнем* – поводитися необережно, займатися чимось небезпечним, як *вогню* (боятися) – дуже, сильно, *пустити з вогнем* – знищити вогнем, спалити [СФУМ, с. 168; 120; 587]. З вогнем пов'язані випробування, труднощі, відображені у фразеологізмах з *вогню [та] в полум'я* – з однієї неприємності в іншу, ще гіршу, *хоч вогнем печи* (кого) – що не роби кому-небудь, *викликати вогонь на себе* – свідомо, навмисне брати на себе всю складність, чийось вину або відповідальність, *між двох вогнів* – потрапити, опинитися у такому скрутному становищі, коли небезпека або неприємність загрожує з обох боків [СФУМ, 120; 501–502; 73; 120] (*Шеф, мій дорогоцінний і неперевершений шеф, який так навчився кидати підлеглих з води в огонь і з вогню у полум'я, що я поволи загартуюся. Отже, не доведеться кусати лікті й класти пальці в двері*) [Мт, с. 145]. В англійській фразеології *to fall into the fire one started* – потрапити у власну пастку [АУФС, с. 318]; *fire and water are good servants, but bad masters* – вогонь і вода добрі служити, але лихі панувати [АУФС, с. 335].

Загальнолюдські предметні асоціації на зразок *сонце – день, місяць – ніч* в українському світосприйнятті мають ще й такі асоціативні паралелі: в укр. *сонце – коло* (ходить по колу) – *Коляда* (свято народження сонця) – *червоне – золоте – красиве “красне”, місяць – козацьке (циганське) сонце*; в англ. *rise with the sun*. Про обожнювання сонця ще з дохристиянських часів свідчать епітети: *сонце святе, священне, сонце Боже, сонце праведне*. Люди здавна вірили, що сонце – це око Боже, тому й говорять: “*Буде (досить) одного сонця на небі*”, “*Сонце світить на добрих і на злих*” [73, с. 44];

поки світу [та] сонця [СФУМ, с. 636]; *прихилити сонце* [СФУМ, с. 568]. У цих афоризмах і фразеологізмах спостерігається відлукнок поклоніння наших предків головному небесному світилу, яке в народних уявленнях стоїть поруч з Богом. В англійській фразеологічній картині світу вдалі справи асоціюються зі сходом сонця (*one's sun is rising*), а невдача – із заходом (*one's sun is setting*) [АУФС, с. 903]. Водночас місяць століттями уявлявся людині чимось далеким, недосяжним, тому й набув метафоричного значення недосяжності, що відобразилося і у фразеології: *to bay / cry / howl at the moon* у значенні «займатися марною справою» (пор. укр. *на місяць вити* – нудгувати, тужити, зневажл. [СФУМ, с. 88]: *Може, краще було сісти на порозі і завити на місяць?* [Мт, с. 159]. Пор. ще: *to promise the moon* – обіцяти те, що не в змозі виконати [DIO, с. 204] (пор. з укр. *золоті гори* (обіцяти) [СФУМ, с. 161]; *the man in the moon* – людина, яка нічого не знає про земне життя; з неба впав [*Плями на місяці нагадують людське обличчя. Ця уявлювана людина вважається символом незнання земних справ*] [АУФС, с. 660].

Висновки і пропозиції. Проведений лінгвокультурний аналіз етноконцептів з використанням фразеологічного матеріалу не претендує на вичерпність, проте дозволяє дійти висновку, що існують спільні для української та британської лінгвокультур етноконцепти, такі як *вода / water, вогонь / fire, сонце / sun*, що пов'язано з давніми міфологічними уявленнями, віруваннями обох етносів. Відмінним виявився концепт *батько / father*, що пояснюється відмінністю у традиціях і обрядах носіїв культури. Перспективу дослідження вбачаємо в подальшому вивченні інших етнокультурних концептів, що уможливить здійснення ширшого узагальнення і класифікації таких концептів у фразеології сучасної української і англійської мов.

Список літератури:

1. Вільчинська Т. П. Концепт «лелека» в українській етнонаціональній картині світу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 10: Проблеми граматики і лексикології української мови*. 2014. Вип. 11. С. 13–17. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/22435/1/Vilchynska.pdf>.
2. Гарбера І. В. Концепт людина у фразеології східно степових українських говірок : дис. ... канд. філол. Наук : 10.02.01 «Українська мова» (035 – Філологія). Донецький національний університет імені Василя Стуса. Вінниця, 2018. 195 с.
3. Гарбера І. Функціонування терміна «концепт» у сучасній лінгвістиці. *Вісник Донецького університету. Серія Б. Гуманітарні науки: науковий журнал*. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2014. Вип. 1-2. С. 65–71.
4. Голубовська І. Етнічні особливості мовних картин світу. Київ : Логос, 2004. 284 с.
5. Жаботинская С. Концептуальный анализ языка: фреймовые сети. *Мова. Науково-теоретичний часопис з мовознавства. Проблеми прикладної лінгвістики*. Одеса : Астропринт, 2004. № 9. С. 81–92.
6. Жайворонок В. Етнолінгвістика в колі суміжних наук. *Мовознавство*. 2004. №5-6. С. 23–32.
7. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.

8. Жайворонок В. Українська етнолінгвістика: Нариси. Київ : Довіра, 2007. 262 с.
9. Загнітко А. Класифікаційні типології концептів. *Лінгвістичні студії: зб. наукових праць*. Донецьк : ДонНУ, 2010. Вип. 21. С. 12–21.
10. Колесов В. Концепт культури: образ – поняття – символ. Слово и дело: из истории русских слов. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2004. С. 57–72.
11. Кондратенко С. І. Етноконцепт «Мальва» як елемент мовної картини світу Олеся Гончара. *Дослідження з лексикології і граматики української мови*. Вип. 15. 2014. С. 193–201. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/dlgum_2014_15_25.
12. Попова З., Стернин И. Основные черты семантико-когнитивного подхода к языку. Антология концептов / под ред. В. Карасика, И. Стернина. Том 1. Волгоград: Парадигма, 2005. С. 7–10.
13. Саєвич І. Г. Ключові концепти культури: критерії виокремлення. Матеріали Міжнародної наукової конференції 10-12 жовтня 2013 р. С. 249–254. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/2406/1/I_Sayevich_konf_GI.pdf
14. Селіванова О. А. Концептуальний аналіз: проблеми та принципи. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. Серія «Лінгвістика»: зб. наук. праць. Херсон: Вид-во ХДУ, 2006. Вип. 4. С. 194–197.
15. Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры. Москва : Академический Проект, 2004. 992 с.
16. Тікан Я. Г., Ярмак Д. О. Фразеологічні засоби вираження культурної ідентичності представників англійської та української лінгвокультур. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. Серія Філологія. Педагогіка. Вип. 10. 2017. С. 50–53. URL: <file:///C:/Users/User/Downloads/131436-282082-1-SM.pdf>.
17. Шостюк З. В. Поняття «концепт» в історієтворчому ключі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. С.132–134. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/5550/1/32.pdf>.
18. Gryshchenko Ya. The concept of fate in American science fiction literature. URL: http://www.kamts1.kpi.ua/sites/default/files/files/gryshchenko_the_concept.pdf.

Список довідникової літератури:

1. АУФС – Англо-український фразеологічний словник / уклад. К. Т. Баранцев. Київ : Знання, 2005. 1056 с.
 2. КВУМ – Коваль А. П., Коптілов В. В. Крилаті вислови в українській літературній мові. Київ : Вища школа, 1975. 335 с.
 3. Номис – Українські приказки, прислів'я і таке інше / уклад. Номис ; упор., прим. та вступна ст. М. М. Пазяка. Київ : Либідь, 2003. 352 с. («Пам'ятки історичної думки України»).
 4. ППа – Прислів'я та приказки: Людина. Родинне життя. Риси характеру / упоряд. М. М. Пазяк. Київ : Наук. думка, 1990. 528 с. (Українська народна творчість).
 5. ППБ – Прислів'я та приказки: Взаємини між людьми / упоряд. М. М. Пазяк. Київ : Наук. думка, 1991. 440 с. (Українська народна творчість).
 6. СФУМ – Словник фразеологізмів української мови / уклад. В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк та ін. Київ : Наук. думка, 2008. 1104 с.
 7. DIO – Dictionary of Idioms and Their Origins / ed. by Linda & Roger Flavell. London : Kyle Cathie Limited, 2006. 343 p.
- Джерела ілюстративного матеріалу:
1. Андр – Андрухович Ю. І. Таємниця. Замість роману / Ю. І. Андрухович. Харків : Фоліо, 2007. 478с.
 2. Кост – Костенко Л. Записки українського самашедшого / Ліна Костенко. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. 416 с. (Перлини сучасної літератури).
 3. Мт – Матіос М. Фуршет / Марія Матіос. Львів : Кальварія, 2002. 338 с.
 4. Тар – Тарасюк Г. Т. Янгол з України: [Маленькі романи, новели] / Г. Т. Тарасюк. Київ : Либідь, 2006. 432 с.

Galynska O. M. KEY ETHNICAL CONCEPTS THROUGH PRISM OF LINGUOCULTURES (BASED ON UKRAINIAN AND ENGLISH FOLK PHRASEOLOGY)

This article is devoted to the linguocultural analysis of the key ethnical concepts based on the phraseology of the Ukrainian and English languages. The concept is considered to be an ethnocultural phenomenon, the basic unit of human thinking, the main link of culture in the mental world, as a product of individual and collective consciousness and memory, reflecting the object or phenomenon of the reality in the form of certain mental images, carrying information obtained through cognitive activity. From the perspective of the interpretation of the concept by various scholars, the author briefly presents the main linguocultural interpretations: cultural concept as a “key word of culture”, national concept as an ethnospecific concept, the concept of historical and cultural consciousness of the people as a unit filled with ethnocultural meaning. The latter concept can be common for the Ukrainian and British linguocultures (water, fire, sky) or specific (bread, snowball tree, lily).

The concept expresses a specific ethnocultural labeling and acquires its verbal form by means of phraseology. Phraseology is a valuable linguistic heritage that reflects the worldview and national culture of the people. Today, establishing the specifics of a phraseological unit (hereinafter FU) as a powerful means of verbalizing the concept is quite topical. The figurative and symbolic specifics of the concepts are compared on the material of Ukrainian and English phraseology. The results of the study indicate that ethnical concepts (water, fire, sun) are mostly common to both linguocultures that is connected with ancient mythological beliefs of both peoples about the power of fire and water as elements of ordeal. The concept of father turned out to be specific, that could be explained by the difference in traditions and rituals of the carriers of culture, and has a special sacred significance for Ukrainians.

Key words: *concept, ethnical concept, linguoculture, ethnical culture, phraseologism.*

Гусейнова Сабина Чингиз гызы

Бакинский славянский университет

РАСПОЛОЖЕНИЕ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ КОМПОНЕНТОВ И ОСНОВНОГО ЧЛЕНА (НА МАТЕРИАЛЕ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЭПОСОВ «КНИГА МОЕГО ДЕДА КОРКУДА» И «ПЕСНЬ О НИБЕЛУНГАХ»)

Системний опис мови середньовічних джерел нині викликає досить значний інтерес. Дослідження граматичних описів мов пам'ятників Середньовіччя становить один із основних напрямів історичного мовознавства у світовому масштабі.

Аналіз показав, що в паралельних пропозиціях виділяється основний член паралельної конструкції. Паралельні пропозиції-компоненти – це пропозиції з однаковою граматичною структурою, у яких основний член паралельної конструкції є логіко-граматичним завершителем паралельних пропозицій-компонентів. Завдяки предикату як у німецькій мові, так і в азербайджанській пропозиції завершуються логічно і граматично. Структура середньовічної азербайджанської мови передбачає місце предиката вкінці речення, а німецькій мові властива рамкова конструкція пропозицій, яка передбачає обрамлення пропозиції двома присудками.

При дослідженні середньо-нижньонімецького тексту «Пісні» ми натрапили на багато конструкцій “Аро-копи”, у яких основний член відноситься відразу до двох пропозицій і ставиться між ними, узгоджуючись з іншими членами пропозицій. Ця конструкція виявляється при симетричному паралелізмі. Симетричний паралелізм і його типи часто зустрічаються в текстах «Книги», у текстах «Пісні» він також наявний.

При дослідженні був використаний метод відповідностей, який зіграв значну роль при порівняльно-типологічному аналізі двох пам'ятників культури Середньовіччя. Аналіз цих пам'ятників на синтаксичному рівні дав можливість виявити загальну тенденцію і закономірність розвитку синтаксичного паралелізму, ті аномалії в побудові синтаксичних конструкцій, які виділяють ці мови серед інших.

Ключові слова: основний елемент, паралельні конструкції, паралелізм.

Постановка проблеми. Для того, чтобы ясно понять и воспринять содержание предложений с параллельными компонентами, необходимо рассмотреть месторасположение основного элемента. Основной член (основной элемент) может выступать в таких позициях [1, с. 338]:

1. S в начале.
2. S в середине.
3. S в конце.

В первую очередь необходимо выявить структурно-функциональную роль основного элемента и его взаимосвязь с параллельными компонентами. Сравним три типа позиции основного элемента в параллельных конструкциях на материале двух средневековых героических эпосов азербайджанского и немецкого народов «Книга моего деда Коркуда» и «Песне».

I. Основной элемент в начале:

1.1 *Ваубөрә бәк базырганларын уанна охаді, бууиу етді.* «Бай-Бура – бек позвал к себе своих купцов, отдал им приказ» (Книга, 5).

1.2 *Künige Sigemunde saget den dienest mîn und saget ouch mîner swester* «А Зигмунда уверьте, когда вас примет он, Что здесь, на Рейне, чтут его и шлют ему поклон» (Песнь, 736).

II. Основной элемент в середине:

1.1 *Sændæn can dilærəm ana, canın mana verërmisən.* «У тебя прошу душу, мать. Дашь ли мне свою душу» (Книга, 82).

1.2 *er ist tîwerr danne sî Gunther mîn bruodere, der vil edel man.* «Слугою он не был вовек ни у кого. Знатнее, чем твой брат Гунтер, его отважный зять» (Песнь, 824).

III. Основной элемент в конце:

3.1 *Bir yazın, bi güzin buğayla buğrayı savaşırdırlardı.* «Один раз весной, один раз осенью верблюда борются с быком заставляли» (Книга, 36).

3.2 *“Vil balde kumt her nâher, ir mâge unt mîne man!”* «Ко мне, мои вассалы, ко мне, моя родня!» (Песнь, 466).

*Отметим, что при переводе с средневерхне-немецкого и средневекового азербайджанского

языка на русский язык могут быть не соответствия в грамматической структуре предложений. Причина в том, что исследование проводится на оригинальных языках.

Изложение основного материала. Основной элемент находится в определенных лексико-грамматических соотношениях с параллельными компонентами. Эта позиция является первоначальной функцией основного элемента. Во всех приведенных выше примерах основной элемент выступает в роли логико-предикативного ядра. В примерах 1.1 и 1.2 основные элементы выражены подлежащим в именительном падеже: “*Bayböğə bək*”, “*Künige Sigemunde*”. В примерах 2.1 “*can-canın*” и в 2.2 “*er – der vil edel man*”, равных основному элементу, они, находясь на стыке компонентов, являются одновременно логическими завершителями, несущими информативное содержание. В примерах 3.1 и 3.2 “*savaşırdırlardı*”, “*kunt*”, являясь по своей сущности сказуемыми, они логически и формально завершают предложения. В приведенных примерах из «Книги» и «Песни» мы наблюдаем, что основные элементы исполняют роль логических и грамматических завершителей в структурах предложений двух разносистемных языков.

Далее мы попытаемся выявить основное или первичное место ведущего элемента, то есть основного элемента в конструкциях с параллельными компонентами. В структуре азербайджанского языка предикат-сказуемое занимает последнее место в предложении, а в немецком языке место предиката – второе. В примерах из «Книги» основной элемент закреплен в конце предложений. В других примерах прослеживаются стилистические, психологические и логические моменты [1, с. 339].

Что же касается немецкого языка, здесь дело обстоит несколько иначе. Если в древневерхне-немецком языке (*Althochdeutsch*) предикативное определение, выраженное в форме прилагательного или причастия, имело тесную связь с подлежащим и дополнением посредством согласования с этими членами предложения, то уже в средневерхне-немецком (*Mittelhochdeutsch*) согласующиеся формы уступают место группе глаголов [2, с. 296]. Группа глаголов по своему составу многосложна. В нее входит множество компонентов, которые могут выступать в качестве основных членов предложения. Это – обстоятельства, дополнения, предикативное определение, модальный член.

В структуре предложения глагол, словно магнит, который притягивает предикатов и предикативное определение, выраженные прилагательными. Г. Пауль

отмечает в своем труде по грамматике средневерхне-немецкого языка (*Mittelhochdeutsche Grammatik*), что «на основании глагольных групп развиваются такие грамматические формы как пассив (уже в древневерхне-немецком – *Althochdeutsch*), прошедшее законченное (*Perfekt*) и предпрошедшие формы глагола (*Plusquamperfekt*) [7, с. 293]. Сравнивая со средневековым азербайджанским языком, в котором прошедшее законченное время отображается в суффиксе глагола, следует отметить, что в средневерхне-немецком оно выражается с помощью вспомогательных глаголов «*haben*» и «*sîn*». Сравним:

1. *Bədəvi atının boynın qucaqladı, yerə düşdü.* «Он обхватил шею своего коня, упал на землю» (Книга, 37).

2. *Anlar dəxi bu dünyaya gəldi, keçdi.* «Они пришли в этот мир, и прошли» (Книга, 41).

3. *Dô sprach ein Sîfrides jegere: „Herre, ich hân vernommen von eines hornes duzze”.* Тут охотник нидерландцу сказал: «Прошу прощения, Но я раскаты рога слышал в отдаленье» (Песнь, с. 945).

Из вышеприведенных примеров можно сделать такой вывод: в средневековых структурах предложения двух разносистемных языков глагол и глагольные формы являются основным стержнем предложений-высказываний. Рассмотрим позиции глаголов как основного элемента параллельных предложений в «Книге» и «Песни».

1. *At ayağı kölük, ozan dili çevik olur.* Нога коня хромяя, язык певца проворен (Книга, 18).

2. *Vəy nökrindən, nökrə bətidən ayırdı.* Господин от слуги, слуга от господина отделились (Книга, 40).

В примерах 1) “*olur*” и 2) “*ayırdı*” глаголы выступают в качестве основного элемента. “*Olur*” и “*ayırdı*” являются грамматико-логическими завершителями содержания параллельных предложений в последней позиции. В «Песни» особая форма глагола стоит не только в первой и последней позиции, но и в средней, в третьей, четвертой, пятой и шестой позициях. До шестой позиции все последовательно расположения встречаются часто, иногда с особой формой дистрибуции. Например:

“*Diu hōhgezît werte unz an den sibenden tac.*

Siglint diu rîche nâch alten siten pflac

durch ir sunes liebe. teilen rôtes golt.

si kundez wolo gedienen, daz im die liute wâren holt”.

«Семь дней тянулся праздник, не молкли шум и смех,

И золотом Зиглинда одаривала всех,

Чтоб сын ее пригожий стал людям мил и люб:

Не будет тот им по сердцу, кто на даянье скуп»

(Песнь, с. 40).

В этих примерах, как и во всех отрывках, разный порядок расположения членов предложения. В средневековом периоде не существовало традиции прозы и в связи с этим в немецком языке того периода отсутствовали произведения, в которых соблюдались бы все правила порядка слов. В «Песни» сложное предложение занимает целую строфу. Позиция спрягаемого глагола, особенно в поэзии, немного колеблется.

В. Г. Адмони указывает на то, что «отход от постановки спрягаемой формы глагола на второе место в главном и самостоятельном предложении» объясняется стилистическими приемами, соответствующими рифме [2, с. 104]. Но в «Песни» выявляются особые формы расположения глагола – вне рифмы, даже наблюдается шестая позиция, которая встречается крайне редко. Например:

“Dô giengens wirtes geste, dâ man in sitzen riet.
vil edelen sprîse si von ir müede **sciet**
unt wîn der aller beste, des man in vil getruoc.
den vremen und den kunden bôt man êren dâ genuoc“.

«Потом за стол уселся с гостями властелин.

Для них не пожалел он отборных яств и вин.

В одно мгновенье ока прошла усталость их.

Король на славу чествовал приезжих и своих» (Песнь, с. 37).

С третьей позиции до последней рифмы предложения расположены параллельно. Мы приходим к выводу, что формы глаголов могут менять свое расположение в повествовательных предложениях. Почти все лингвистические выражения зависят от текста, их выбор, повторение и распространение в соответствии с функцией текста считается случайным. В третьей позиции каждый член предложения подчеркивается особо и в последней позиции отражает свое первичное состояние.

Последняя позиция особой формы глагола становится характерным явлением, потому что он связан только с последней рифмой и поэтому более сильно интегрируется в форму куплетов. В таком случае последняя позиция состоит из трех и пяти членов предложения. Согласно текстовому аспекту, предложения с третьей до последней позиции отличаются такими, что их не сопровождает никакой другой член предложения [8, с. 198].

Глагол связывает сказанное с прежней мыслью и поэтому объединяет неполные предложения сильнее в сравнении с теми, которые находятся во второй позиции. В этом случае оно начинается частицей **ja** и имеет усилительную функцию. Например:

“Dô sprach der starke Sîvrit: „Diu ross diu lâzet stân,
ich wolde hinnen rîten, des will ich ab gân“;

und traget ouch hin die schilde jâ wold ich in mîn lant
des hât mich her Gîselher mit grôzen trûmen
erwant“ (Песнь, с. 322).

В предложениях, где особая форма глагола расположена в третьей позиции, наблюдается особое расположение членов предложения внутри куплета. Обычно они находятся в начале первой строки или завершают куплеты, связанные с первой строкой во втором или четвертом предложении.

В «Книге» основной элемент представлен словосочетанием предикативного порядка. Сравним:

1. Üç kişi sağ yanından, üç kişi sol yanından
dâmir zâncir ilâ buğayı tutmuşlardı. «Трое мужчин с правой стороны, трое мужчин с левой стороны держали быка железными цепями» (Книга, с. 19).

2. Əski donun bitî, öksüz oğlanın acı olur. «Клопы у старой одежды, язык у сироты злой бывает» (Книга, с. 132).

Как видно из примеров, словосочетания предикативного характера “dâmir zâncir ilâ buğayı tutmuşlardı” и “acı olur” являются грамматико-логическими завершителями в параллельных предложениях.

Рассмотрим второй тип основного члена в середине предложения. К. М. Абдуллаев рассматривает конструкцию предложений с основным элементом в середине, в которой «параллельные компоненты как бы отражают с двух сторон основной член (посновной элемент – С. Г.)», образуя грамматическую симметрию [1, с. 341]. В связи с этим конструкцию с основным элементом в середине предложения он назвал симметрическим параллелизмом [К., М., с. 341]. Эту синтаксическую фигуру немецкие языковеды (Г. Пауль, Я. Гримм, О. Бегагель) называют конструкцией *Apô koinu* [7; 4; 3].

В тексте «Песни» также присутствует конструкция *Apo koinu* в повествовательном предложении, которая употребляется в рифмах и разных формах определительных словосочетаний вне рифмы. Еще Г. Пауль термин “*Apo koinu*” определил так: «Это такая конструкция, в которой основной член принадлежит сразу двум предложениям и ставится между ними, согласовывается с другими членами предложения» [7, с. 471]. Так, общий элемент находится в соприкосновении с двумя параллельными предложениями, а грамматика синтаксически относится к этим же предложениям. В большинстве случаев в качестве основного элемента выступает существительное в функции субъекта или объекта в форме винительного падежа. Для наглядности сравним примеры из «Книги» и «Песни»:

1. At deməzəm sana, qardaş derəm. «Не назову тебя конем, а назову братом» (Книга, 56).

2. Sənin bir tanrın varsa, mənim yetmiş iki putxanim var. «Если у тебя один бог, то у меня их 72» (Книга, 130).

3. Yerdə isə oğulu çıxarayıñ, göydə isə endirəyin.
«Если сын под землей – вытащить его, если на небе – спустить его» (Книга, 77).

В примере 1) основной элемент “sana” в середине грамматически разделяет компоненты, создавая противопоставление. В примере 2) основным элементом является окончание *-sa* в слове “*varsā*”. Благодаря этому аффиксу два параллельных компонента “*sənin bir tanrın var – mənim yetmiş iki putxanım var*” приобретают тесные отношения. В примере 3) “*oğulu*” в роли субъекта встречается между параллельными компонентами “*yerdə isə çıxarayıñ*” и “*göydə isə endirəyin*”.

1. Ortwin der küene **hî vrou Uoten reit**

vil geselleclîchen manic ritte runde meit

«Коня почтенной Уты вел Ортвин под уздцы.

За ними вслед попарно – девицы и бойцы» (Песнь, с. 583).

2. Ir pflagen drie küene **edel und rîch,**

Gunther unde Gêrnôt, die recken lobelîch

«Взростала под защитой трех королей она.

То были Гунтер, Гернот, млад Гизельхер удалый» (Песнь, с. 4).

Выделенные жирным шрифтом словосочетания являются основными элементами в параллельных предложениях в «Песни». Рассмотрим третий тип. Основные элементы в начале предложений наблюдаются в тех случаях, когда каждый компонент имеет грамматическую завершенность

и может выступать в качестве самостоятельного предложения. Это значит, что такая конструкция может превратиться в сверхфразовое единство. Основной элемент в начале позиции объединяет компоненты своим содержанием, без которого «самостоятельные предложения» не могут существовать друг без друга» [1, с. 348]. Сравните:

1. Qartaşım Qaragünəyi gördim,

Baş kəsübdür, qan dökipdir

Çöndi alubdır, ad qazanubdır.

«Увидел брата Кара-Гюне,

он отрубил головы, пролил кровь,

получил награды, достиг славы» (Книга, с. 124).

2. Sifrit der was küene, vil kreftec unde lanc.

«Был Зигфрид высок, силен и смел» (Песнь, с. 464).

В примерах 1) и 2) “*Qartaşım Qaragünəyi*”, “*Sifrit*” являются основными элементами и воздействуют семантически на компоненты “*Baş kəsübdür*”, “*qan dökipdir*”, “*vil kreftec*”, “*den stein warf er verrer*” непосредственно.

Выводы. В заключении отметим, что в текстах средневековых памятников «Книги» и «Песни» встречаются предложения с параллельными компонентами. Наличие основного элемента играет важную роль, поскольку он является логико-грамматическим завершителем параллельных предложений. В роли основного элемента могут выступать разные лингвистические единицы и обороты.

Список литературы:

1. Абдуллаев К. М. Синтаксический параллелизм (на материале огузского памятника «Книга моего деда Коркуда»). *Azərbaycan dilində sintaktik mürəkkəb bütövlər (Dərs vəsaiti)*. Bakı : Mütərcim, 2012.
2. Адмони В. Г. Исторический синтаксис немецкого языка. М., 1963.
3. Behagel O. *Deutsche Syntax. Eine geschichtliche Darstellung*. Bd. I, Heidelberg, 1923.
4. Grimm J. *Deutsche Grammatik*. 1. Teil, 2. Ausgabe besorgt durch W. Scherer, 2. Abdruck, 1983.
5. *Kitabi – Dədə Qorqud*. Bakı : Yazıçı, 1988.
6. *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Reclam-Stuttgart, 2002.
7. Hermann P. *Mittelhochdeutsche Grammatik*, 25. Auflage, neu bearbeitet von Thomas Klein, Hans-Jochim Solms und Klaus-Peter Wegera. Tübingen, 2007.
8. Simmler F. “*Nibelunqlar nəğməsi*” eposunun sintaktik strukturu. *Elmi əsərlər. Dil və ədəbiyyat seriyası*. Bakı-2010-Frankfurt am Main.

Huseynova Sabina Chingiz gizi. LOCATION OF PARALLEL COMPONENTS AND THE MAIN MEMBER (ON THE MATERIAL OF THE MEDIEVAL EPOSES “DADA R ORKUD” AND “SONG OF THE NIBELUNGS”)

A systematic description of the language of medieval sources is of considerable interest at the present time. The study of grammatical descriptions of the languages of medieval monuments is one of the main directions of historical linguistics taken on a global scale.

The analysis showed that the main term of the parallel construction is highlighted in parallel sentences. Parallel component sentences are sentences with the same grammatical structure, in which the main member of the parallel construction is the logical-grammatical terminator of parallel component sentences. Thus, thanks to the predicate in both German and Azerbaijani languages, sentences are completed logically and grammatically. The structure of the medieval Azerbaijani language assumes the place of the predicate at the end of the sentence, while the frame construction of sentences is inherent in the German language.

A framework construction involves framing a sentence with two predicates. While researching the Middle High German text of the Song, we came across an abundant number of apo-koinu constructions, in which the main term refers to two sentences at once and is placed between them, in agreement with other members of the sentences. This construction is revealed in symmetric parallelism. Symmetric parallelism and its types are often found in the texts of the "Book", and although not enough, it can also be observed in the texts of the "Song".

The study used the method of correspondences, which played a significant role in the comparative typological analysis of two cultural monuments of the Middle Ages. The analysis of these monuments at the syntactic level made it possible to reveal the general tendency and regularity of the development of syntactic parallelism and to identify those anomalies in the construction of syntactic constructions that distinguish these languages from others.

Key words: *main element, parallel structures, parallelism.*

Коцюба З. Г.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

РІЗНОРІДНІСТЬ КОЛЕКТИВНИХ УЯВЛЕНЬ ПРО ЩЕДРІСТЬ І СКУПІСТЬ У ПАРЕМІЯХ СЛОВ'ЯНСЬКИХ, ГЕРМАНСЬКИХ І РОМАНСЬКИХ МОВ

Статтю присвячено зіставному дослідженню асоціативно-вербальних зв'язків у паремійних корпусах української, російської, польської, англійської, німецької і французької мов на матеріалі прислів'їв і приказок, що вербалізують побутові уявлення про щедрість і скупість у їх асоціативних зв'язках із протиставленнями «ощадність – марнотратство», «багатство – бідність», «розум – глупота», «добро – зло». Емпіричний матеріал відібрано методом суцільної вибірки з паремійних словників указаних мов. Розглядаються як окремі паремії, так і паремійні тематичні блоки (одиниці, поєднані спільним ключовим словом) і групи (два чи кілька однорідних блоки). У праці прослідковано експліцитні й імпліцитні вияви досліджуваних зв'язків, схарактеризовано подібності й відмінності в національних світоглядах, відображених у пареміях зіставлюваних мов, виокремлено універсальні й національно зумовлені характеристики аналізованих одиниць досліджуваних мов, зокрема особливості кваліфікації ошадливості в німецьких і французьких паремійно вербалізованих побутових уявленнях, марнотратства – у російських. Постулюється думка, що паремійні корпуси мов – це багатощарові різночасові утворення, що систематизують народні уявлення про світ і людину в ньому, які можуть бути виявлені через аналіз власне мовної й лінгвокультурної інформації, закладеної в ключових словах прислів'їв і приказок з огляду на їх функціонування як у межах окремого паремійного тексту, так і в їх асоціативних зв'язках з іншими паремійними одиницями. Засвідчено також, що, з огляду на особливості фольклорної семантики (на протизагу загальнономовній), значеннева амплітуда ключових слів-антонімів паремійних текстів може коливатися від протиставлення до часткового уподібнення й зазвичай не є чітко диференційованою. Через це надто категоричним є твердження про бінарність сприйняття щедрості і скупості у фольклорній картині світу. Важливим для такого дослідження є врахування не лише етнокультурної маркованості ключового слова паремії, а й історичного чинника, а також якісних і кількісних характеристик досліджуваних різномовних паремійних груп, їх варіативності.

Ключові слова: прислів'я, приказка, колективна свідомість, асоціативно-вербальні зв'язки, універсальне, національне.

Постановка проблеми. Дослідження прислів'їв і приказок мов європейського ареалу свідчить про існування різноманітних, тісно переплечених, часто непередбачуваних зв'язків паремійних понять-образів, що підтверджує думку Ю. Левіна, що простір прислів'їв є «багатомірним», адже прислів'я можуть бути близькими в різних «вимірах», за різними «параметрами» [10, с. 109]. Якщо в мові будь-яка лексема отримує чітку дефініцію, то значення фольклорного слова є настільки багатогранним, а часто й суперечливим, як і народні уявлення про предмет, явище, узагальнений образ тощо. Тому слова-концепти народної культури подібного визначення отримати не можуть. Їхня семантика найвиразніше простежується в різноаспектних контекстуальних зв'язках. Важливо також урахувати й те, що народнопоетичне слово не

лише буде фольклорний світ, а й оцінює його. Це зумовлює наявність у семантичній структурі фольклорного слова особливого оцінного компонента, який доволі часто переважає й навіть нейтралізує номінативний (докладніше див. [7, с. 112–114]).

Асоціативне мислення як різновид лінгвокреативного особливо виразно відображене в пареміях, тому цілком закономірно «семантичний опис слів-концептів народної культури може бути проведений через аналіз їхніх зв'язків з іншими концептами тієї ж культури» [11, с. 118]. Ці мовні одиниці близькі до пропозицій, які структурують пам'ять людини й можуть бути репрезентовані як особливі пучки асоціацій, що пов'язують елементарні уявлення та концепти. Паремійна одиниця як пропозиція, яка допускає виділення в структурі двох або більше концептів, може бути подана як

семантична формула «концепт + асоціативний зв'язок + концепт» [15, с. 263–264].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Колективні уявлення про щедрість і скупість, а також ощадність, жадібність і марнотратство, що тісно пов'язані з ними, уже неодноразово були об'єктом дослідження на матеріалі лексики і фразеології окремих мов: О. Клак (української), Г. Яроцька (української, російської), С. Долевець (російської), В. Клевцова (англійської), у міжмовному зіставленні (праці О. Петрова, К. Мізіна, М. Бредиса, О. Карачіної, Й. Шершуневич, Г. Яроцької), а також художнього мовлення (Л. Бутакова, О. Дьоміна, С. Пітерська). Однак докладнішого опрацювання потребує вказана проблема з огляду на особливості народно-побутового сприйняття світу і його репрезентації в мовних одиницях, які водночас є фольклорними текстами.

Постановка завдання. Мета пропонованої розвідки – простежити специфіку паремійно вербалізованих колективних уявлень носіїв української, російської, польської, англійської, німецької і французької мов про щедрість і скупість у взаємозв'язках з іншими поняттями, які зумовлюють їх народно-побутове сприйняття.

Виклад основного матеріалу. Серед паремійних репрезентантів побутових уявлень різних народів про щедрість і скупість і пов'язаних із ними понять особливе місце належить ощадливості, оскільки саме ця група експлікує найбільше універсальних ідеологем, є кількісно найбільш репрезентативною в англійській, німецькій і французькій мовах, а її одиниці є варіативними.

Ощадливість у всі часи (пор. лат. *Parsimonia est magnum vectigal* – Бережливість – важливе джерело прибутків [17, с. 254]) для носіїв слов'янських, германських і романських мов уважалася запорукою достатку: *Хто хоче що мати, треба пошанувати* [13, с. 90]; *Без нужды живет, кто деньги бережет* [3, т. 1, с. 61]; *Бережь лучше (дороже) прибьтка* [3, т. 1, с. 84]; *Oszczędzaj – dłużej będzie* [20, т. 2, с. 753]; *Thrift is a great revenue* [22, с. 261]; *Economy is itself a great income* [4, с. 117]; *Of saving, comes having* [21, с. 700]; *Sparing is the first gaining* [22, с. 261]; *Auf sparen folgt Haben* [9, с. 22]; *Ein ersparten Pfennig ist zweimal* [9, с. 85]; *Sparen ist verdienen* [9, с. 178]; *Mieux vaut règle que rente* [18, с. 148]; *Economie vaut profit* [2, с. 4].

Схожими в усіх досліджуваних мовах є паремійно вербалізовані побажання берегти гроші (багатство) на старість і чорний день: *Відкладай копійчину на чорну годину* [13, с. 118]; *Береги (паси) денежку про чорний день!* [3, т. 1, с. 84]; *Oszczędz*

grosz, a on się w ciężkim razie od nędzy uwolni [20, т. 1, с. 744]; *Kto za młodu oszczędza, ten na starość nie wie co nędza* [20, т. 2, с. 753]; *Keep something for a rainy day* [22, с. 261]; *Keep something for the sore foot* [21, с. 418]; *For age and want save while you may: no morning sun lasts a whole day* [22, с. 261]; *Spare in der Zeit, so hast du in der Not* [9, с. 178]; *Il faut garder une poire pour la soif* [2, с. 4], а також народні висловлювання, у яких реалізується універсальна ідеологема «велике багатство – результат заощадження малого»: *Копійка карбованець (руб) береже* [13, с. 118]; *Шануй копійку: карбованець з копійок складається* [13, с. 119]; *Без копейки рубля нет; Денежка рубля стережет, а рубль голову бережет* [3, т. 1, с. 84]; *Bez grosza nie będzie dukata (złotego); Bez grajcara nie będzie szwajcara* [20, т. 1, с. 738]; *Grosz oszczędzony przerabia się w miliony* [20, т. 1, с. 740]; *Penny and penny laid up will be many* [21, с. 619]; *A pin a day is a groat a year* [22, с. 261]; *Take care of the pence, and the pounds will take care of themselves* [21, с. 798]; *Many a little makes a mickle* [22, с. 244]; *Great businesses turn on a little pin* [22, с. 123]; *Little and often fills the purse* [22, с. 244]; *Wer den Heller nicht spart, wird keines Pfennigs Herr; Wer den Pfennig nicht spart, der gelang auch nicht zum Thaler (kommt nicht zum Groschen); Wer den Pfennig nicht ehrt, ist des Thalers nicht wert; Wer den Pfennig nicht achtet, gelangt auch nicht zum Thaler (wird keinen Gulden wechseln; dem wird der Thaler nicht gebracht); Es ist kein guter Batzen, der einen Gulden erspart; Wer des kleinen nicht achtet, dem wird das Große nicht gebracht; Wenn du die Lämmer nicht achtest, wird Herde bald zu Grunde gehen* [2, с. 79]; *Bonne la maille qui sauve le denier* [18, с. 128]; *Celui qui ne conserve pas le premier sou, n'en aura jamais deux; Celui qui ne fait pas autant de cas d'un sou que d'un écu, ne deviendra jamais riche; Qui méprise le peu, n'aura jamais beaucoup* [2, с. 79]; *Denier sur denier la maison se bâtit* [8, с. 29]. Однак кількісна та якісна (зокрема варіативність образів аналізованих прислів'їв і приказок, реалій на позначення грошових одиниць) репрезентація досліджуваного паремійного тематичного блоку, варіативність прислів'їв і приказок цієї групи в зіставлюваних мовах свідчить про те, що лише в колективній свідомості германців (особливо німців) концепт «ощадливість» займає домінуючі позиції. А. Приходько називає абсолютний параметричний валоратив *Sparsamkeit* однією з найважливіших констант німецької культури [14, с. 160]. Саме бережливість англійці вважають тим філософським каменем, який, за переконаннями алхіміків, здатний перетворювати

метал на золото: *Thrift is the philosopher's stone* [22, с. 261]; *No alchemy to saving (thrift)* [21, с. 8].

Хоча відповідні тематичні групи та блоки французького паремійного корпусу не є настільки кількісно репрезентативними, як у германських мовах, дослідники вказують на особливу вагу концепту «ощадливість» (*esprit d'épargne*) для французької ментальності, висока оцінка якого має історичне підґрунтя. Значення ощадливості для французів широко описане французькими класиками: від авторів фаблію до Корнеля, Мольєра, Бальзака і Моріака [5, с. 210–211]. Лише у французьких пареміях відображено колективне бачення важливості скорочення витрат на харчування, що трактується як пристойний дохід: *Épargne de bouche vaut rente de pré; Petite cuisine agrandit la maison; Grandes maisons se font par petite cuisine* [18, с. 148]. Тому не дивно, що герой Мольєра, хвалячи свою дочку потенційному нареченому, підкреслює, що вона не проковтне зайвого шматка, оскільки «вигодувана й вихована у великій економії» (*nourrie et élevée dans une grande épargne de bouche*) [5, с. 211].

В українському паремійному корпусі тематичні блоки і групи, які б об'єднували аналізовані прислів'я і приказки, на відміну від германських і романських паремійних корпусів, не виокремлюються, що свідчить про маргінальні позиції концепту «ощадливість» у колективній свідомості українців. Нечисленні зразки, що репрезентують цю групу паремій в українській мові, у паремійних добірках традиційно зараховуються до тематичного блоку «Гроші».

У добірці російських прислів'їв В. Даля їх подано в рубриці «Ощадливість – марнотратство» [3, т. 1, с. 81–84], яка засвідчує не стільки особливості концептуалізації ощадності в російській побутовій свідомості (адже всі паремії, подані тут, реалізують наведені вище універсальні ідеологеми), скільки показує стереотипні етноспецифічні уявлення росіян про витрачання грошей (майна), відображені в паремійних мовно-мисленневих узагальненнях, що не мають еквівалентів у жодній із зіставлених мов: *Хоть на час, да вскачь; Плюнь пошире! Махнем (кутнем) да и закаемся; Жили славой, а умерли – чужой саван* [3, т. 1, с. 81]; *Лес по лесу, что рубль по рублю, не плачет; Отцам копить, а деткам сорить* [3, т. 1, с. 82]; *Сегодня съедим, так завтра поглядим; Ныне Тита – много пито, завтра Карпа – нет ни капли* [3, т. 1, с. 83]; *Меняй хлеб на вино – веселей проживешь* [3, т. 1, с. 84]; *Живи, ни о чем не тужи; все проживешь – авось еще наживешь;*

Здорово поживу – авось еще наживу [3, т. 1, с. 88]. Лише в російському паремійному корпусі репрезентована група прислів'їв і приказок, у яких висловлюється зневажливе ставлення до грошей: *Свинья мне не брат, а пять рублей не деньги; Ста рублей нет, а рубль не деньги; Не дал бог ста рублей, а пятьдесят – не деньги; Мне плев пять рублей, коли гроша нет; Плев пять рублей, а сто не деньги* [3, т. 1, с. 79], хоча, з огляду на поліфонічність паремійного жанру, закономірною є об'єктивна протилежних переконань у поодиноких пареміях на зразок *Думай, не думай, а сто рублей – деньги* [3, т. 1, с. 338].

Характерно, що названу групу паремій В. Даль зараховує до рубрики «Щедрість – скупість», що свідчить про диспропорцію у співвіднесенні концептів «щедрість» і «марнотратство» в колективній свідомості носіїв російської й інших слов'янських, а також романських і найбільше германських мов. Так, для носіїв англійської мови з їхнім особливим поцінуванням «малого» (Р. Фергюссон і Дж. Ло в англійському паремійному словнику виділяють навіть окремий тематичний блок «Small things» [22, с. 244–245]) й усталеними у віках уявленнями про витрачання грошей, висловленими в прислів'ях *Who spends more than he should, shall not have to spend when he would* [22, с. 249]; *Who spends before he thrives, will beg before he thinks* [21, с. 764]; *Who more than he is worth does spend, he makes a rope his life to end* [22, с. 249] тощо, згадані вище російські паремії аж ніяк не асоціювалися б із щедрістю.

Різними є взаємозв'язки опозицій «багатий – бідний», «дурень – розумний» і «щедрий – скупий» в українській та англійській колективній свідомості. Тлумачення взаємозалежності «добро → глупота» в пареміях репрезентується через зв'язок з опозицією «своє – чуже». Вона виникає як результат порушення одного з виявів традиційних універсальних корелятивних зв'язків між опозиціями «своє – чуже» і «добро – зло» в побутовій свідомості, що вербалізуються в ідеологемі «всі люди дбають про своє», у якій представлена «універсальна тенденція до ідеалізації свого, широко відображена в прислів'ях і приказках як віддзеркалення людського егоцентризму, про що свідчить незмінна актуальність ідеологем, які реалізовані ще в латинських пареміях» (докладніше див. [6, с. 45]). Порушення згаданих зв'язків, актуалізованих у польській паремії-побажанні *Bądź sobie wprzód dobry, potem inszym szczodry* [20, т. 1, с. 452], спричиняє зворотну реакцію: *Кожному добрий – собі злий* [12, с. 356]. Надмірна

доброта (щедрість) теж є злом, оскільки призводить до зубожіння: *Будь добрим – бідним станеш* [12, с. 353]. Звідси – логічність типового для української народної філософії взаємозв'язку *щедрий* → *дурний*. У колективних уявленнях носіїв англійської мови мудрою і доброю є лише та людина, яка мудра і добра сама для себе: *He is wise that has wit enough for his own affairs* [21, с. 901]; *He is not wise, who is not wise for himself* [22, с. 289]; *He that is ill to himself will be good to nobody* [22, с. 235].

З іншого боку, для англійців і скупа людина є дурнем: *Fools live poor to die rich* [22, с. 177], адже *Better to die a beggar than to live a beggar* [21, с. 56]; *What we spent we had; what we gave, we have; what we left, we lost* [22, с. 262], і навіть *Penny wise, pound foolish* [22, с. 262]. Для українців і росіян – навпаки: *Скупий – не глупий, а щедрий – не мудрий* [12, с. 371]; *Дурень дає, а розумний бере* [12, с. 339]; *Скупість – не глупість, себя бережет; Скуповато – не глуповато; Скуп не глуп: себе добра хочет* [3, т. 1, с. 79] тощо. Ця думка певним чином пом'якшує категоричність народних уявлень українців про глупоту багатіїв: якщо скупий – розумний, то багатий – не завжди дурний, адже скупість – одна з основних рис багатіїв у побутовій свідомості східних слов'ян: *Будеш багатий – будеш і скупий* [13, с. 219]; *Багач крає дрібно* [1, т. 1, с. 96]; *Багач ся трясє над трейцаром* [1, т. 1, с. 97]; *Чим багатий – тим скупийший; Хто багатий, той не любить дати* [13, с. 223]; *Не от скудости скупость вышла, от богатства* [3, т. 1, с. 61]; *Будешь богат, будешь и скуп* [3, т. 1, с. 61]. Багатство може бути навіть мірилом скупості: *Яка заможність, така й скупість* [12, с. 371].

Прикметно, що взаємозв'язок «багатий – скупий» вербалізується й у латинській паремії: *Divitiae avaritiam invehunt* – Багатство породжує скупість [17, с. 95]. Ця сама думка висловлюється в різній формі в різних народів [1, т. 1, с. 96], проте в англійському та французькому паремійних корпусах, на відміну від українського, він не має багатої якісної репрезентації: *Riches have made more covetous men, then covetousness hath made rich men* [22, с. 123]; *Poor and liberal, rich and covetous* [22, с. 280]; *Qui tard arrive à bien, aux ongles le tient* [18, с. 55].

Позитивна оцінка скупості в українській і російській побутовій свідомості є результатом відповідної кваліфікації компонента «скупість» опозиції «скупість – марнотратство» в пареміях названих мов: *У скупостях не кохайся і марно не розкидайся* [13, с. 371]; *Лучше скуповато, чем мотовато; Лучше поскутиться, чем про-*

мотаться [3, т. 1, с. 79]. Саме трактування скупості як ощадності (на протигагу марнотратству) зумовило виникнення польської приказки *Skąpość nikogo nie krzywdzi* [20, т. 3, с. 206]. Надмірна ж скупість у пареміях зіставлюваних слов'янських мов трактується як душевна убогість, що зумовлює злиденне існування: *Скупий бідніший від жебрака* [13, с. 370]; *Скупого душа дешевше гроша; Скупий гроші складає, а чорт (біда) калитку шиє* [13, с. 371]; *Скупой богач беднее нищего; Убогий во многом нуждается, а скупой во всем* [3, т. 1, с. 79]; *Тороватому бог даєт, а у скупого черт таскаєт* [3, т. 1, с. 81]; *Skąpy zawsze w nędzy, choć dosyć pieniędzy* [20, т. 3, с. 207]; *U skąpego czart szafarzem* [20, т. 3, с. 208].

У всіх досліджуваних лінгвокультурах засуджується марнотратство, про що свідчить проаналізований різномовний паремійний матеріал. В англійській побутовій свідомості існує поділ злидарів на Божих і чортових: *There are God's poor and the devil's poor*. Нещастя – причина злиденності перших, марнотратство і жадібність – других [22, с. 209]. Гайнування надбаного добра українські селяни вважали знаком глупоти – *Якби був глупий, то би носив з купи* [1, т. 1, с. 342]. Однак найбіднішу кількісну репрезентацію ця група прислів'їв і приказок має в російській мові: *Пусто в голові має, хто гроші на дармо пускає* [13, с. 113]; *Як не будеш грошей шанувати, то не будеш їх мати* [13, с. 115]; *Кто мотаєт, в том пути не бывает* [3, т. 1, с. 79]; *Who will not keep a penny, never shall have many; Who more than he is worth does spend, he makes a rope his life to end* [22, с. 249]; *Le prodigue est pire que l'avare, car il consomme non seulement son bien, mais celui d'autrui* [18, с. 428].

Марнотратство в паремійно репрезентованих побутових уявленнях носіїв англійської та української мов кваліфікується як причина зубожіння: *Waste makes want* [22, с. 262]; *Plenty makes poor* [22, с. 276]; *Хто не береже грошей, той їх не стоїть; Хто розкидає гроші руками, той буде шукати їх ногами* [13, с. 114]. Тож, з огляду на це, а також універсальну здатність фольклорного слова до суміщення протилежностей, закономірною є нечітка межа між багатством та убожеством у зіставлюваних паремійних картинах світу: *Нині багатство, завтра жебрацтво; Хоть и живеш в богатстве, однак старцювати не зарікайся* [13, с. 224]; *Poverty and wealth are twin sisters* [22, с. 211]; *Today rich, tomorrow a beggar* [19, с. 408]; *Reichtum und Pracht währet oft nicht länger als eine Nacht* [9, с. 170]; *C'est un faible roseau que la prospérité* [18, с. 431].

Висновки і пропозиції. Загалом проведений аналіз підтверджує думку, що універсальною особливістю побутової свідомості, відображеною в паремійних корпусах різноструктурних мов, є тенденція до нівеляції чіткої смислової опозиційності, яка властива компонентам протиставлень з погляду мови, а також суміщення їх базових концептуальних ознак. Іноді в міжмовному зіставленні простежується не лише суміщення ознак, а й самих понять. Так, щедрість в уявленнях росіян, на думку носіїв англійської мови, може кваліфікуватися як марнотратство. Ситуативність оцінок щедрості і скупості в їх зв'язках з опозиціями «ощадність – марнотратство», «багатство – бідність», «розум – глупота», «добро – зло», відображена в прислів'ях

і приказках досліджуваних мов, якнайповніше об'єктивує, з одного боку, специфіку людської природи, а з іншого – різноаспектну варіативність життєвих ситуацій, що можуть об'єктивно вимагати протилежних оцінок чи реакцій. Звідси – суперечливість паремійної картини світу, що є універсальною характеристикою жанру й відображенням закону протиріччя як одного з основних законів логіки.

Перспективу дослідження вбачаємо в подальшому осмисленні особливостей семантичної структури фольклорного слова (на противагу слову – одиниці мови) в його вербалізації як у текстах окремих прислів'їв і приказок, так і в асоціативних зв'язках у межах певного паремійного корпусу чи різномовних корпусів.

Список літератури:

1. Галицько-руські народні приповідки : у 3 т. / зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. *Етнографічний збірник*. Львів : Друк. Народ. товариства ім. Шевченка, 1901–1909. Вип. 6. Т. 1–3.
2. Гольдгардт-Ландау Г. М. Русскія пословицы, поговорки, прибаутки и притчи въ переводе на соответствующие имъ галицизмы и германизмы. Одесса : Тип. Л. Нитче, 1888. 180 с.
3. Даль В. И. Пословицы русского народа: сборник : в 2 т. Москва : Худож. лит., 1984. Т. 1–2.
4. Дубенко О. Ю. Англо-американські прислів'я та приказки : посібник. Вінниця : Нова книга, 2004. 416 с.
5. Зусман В. Г. Межкультурная коммуникация. Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2001. 314 с.
6. Коцюба З. Г. Своє – чуже vs добро – зло: взаємозв'язки опозицій у побутовій свідомості носіїв слов'янських, германських і романських мов (на матеріалі паремій). *Наукові праці. Серія «Філологія. Мовознавство»*. Вип. 85. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. Т. 98. С. 44–49.
7. Коцюба З. Г. Рефлексія побутової свідомості в різномовному проverbsьому просторі (від універсального до національного) : монографія. Львів : ДП «Видавничий дім «Укрпол», 2010. 472 с.
8. Критская О. В. Французские пословицы и поговорки. Москва : Высшая школа, 1963. 95 с.
9. Кудіна О. Ф., Пророченко О. П. Перлини народної мудрості. Німецькі прислів'я та приказки : посібник. Вінниця : Нова книга, 2005. 320 с.
10. Левин Ю. И. Провербиальное пространство. *Паремнологические исследования*. Москва : Гл. ред. восточной л-ры, 1984. С. 108–126.
11. Никитина Н. А. О концептуальном анализе в народной культуре *Логический анализ языка: Культурные концепты*. Москва : Наука, 1991. С. 117–123.
12. Прислів'я та приказки. Людина. Родинне життя. Риси характеру / упоряд. М. М. Пазяк. Київ : Наук. думка, 1990. 528 с.
13. Прислів'я та приказки. Взаємини між людьми / упоряд. М. М. Пазяк. Київ : Наук. думка, 1991. 440 с.
14. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя : Прем'єр, 2008. 332 с.
15. Селиверстова Е. И. Пословичный бином как элемент паремнологического пространства языка. *Фразеологизм и слово в национально-культурном дискурсе (лингвистический и лингвометодический аспекты)* : материалы Междунар. научно-практ. конференции, посвященной д. ф. н., проф. А. М. Мелерович. Москва : ООО Изд-во «Элипс», 2008. С. 263–267.
16. Українські приказки, прислів'я і таке інше / упорядкував М. Номис. Торонто – Київ : Бескид, 1993. 226 с.
17. Цимбалюк Ю. В. Латинські прислів'я і приказки. Київ : Вища школа, 1990. 436 с.
18. Dictionnaire des proverbes, sentences et maximes par M. Maloux. Paris : Librairie Larousse, 2001. 628 p.
19. Mieder W. The Prentice-Hall Encyclopedia of World proverbs. A Treasury of Wit and Wisdom through the Ages. New Jersey : Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1986. 582 p.
20. Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich: W IV t. / Red. J. Krzyżanowski. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1969–1972. Т. I–III.
21. The Oxford Dictionary of English Proverbs. 3rd ed. / Ed. by F. P. Wilson. Oxford : Clarendon Press, 1992. 930 p.
22. The Penguin Dictionary of Proverbs. 2nd ed. / Ed. by R. Fergusson & J. Law. Penguin Books, 2000. 365 p.

Kotsiuba Z. H. HETEROGENEITY OF COLLECTIVE NOTIONS OF GENEROSITY AND STINGINESS IN SLAVIC, GERMANIC AND ROMANCE PAROEMIAS

The paper focuses on the contrastive analysis of associative and verbal relations in Ukrainian, Russian, Polish, English, German, and French proverbial corpora on the basis of proverbs and sayings that verbalize common notions of generosity and stinginess in their associative relations with the oppositions “thrift – waste”, “wealth – poverty”, “wisdom – stupidity”, “good – evil”. The empirical data for the analysis have been collected with the help of the continuous sampling method from the proverbial dictionaries of the above mentioned languages. Both separate paroemias and proverbial thematic blocks (items with a common keyword) and groups (two or more homogeneous blocks) are under consideration. The author traces explicit and implicit manifestations of the relations researched, discusses similarities and differences in the national worldviews reflected in the proverbs of the contrasted languages, singles out universal and nationally determined characteristics of the analysed units of the researched languages, including the peculiarities of thrift qualification in German and French proverbially verbalized common ideas, wastefulness – in Russian. It is suggested that proverbial corpora of languages are multi-layered multi-time formations that systematize folk ideas about the world and people in it. These ideas can be identified through the analysis of linguistic and cultural information inserted in the keywords of proverbs and sayings, taking into account their functioning both within a single proverbial text and in their associative relations with other items within the whole corpus. It is also proved that due to the peculiarities of folklore semantics (as opposed to the literary language) the semantic amplitude of key words-antonyms of proverbial texts can vary from opposition to partial assimilation and is usually not clearly differentiated. Because of this, the statement about the binary perception of generosity and stinginess in the folklore picture of the world is too categorical. It is important for such a research to take into account not only the ethnocultural marking of the proverbial keyword, but also the historical factor, as well as the qualitative and quantitative characteristics of the researched multilingual proverbial groups, their variability.

Key words: *proverb, saying, collective consciousness, associative and verbal relations, opposition.*

Швелідзе Л. Д.

Одеський національний політехнічний університет

КООПЕРАТИВНІ КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ВЗАЄМОДІЇ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ (НА МАТЕРІАЛІ ДОПИСІВ УКРАЇНСЬКИХ Й АМЕРИКАНСЬКИХ КОРИСТУВАЧІВ)

Статтю присвячено аналізу кооперативної взаємодії комунікантів у мережевому спілкуванні. Розглянуто дописи і коментарі користувачів соціальних мереж Twitter і Facebook в аспекті використання комунікативних стратегій співробітництва. Мета дослідження полягала у визначенні стратегій кооперативної взаємодії в дискурсі соціальних мереж у зіставному аспекті, що визначило поставлені завдання: окреслити основні дефініції поняття комунікативної стратегії, проаналізувати комунікативну поведінку українськомовних й англомовних користувачів соцмереж Twitter і Facebook у стратегічному аспекті, з'ясувати й кваліфікувати реалізовані в мережевому спілкуванні кооперативні стратегії взаємодії. Джерельною базою послуговували дописи відомих публічних осіб України і США – письменників, акторів, журналістів, вчених, політиків за 2017–2020 роки. Доведено, що мережевий дискурс у лінгвопрагматичному аспекті демонструє принцип кооперації як визначальний у спілкуванні користувачів. Його реалізовано за допомогою комунікативних стратегій аргументації, інформаційності, агітації та самопрезентації. Аргументативна стратегія передбачає поєднання раціональності з емоційністю, що зумовлює вживання синтаксичних конструкцій причинно-наслідкової семантики, діалогічних єдностей і питальних речень, антитези й емоційно-експресивних засобів актуалізації аргументів. Інформаційна стратегія зорієнтована на представлення в соцмережі нової оперативної інформації, що актуалізує мовленнєві жанри анонсу й звіту. В українському мережевому дискурсі зафіксовано репрезентативний вияв інформаційної стратегії, що є віддзеркаленням внутрішнього стану мовця через фіксацію його ставлення до певної ситуації дійсності. Стратегію самопрезентації скеровано на представлення особистості мовця з використанням позитивно оцінної лексики та займенниково-дієслівних форм 1-ої особи однини з метою надання позитивної автохарактеристики. Агітаційна стратегія в експліцитному вияві містить наказ у формі спонукального речення, а в імпліцитній формі – поради або констатацію фактів у формі репрезентантів.

Ключові слова: кооперативна взаємодія, комунікативна стратегія, мережевий дискурс, соціальна мережа, користувач, адресат.

Постановка проблеми. Дослідження дискурсу соціальних мереж у лінгвопрагматичному аспекті становить одне з пріоритетних завдань комунікативно-дискурсивного напрямку сучасної лінгвістики. Потрактування мережевого спілкування як інтерактивної взаємодії комунікантів, підпорядкованої певним стратегіям і тактикам, передбачає виокремлення основних типів спілкування, поміж яких засаднича роль належить кооперативному. У мережевому дискурсі кооперація представлена, насамперед, у жанрі допису і реалізована за допомогою комплексу комунікативних стратегій і тактик. Настанова на кооперативне спілкування зумовлює комунікантів до пошуку різних вербальних форм втілення цього комунікативного завдання, що потребує ґрунтовного вивчення в аспекті результативності комунікативної взаємодії. Зокрема, специфіку кооперативного

спілкування віддзеркалено в дописах носіїв різних мов, що демонструє спільні й відмінні риси мережевого дискурсу в стратегічному аспекті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Обґрунтування кооперації як основного вияву комунікативної взаємодії належить Г. П. Грайсу, який визначав її, спираючись на спільне комунікативне завдання комунікантів: «Твій комунікативний внесок має бути таким, якого потребує спільна мета спілкування» [6, с. 220]. Він запропонував максими кооперативної взаємодії – якості, кількості, релевантності і способу. Надалі дослідження комунікативних стратегій, зокрема й кооперативних, було представлено в наукових розвідках Т. ван Дейка [8], А. Белової [3], Ф. Бацевича [2], О. Іссерс [9], Т. Янко [12], О. Селіванової [11] та ін. Сучасні мовознавці виокремлюють кооперацію як протиставлений конфлікту тип спілкування

й аналізують його в стратегічному вимірі, описуючи стратегії і тактики кооперативної взаємодії. Г. Гущина наголошує на необхідності дотримання принципу кооперації в мережевому спілкуванні: «Принцип кооперації необхідний в організації ефективної діалогічної взаємодії, оскільки здебільшого зумовлює мовленнєву поведінку співрозмовників» [7, с. 88]. Утім, питання реалізації комунікативних стратегій у мережевому дискурсі не отримало належного висвітлення в мовознавчій літературі й потребує ґрунтовного вивчення.

Постановка завдання. Мета дослідження полягає у визначенні стратегій кооперативної взаємодії в дискурсі соціальних мереж у зіставному аспекті, що визначило завдання: окреслити основні дефініції поняття комунікативної стратегії, проаналізувати комунікативну поведінку українськомовних й англійськомовних користувачів соцмереж Twitter і Facebook у стратегічному аспекті, з'ясувати й кваліфікувати реалізовані в мережевому спілкуванні кооперативні стратегії взаємодії.

Виклад основного матеріалу. Сучасні лінгвісти визначають комунікативні стратегії як «комплекс мовленнєвих дій, скерованих на досягнення комунікативної мети» [9, с. 125], «планування процесу мовленнєвої комунікації залежно від конкретних умов спілкування й особистостей комунікантів» [1, с. 70] і вважають, що вони зорієнтовані на «вибір тональності спілкування, мовного способу представлення реального стану речей» [5, с. 87]. Щодо спілкування в соціальних мережах О. Матусевич пропонує такі стратегії: контактна, інформаційна, координаційна, емотивна [10, с. 84–86], що переважно є кооперативними, оскільки передбачають наявність спільного комунікативного завдання у співрозмовників.

Для аналізу ми вибрали дописи в соціальних мережах Twitter і Facebook відомих публічних осіб України і США – письменників (С. Кінг, О. Забужко, С. Жадан, А. Любка), акторів (А. Мухарський), журналістів, вчених (Б. Гейтс, С. Хокінг, Н. Чомські), політиків (Дж. Байден, Б. Обама, Д. Тамп, Ю. Тимошенко, А. Яценюк) та ін. Загалом проаналізовано понад 500 дописів користувачів за період 2017–2020 роки. Ґрунтуючись на проведеному аналізі, ми виокремили різновиди комунікативних стратегій кооперативного типу.

Аргументативна стратегія характеризується наявністю в дописах логічних міркувань, що на мовному рівні представлені або складнопідрядними реченнями (переважно причиново-наслідкової семантики), або окремими реченнями, що перебувають у логічному взаємозв'язку.

Найяскравіше аргументативна стратегія виявлена в соцмережі Twitter, де обсяг повідомлення обмежений 140 символами. Зважаючи на це, мовці змушені в лаконічній формі висловити свою думку, наводячи переконливі аргументи, напр.: *Азербайджан повернув свої території, втрачені 30 років тому. Повчальний приклад для нас, українців: щоб повернути своє – треба бути сильними. Це єдина вірна дорога до нашої перемоги. Ми не будемо чекати 30 років!* (Twitter, О. Ляшко, 13.11.2020). Причиново-наслідкові відношення в наведеному прикладі представлені в межах поліпредикативного комплексу, виступаючи його змістовим і структурним центром.

Аргументативна стратегія реалізується і за допомогою окремих простих речень, що слугують поодинокими аргументами на підтримку авторської думки, напр.: *Політика – це не аплодисменти. Це відповідальність. В коротку можна не отримати аплодисментів, а отримати каміння або в спину, або в лице. Але в довгу ти знаєш, що твої рішення – єдині правильні для країни і для народу нашої країни* (Twitter, А. Яценюк, 3.07.2020); *Humankind has never had a more urgent task than creating broad immunity for coronavirus. It's going to require a global cooperative effort like the world has never seen. But I know we'll get it done. There's simply no alternative* (Facebook, Б. Гейтс, 30.04.2020). Здебільшого з метою актуалізації потужних аргументів або висновку чи узагальнювальної частини в мережевому дискурсі вдаються до парцеляції і сегментації, що увиразнює мовленнєве насичення окремих фраз у дописі.

Загалом аргументативна стратегія характерна для мовців-інтелектуалів, тому переважно представлена в повідомленнях учених, письменників та інколи політиків. Для політичної аргументації характерне використання діалогічної структури допису, напр.: *Чому Чехія, Польща, Угорщина, країни Балтії стрімко рвонули у розвитку, а Україна – ні? Чому в них є економічна стабільність, а у нас – ні? Бо свого часу усі вони провели повноцінну люстрацію влади. А Україна – ні. Ми так і не завершили жодної з трьох революцій* (Twitter, О. Тягнибок, 21.08.2020). Наявність діалогічних єдностей або риторичних запитань посилює експресивний потенціал аргументативних дописів й уможливорює реалізацію цієї стратегії не лише як власне раціональну схему мовленнєвої поведінки, а й як емоційно-експресивну. Емоційність аргументативної стратегії, що, на нашу думку, характерна саме для дописів у соцмережах з огляду на їхню масову адресованість, забезпечу-

ється й використанням антитези, протиставлення, напр.: *In a contest pitting science vs. superstition, science won. That it was even close in our so-called age of enlightenment is worrying* (Twitter, С. Кінг, 7.11.2020). Така амбівалентність аргументативної стратегії зумовлена, на нашу думку, саме використанням у мережевому дискурсі: масовий адресат краще сприймає аргументацію, підкріплену емоційно-експресивними засобами.

Інформаційна стратегія забезпечує реалізацію однієї з основних функцій мовлення – інформаційної – та скерована на подання нової, оперативної інформації від імені мовця. Основним жанром, що представляє інформаційну стратегію в соцмережах, є анонс, напр.: *Music has always played an important role in my life – and that was especially true during my presidency. In honor of my book hitting shelves tomorrow, I put together this playlist featuring some memorable songs from my administration. Hope you enjoy it* (Twitter, Б. Обама, 16.11.2020). У цьому разі анонс має не рекламний характер, тобто не містить прямого або прихованого заклик до певних дій, а інформує адресата про певну подію: у наведеному прикладі такою подією стає презентація книги політика. Саме анонс належить до найпоширеніших жанрів інформаційного характеру і може поєднуватися з порадою, напр.: *А тим часом у тайванському журналі, вийшла стаття китайською мовою про мою творчість і роман «Твій погляд, Чіо-Чіо-сан». Стаття називається «Доля зі східно-європейською політикою – Андрій Любка». Раджу ознайомитися, я уважно прочитав і мені сподобалося* (Twitter, А. Любка, 12.11.2020). Анонсування певних подій, що лише мають відбутися, або пройшли непомічено для адресатів, передбачають реалізацію основного комунікативного завдання мовців – повідомлення нової інформації.

У дописах мовців-політиків інформаційна стратегія реалізується і в жанрі звіту, напр.: *«Батьківщина» діє і навіть в опозиції добивається реальних рішень, які полегшують життя людей! Сьогодні можу відзвітувати одразу про дві гарні новини! Перша. Нашій команді вдалося розв'язати проблему тисяч малих підприємців, із якою вони прийшли сьогодні під стіни Верховної Ради. На скликаній на мою вимогу нараді лідерів фракцій ми добилися того, що завтра у сесійній залі буде ухвалено рішення про відтермінування запровадження касових апаратів для ФОПів на спрощеній системі оподаткування до 1 січня 2022 року. Наша команда внесла законопроект 3853-2, який передбачає, що малим під-*

приємцям ніхто не нав'язуватиме вбивчі РРО. Друга добра новина. На тій же нараді ми визначилися, що завтра будуть ухвалені два законопроекти, 4119 і 4120, які дозволять погасити борги перед шахтарями, що нині становлять 1 мільярд 400 мільйонів гривень (Facebook, Ю. Тимошенко, 3.11.2020). Наведений приклад демонструє подання інформації, що є конкретним фактом, тобто мовець характеризує певні події, що вже відбулися і є власним досягненням.

Також інформаційна стратегія охоплює повідомлення емотивного характеру: мовець інформує читачів про свій внутрішній стан або враження від певної ситуації, напр.: *Сніг входить до міста так, як під шкіру входить любов* (Twitter, С. Жадан, 16.11.2020); *Їду. Милуюся краєвидами. Погодка прекрасна. Настрій чудовий. Музичка кайфова. Така благодать на душі* (Facebook, Л. Ніцой, 15.11.2020). Такі повідомлення містять репрезентативи й описують фрагменти дійсності, що виокремлені мовцем як значущі для його світосприйняття. Зазначимо, що цей тип повідомлень характерний переважно для українськомовних користувачів. Загалом інформаційна комунікативна стратегія більшою мірою представлена саме в українському сегменті аналізованих соціальних мереж.

Стратегія самопрезентації характеризується поданням інформації про мовця як користувача соцмережі та його найважливіші характеристики: «Інтернет-користувач створює певний віртуальний образ, з яким комунікують інші користувачі» [4, с. 28]. На перший план у такому разі мовець висуває власні досягнення, визначні події в житті, що його позитивно характеризують і мають вразити адресатів, напр.: *In celebration of Open Access Week, my doctoral thesis, Properties of Expanding Universes, written in 1966, is now available to the public. Anyone, anywhere in the world should have free, unhindered access to not just my research, but to the research of every great and enquiring mind across the spectrum of human understanding. I hope my work will inspire someone to pursue their own research, to seek the answer to one of the universe's many unanswered questions, as the works of Isaac Newton, James Clerk Maxwell, and Albert Einstein once inspired me. After so many requests over time from people wanting to read this thesis, I also hope it doesn't disappoint. If it does, please address any questions or complaints to my younger self. You will only have to invent time travel to do so. – SH* (Facebook, С. Хокінг, 23.10.2017). Наявність позитивних оцінок власної діяльності та особистості вважаємо визначальною рисою

стратегії самопрезентації. З огляду на це, домінантними мовними засобами реалізації цієї стратегії є особові займенники 1-ої особи, відповідні присвійні займенники і дієслівні форми, напр.: *Якось вранці я подумав: Бог спеціально придумав COVID-19, аби я на карантині написав цю книгу. Секс, Смерть, Любов і Гроші – ось теми, які понад усе цікавлять людство. А оскільки я є його яскравим представником, то втілю в життя давній задум – виклав власну біографію у формі коротких, часом смішно-грішних історій, що мали місце в моєму житті* (Facebook, А. Мухарський, 21.09.2020). Нашарування особових і присвійних займенників актуалізує егоцентричність мовлення, що й увиразнює стратегію самопрезентації. Звернемо увагу і на вживання лексем позитивно оцінної семантики (англ. *great and enquiring mind*, укр. *яскравий представник*), що характеризують особистість мовця.

Крім того, стратегія самопрезентації скерована на комплексне висвітлення подій життя мовця, його особистості, зокрема досягнень і перемог. Самопрезентація передбачає самовихваляння та самооцінювання, напр.: *If I do not sound like a typical Washington politician, it's because I'm NOT a politician. If I do not always play by the rules of the Washington Establishment, it's because I was elected to fight for YOU, harder than anyone ever has before!* (Twitter, Д. Трамп, 22.10.2020). Наведений приклад демонструє презентацію життєвого кредо, пояснення власних вчинків, позиціонування себе як видатної особистості. Здебільшого самопрезентація стає основною стратегією мовленнєвої поведінки мовців-політиків у мережевому дискурсі, тобто вони використовують соцмережі для самопрезентації.

Агітаційна стратегія містить заклик до певних дій, що висловлюється або експліцитно у формі спонукального речення, або імпліцитно. Здебільшого має місце пряма форма вербалізації у формі наказового способу, напр.: *Small businesses are the backbone of communities across the country — and amid the pandemic, they need our help more than ever. Today, and every day, support your neighbors and strengthen your community by shopping small* (Twitter, Дж. Байден, 28.11.2020); *Долучайтесь до проекту «Зерна правди» – спільнокоштові платформи на підтримку Музею Голодомору. Гадаю, не треба пояснювати, наскільки це важливо – що такий меморіал відкрився для громадської складки: став, зримо й буквально, «всенародною справою»* (Facebook, О. Забужко, 27.11.2020). Граматичні форми наказового способу є прямим

закликом і реалізують агітаційну стратегію як в українському, так і в американському сегментах соцмереж. У такий спосіб мовці вступають у діалогічну взаємодію з адресатами, закликаючи їх до відповідних дій, причому для заклику вибрано мовленнєвий акт наказу.

Імпліцитна форма реалізації агітаційної стратегії передбачає наявність граматичних форм теперішнього часу, тому заклики не мають високого ступеня категоричності, напр.: *Дуже раджу серіал «Правило Комі». Емоцій – як у «Картковому будинку», а дивитися легше, бо в серіалі всього дві серії (щоправда, півторагодинні). Про директора ФБР в часи обрання Трампа* (Twitter, А. Любка, 14.11.2020). У такому разі заклик вербалізований через мовленнєвий акт поради, що не містить імперативу. Імпліцитна форма агітаційної стратегії, що реалізується за допомогою дієслів теперішнього часу, «підштовхує» адресата до певного вибору, але не нав'язує його, напр.: *I have known Joe Biden for many years. Despite our our differences, I can vouch for his decency and his belief in our democracy. We simply cannot re-elect a president who does not believe in the rule of law and our constitution* (Twitter, Б. Сандерс, 25.10.2020). Мовець демонструє певну поведінку власним прикладом, що і стає рушієм агітації. Обидві форми агітації однаковою мірою характерні для аналізованих сегментів соціальних мереж.

Висновки і пропозиції. Мережевий дискурс у лінгвопрагматичному аспекті демонструє принцип кооперації як визначальний у спілкуванні користувачів. Аргументативна стратегія передбачає поєднання раціональності з емоційністю, що зумовлює вживання синтаксичних конструкцій причинно-наслідкової семантики, діалогічних єдностей і питальних речень, антитези й емоційно-експресивних засобів актуалізації аргументів. Інформаційна стратегія зорієнтована на представлення в соцмережі нової оперативної інформації, що актуалізує мовленнєві жанри анонсу й звіту. Стратегія самопрезентації скерована на представлення особистості мовця з використанням позитивно оцінної лексики та займенниково-дієслівних форм 1-ої особи однини з метою надання позитивної автохарактеристики. Агітаційна стратегія в експліцитному вияві містить наказ у формі спонукального речення, а в імпліцитній формі – поради або констатацію фактів у формі репрезентантів. Перспективи дослідження полягають у розробленні типології стратегій конфліктної взаємодії в мережевому дискурсі.

Список літератури:

1. Андреева В. Ю. Стратегии и тактики коммуникативного саботажа. *Теория языка и межкультурная коммуникация*. 2009. № 5. С. 68–73.
2. Бацевич Ф. С. Основы коммуникативной лингвистики. Київ : Академія, 2004. 342 с.
3. Белова А. Д. Комунікативні стратегії і тактики: проблеми систематики. *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, 2004. С. 11–16.
4. Быкова О. А. Кооперативные и некооперативные стратегии участников интернет-полилога. *Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки*. 2016. № 12 (751). С. 26–35.
5. Вишневецкая Н. А., Козлова О. П., Романова О. Н. Понятие речевых стратегий дискурса. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2017. № 10(76). Ч. 3. С. 86–89.
6. Грайс Г. П. Логика и речевое общение. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва : Прогресс, 1985. Вып. 16. Лингвистическая прагматика. С. 217–238.
7. Гущина Г. И. Стратегии речевого поведения участников интернет-коммуникации. *Язык и культура*. 2012. № 3. С. 87–92.
8. Дейк ван Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. Москва : Прогресс, 1989. 310 с.
9. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. Москва : USSR, 2003. 284 с.
10. Матусевич А. А. Общение в социальных сетях: прагматический, коммуникативный, лингвостилистический аспекты характеристики : дис. ... канд. филол. наук. Киров, 2016. 190 с.
11. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми : підручник. Полтава : Довкілля-К, 2008. 712 с.
12. Янко Т. Коммуникативные стратегии русской речи. Москва : Языки славянской культуры, 2001. 384 с.

Shvelidze L. D. COOPERATIVE COMMUNICATION STRATEGIES OF INTERACTION IN SOCIAL MEDIA (BASED ON MESSAGES FROM UKRAINIAN AND AMERICAN USERS)

The article is devoted to the analysis of the cooperative interaction of communicants in network communication. The posts and comments of users of social networks Twitter and Facebook in the aspect of using communication strategies of cooperation are considered. The purpose of the study was to determine the strategies of cooperative interaction in the discourse of social networks in a comparable aspect, which determined the tasks set: to determine the main definitions of the concept of a communicative strategy, to analyze the communicative behavior of Ukrainian-speaking and English-speaking users of social networks Twitter and Facebook in a strategic aspect, to find out and qualify those implemented in network communication cooperative interaction strategies. The source base was the reports of famous public figures of Ukraine and the United States - writers, actors, journalists, scientists, politicians for 2017–2020. It is proved that the network discourse in the linguo-pragmatic aspect demonstrates the principle of cooperation as determining in the communication of users. It is realized with the help of communicative strategies of argumentation, information content, agitation and self-presentation. An argumentative strategy involves a combination of rationality with emotionality, which leads to the use of syntactic constructions of cause-and-effect semantics, dialogical unity and interrogative sentences, antithesis and emotionally expressive means of actualizing arguments. The information strategy is focused on the presentation of new operational information on the social network, which actualizes the speech genres of the announcement and report. In the Ukrainian network discourse, a representative manifestation of the information strategy is recorded, which is a reflection of the speaker's internal state due to the fixation of his attitude to a certain reality situation. The self-presentation strategy is aimed at presenting the speaker's personality using positively evaluative vocabulary and pronoun-verb forms of the first person singular in order to provide a positive auto-characterization. The agitation strategy in an explicit manifestation contains an order in the form of incentive proposals, and in an implicit form of advice or statement of facts in the form of representatives.

Key words: cooperative interaction, communication strategy, network discourse, social network, user, addressee.

СТРУКТУРНА, ПРИКЛАДНА ТА МАТЕМАТИЧНА ЛІНГВІСТИКА

УДК 811.581'276.2:004.738.5

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/22>

Черепанин Х.-М. В.

Національний університет «Львівська політехніка»

ІНФОРМАЦІЯ, ПРЕДСТАВЛЕНА В БАЗАХ ДАНИХ «WHOIS»

Комп'ютери ідентифікують вебсайти за IP-адресою, довгим рядком цифр, розділених крапками, які людям важко запам'ятати. На вебсайтах також є адреса, що складається з буквено-цифрових літер, в якій зазвичай пишеться слово чи назва бренду, що називається доменним ім'ям. Кожне доменне ім'я має бути унікальним. Саме тому бази даних «Whois» є такими важливими. Вони допомагають швидко знайти, чи зареєстроване доменне ім'я, яке нас цікавить. Окрім того, «Whois» допомагає демократизувати Інтернет. Будь-хто, починаючи від підприємств та корпорацій, закінчуючи правоохоронними органами та окремими користувачами, може отримати доступ до бази даних «Whois» і використовувати її, щоб з'ясувати, хто стоїть за доменним ім'ям та будь-яким пов'язаним вебсайтом.

У статті проаналізовано інформацію, представлену в базах даних «Whois». Розкрито історію становлення таких баз даних, якими ми їх бачимо нині та висвітлені зміни, внесені до баз даних Інтернет-корпорацією з присвоєних імен та номерів (ICANN) після того, як вона успадкувала протокол у 1998 р. Визначено умови, за яких компанія може стати реєстратором доменів. Зосереджено увагу на тому, як подається контактна інформація реєстранта залежно від реєстратора та реєстратури, те, яка інформація є обов'язковою, особливості деяких закінчень домена. Пояснюється різниця між тонкою та товстою моделлю пошуку «Whois». Окрім того, проведений огляд іншої інформації, представленій в цих базах даних, а саме: статуси доменів, сервера, дати реєстрації, оновлення, виходу терміну дії домена та необроблених даних реєстратора. Також розглянуті ситуації, коли контактна інформація домена прихована, якщо реєстратори доменів пропонують послуги приватної реєстрації або ми бачимо дві суперечливі дати в результаті пошуку «Whois», коли реєстратура автоматично поновила дату реєстрації доменного імені. Автор досліджує практичне використання баз даних «Whois», якщо доменне ім'я зареєстроване, для бізнес-можливостей та ін.

Ключові слова: бази даних, «Whois», доменні імена, інформація, контакти, ICANN, реєстратор, реєстрант, реєстратура.

Постановка проблеми. Інтернет, з яким ми знайомі, є абсолютно масовим. Тут можна знайти майже все, що завгодно. Саме тому варто зупинитися, щоб подумати, звідки береться інформація і хто за нею стоїть. Це допоможе нам краще зрозуміти інформацію та правильно нею оперувати.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ця тема в лінгвістиці ще мало досліджена. За допомогою різних джерел, зокрема статей, сформовано цілісне враження про інформацію, представлену в базах даних «Whois».

В основному це статті, опубліковані в мережі Інтернет.

Особливо помітними є статті К. Джорджа, Н. Броунел, Gandi News, статті з офіційного сайту ICANN та Б. Дж. Кінга, директора з питань Інтернет-політики та промислових питань, MarkMonitor.

У своїх роботах вони проливають світло на інформацію, представлену в базах даних «Whois», та говорять про те, наскільки вона є важливою.

Особливо цінною є стаття К. Джорджа. Він одним із небагатьох пояснює, чому ми можемо бачити різні дати в результаті пошуку «Whois».

Постановка завдання. Мета статті – проаналізувати інформацію, представлену в базах «Whois» та виявити шляхи її використання.

Виклад основного матеріалу. З часу створення Інтернету, яким ми його знаємо, інформація про право власності на доменне ім'я в Інтернеті була загальнодоступною в базі даних, відомій як «Whois», тобто «хто» є власником доменного імені [1].

Витоки цієї бази даних можна простежити з 1982 року, коли Інженерна робоча група Інтернету випустила протокол для користувачів ARPANET.

Протокол був каталогом, в якому спочатку знаходилася контактна інформація будь-яких користувачів, які передають дані по ARPANET, і змінювався в міру розвитку Інтернету. До тих пір, поки ICANN (Інтернет-корпорація з присвоєних імен та номерів) не успадкувала протокол у 1998 р., він залишався принципово незмінним на основі цих початкових стандартів IETF.

У наш час Whois – це не єдина централізована база даних. Дані управляються незалежними організаціями, відомими як реєстратури та реєстратори, які використовують той самий стандарт системи.

Щоб стати реєстратором, організація має отримати акредитацію від ICANN. Таким чином, реєстратури укладають контракти з ICANN на експлуатацію «gTLDs», таких як .com, .net або нових «gTLDs», як-от .safe та .club. Наприклад, реєстратура .org підпорядковується Public Interest Registry (PIR) та пов'язаний із ними службі Whois [6].

Ця служба допомагає демократизувати Інтернет. Будь-хто, починаючи від підприємств та корпорацій, закінчуючи правоохоронними органами та окремими користувачами, може отримати доступ до бази даних WHOIS і використовувати її, щоб з'ясувати, хто стоїть за доменним ім'ям та будь-яким пов'язаним вебсайтом.

Крім цього, багато людей вважають базу даних WHOIS чудовим інструментом для бізнес-можливостей. Якщо ви хочете підключити свій бізнес до Інтернету або створити вебсайт, вам знадобиться ім'я домену. Однак на початку ви можете виявити, що потрібне доменне ім'я вже зареєстроване кимось іншим. У такому випадку ви можете використовувати базу даних WHOIS, щоб отримати контактну інформацію власника домену, зв'язатися та спробувати викупити потрібне доменне ім'я [2].

Як правило, кожен запис Whois буде містити таку інформацію, як ім'я та контактна інформація Реєстранта (який є власником домену), ім'я та контактна інформація Реєстратора (організації або комерційного суб'єкта, який зареєстрував доменне ім'я), дату реєстрації, сервери доменів, останнє оновлення та термін дії. Іншими словами, мовний матеріал. Записи Whois можуть також надавати адміністративну та технічну контактну інформацію (яка часто, але не завжди, є реєстрантом) [7].

Зазвичай, коли виконується пошук Whois, то спочатку побачимо короткий зміст, подібний до цього:

Доменне ім'я: CHYOKRIS.ME
 Ідентифікатор домену реєстру:
 D42550000332736568-AGRS

Сервер WHOIS реєстратора: whois.namecheap.com
 URL-адреса реєстратора: www.namecheap.com
 Дата оновлення: 2020-01-07T21: 15: 34Z
 Дата створення: 2019-11-08T12: 49: 31Z
 Дата закінчення реєстру: 2020-11-08T12: 49: 31Z
 Дата закінчення терміну дії реєстрації реєстратора:
 Реєстратор: NameCheap, Inc.

Ідентифікатор реєстратора IANA: 1068
 Контактна електронна адреса зловживання реєстратора: abuse@namecheap.com

Контактний телефон реєстрації зловживань:
 +1.6613102107

Торговельний посередник:

Статус домену: Ok <https://icann.org/epp#ok>

Організація реєстрації: WhoisGuard, Inc.

Держава / провінція реєстранта: Панама

Країна реєстранта: PA

Сервер імен: DNS1.REGISTRAR-SERVERS.COM

Сервер імен: DNS2.REGISTRAR-SERVERS.COM

URL-адреса форми скарги ICANN щодо неточностей: <https://www.icann.org/wicf/>

>>> Останнє оновлення бази даних WHOIS:
 2020-11-03T11: 02: 07Z <<<

Оразу ж після доменного імені ви побачите адресу реєстратора домену. Це компанія, яка продає доменні імена загальнодоступно протягом певного періоду та оновлює реєстр, коли клієнт реєструє нове доменне ім'я. Деякі з них можуть продавати доменні імена верхнього рівня (TLD), такі як .com, .net та .org, або доменні імена верхнього рівня з кодом країни, такі як .us, .ca та .eu [3].

Також тут іноді можна побачити реєстратуру. Тобто компанію, яка відповідає за конкретні TLD.

Наприклад, Verisign керує реєстрацією доменних імен .com та їх серверами. Ці компанії управляють великими централізованими базами даних з інформацією про те, на які доменні імена заявлено права та ким.

Також можна побачити реєстранта – це особа або компанія, яка реєструє доменне ім'я.

У цьому прикладі реєстратура не вказана, реєстратор – NameCheap, Inc., а контакти реєстранта приховані [4].

Записи Whois відрізняються від реєстратора до реєстратора, але всі вони діляться обов'язковою інформацією, наданою під час реєстрації, зокрема наведеною нижче.

– *Інформація про реєстратора.* Тут вказані доменне ім'я, зареєстрована компанія, а також посилання на їхній сервер Whois, сервери імен, статус домену та дати створення / терміну дії. Отримавши цю інформацію, клієнт підключається до серверів реєстратора, щоб знайти контактну інформацію про запитовані доменні імена.

– *Інформація реєстратора*. Включає контактну інформацію, яку бажано постійно оновлювати. Це потрібно для того, щоб у разі виникнення будь-яких проблем, пов'язаних із правом власності на домен, їх можна було вирішити [6].

– Поряд із деякою інформацією про реєстратора домену ви також побачите імена серверів, які використовує цей домен. Імена серверів, по суті, повідомляють вам, де зберігаються DNS записи домену. Часто, але не завжди, це також може свідчити про те, в якій компанії розміщується домен або який хостинг він використовує.

Реєстратури також підтримують ще одну важливу систему – авторитетні сервери імен, які містять ключ до місця розташування вебсайту. Наприклад, якщо ви введете www.icann.org у веб-переглядачі, ваш провайдер запитує сервери імен, щоб з'ясувати, які сервери імен пов'язані з цим іменем домену. Потім викликається один із цих серверів імен, який повертає IP-адресу цього доменного імені. Тоді ваш комп'ютер може під'єднатися до комп'ютера, який обслуговуватиме домашню сторінку ICANN [5].

Вибір, до якого оператора реєстру варто здійснювати запит кожного разу, залежить від кінцевої частини домену (наприклад .COM, .NET, .UK), також відомої як домен верхнього рівня (TLD).

Наступною важливою інформацією є статус домену. У нашому прикладі статус цього домену – ок, що означає, що нині домен може бути переданий новому реєстратору. Домен може мати велику кількість статусів, залежно від того, що відбувається з доменом у будь-який момент часу [8].

Під наведеним вище підсумком ви також можете побачити довгий перелік необроблених даних реєстратора, де викладено інформацію про реєстранта, а також контактну інформацію щодо реєстранта, адміністративних та технічних контактів. У контактній інформації може бути також вказано ім'я, організацію, фізичну адресу, номер телефону та адресу електронної пошти, які були надані реєстрантом під час реєстрації домену. В цьому випадку ця інформація прихована [5].

Проте теоретично будь-хто може ідентифікувати реєстранта доменного імені, здійснивши пошук за протоколом Whois. Стандартний пошук Whois надасть кожному, хто запитує загальнодоступну базу даних, інформацію щодо доменного імені. Ви можете отримати ключові дані про домен, такі як право власності, наявність, реєстрація та термін дії.

Є дві різні моделі даних для зберігання інформації про ресурси Whois:

– *тонка модель*. Тонкий пошук Whois надає лише реєстратуру, сервера імен та дату реєстрації. Для отримання додаткової інформації необхідний вторинний пошук на стороні реєстратора;

– *товста модель*. Товстий пошук Whois надає корисні додаткові деталі, окрім тих, що містяться в тонкому записі Whois. Як правило, додаткові дані містять контактну (реєстраційну, адміністративну та технічну) інформацію. У такому випадку пошук буде надавати всю необхідну інформацію про те, кому належить домен, де він зареєстрований, які сервери імен він використовує, коли він був зареєстрований та коли термін його дії може закінчитися [6; 11].

Для реєстратур, що використовують тонку модель, програмне забезпечення відобразить термін дії, що відповідає двом Whois-серверам. Це позначення закінчення терміну дії реєстратури та закінчення терміну дії реєстратора.

Оскільки модель тонкого пошуку отримує деталі з двох наборів значень, можуть існувати суперечливі значення для того самого параметра [9,11].

Справа в тому, що як тільки будь-яке доменне ім'я досягає дати закінчення терміну дії, центральна реєстратура автоматично виставляє рахунок реєстратору доменних імен (наприклад, NameCheap) щорічну плату, а потім додає рік до дати закінчення терміну дії. Потім будь-який пошук Whois, виконаний у реєстрі, відобразить оновлені записи [11].

Поновлення домену виконується без запиту підтвердження у реєстратора. Якщо реєстратор не зацікавлений у поновленні домену, він може подати запит на видалення доменного імені. Для відстеження інформації Whois потрібно багато зусиль, враховуючи велику кількість реєстраторів та серверів Whois.

Інформація в записі Whois спочатку надається при реєстрації доменного імені. З часом все змінюється, інформація застаріває. Наявність точних актуальних даних Whois полегшує зв'язок із реєстрантом або адміністратором. Саме тому ICANN вимагає від реєстрантів доменів оновлення своїх контактних даних [6].

Період у 45 днів відомий як «Благодійний» період. Власник доменного імені може поновити свій домен у реєстратора протягом цього періоду. Якщо доменне ім'я буде видалене, реєстратор отримує відшкодування за плату і доменне ім'я буде видалено з системи WHOIS центрального реєстру після дотримання процедур закінчення терміну дії домену [11].

Як було згадано раніше, кожен реєстратор має дещо різні процедури зміни інформації, яка відображається в записі Whois. Як правило, це передбачає доступ до інформації про обліковий запис через веб-сайт реєстратора або через представника кол-центру.

Зміни в записах Whois можуть зайняти певний проміжок часу (часто близько 24 годин).

Також важливо зазначити, що існування реєстрації домену неможливо приховати [10].

У нас трапляється, що клієнт пробує зареєструвати вже існуючий домен, використовуючи символи іншого алфавіту чи, замінюючи літеру «O» на «0», проте система зразу розпізнає такі ситуації та не дає зареєструвати домен.

Хоча деякі реєстратори доменів пропонують послуги приватної реєстрації (також відомі як проксі-послуги), в яких відображається контактна інформація реєстратора, а не інформація реєстранта, варто зазначити, що це не обов'язково є гарантією справжньої анонімності. У разі цієї «приватної реєстрації» організацією, що надає послугу конфіденційності домену, є реєстратор домену та контактна особа. Тобто реєстратори можуть бути зобов'язані законодавством передавати приватну інформацію певній інстанції [2].

Також база даних WHOIS іноді відображає не всю реєстраційну інформацію для кожного доменного імені. Деякі домени верхнього рівня, такі як .com та .net, завжди матимуть свою реєстраційну інформацію в базі даних WHOIS. Інші ж домени верхнього рівня, такі як .me або .gov, відображають менше інформації.

Ще є деякі розширення домену, такі як .asia або .coop, які не дозволяють конфіденційність доменів, тому інформація про реєстранта завжди буде доступною для пошуку та перегляду [4].

Існує навіть кілька застережень щодо конфіденційності щодо певних розширень доменів, таких як домени .us та .ca. З березня 2005 року Національне управління телекомунікацій та інформації (NTIA) заявило, що всі власники доменів .us не матимуть змоги приватизувати свою інформацію і вона має бути загальнодоступною. Що ж до .ca, то починаючи з червня 2008 року канадський орган реєстрації Інтернету більше не розміщував деталі реєстраторів доменів, пов'язаних із

доменами. Однак корпорації та організації все ще зобов'язані публікувати інформацію [2].

Отже, із розвитком інформаційно-комунікаційних технологій зростає складність інформаційних систем і обсяги даних у них. Кожна прикладна програма є відображенням якоїсь частини реального світу і містить його формалізований опис у вигляді даних.

Whois – це загальнодоступна база даних, в якій зберігається інформація, зібрана, коли хтось реєструє доменне ім'я або оновлює свої налаштування DNS. Міжнародна корпорація з присвоєння імен та номерів (ICANN) регулює базу даних Whois. Вони описують послугу Whois як «безплатний, загальнодоступний каталог, що містить контактну та технічну інформацію зареєстрованих реєстрів доменних імен».

Дані про реєстрацію, що зберігаються в базі даних Whois, насправді зберігаються в різних місцях, усі ними керують різні реєстри та реєстратори. Реєстр володіє розширеннями доменів та керує ними, як Verisign, який володіє .com та .net, але вони їх не продають. Натомість їхні домени продаються та реєструються за допомогою різних реєстраторів, таких як Domain.com.

Водночас Whois – це не єдина централізована база даних. Дані управляються незалежними організаціями, відомими як реєстратури та реєстратори, які використовують той самий стандарт системи. Наявність точних, актуальних даних Whois полегшує зв'язок із реєстрантом або адміністратором.

Інформація, що зберігається в записі Whois, збирається на етапі первинної реєстрації доменного імені. Швидше за все, інформація з часом змінюватиметься і стане датою. Оновлення цієї інформації є ключовим, оскільки реєстранти доменних імен мають дотримуватися правил свого реєстратора, інакше вони ризикують втратити своє доменне ім'я. Реєстратор може вимагати відповіді на електронне повідомлення, яке надсилається на введений електронний лист або контактний номер, введений у базі даних Whois. Подання неправдивих даних або невідповідь на запити реєстратора, пов'язані з їхніми даними, може призвести до скасування або призупинення дії доменного імені.

Список літератури:

1. About WHOIS. URL: <https://whois.icann.org/en/about-whois>
2. Disclosing WHOIS data and GDPR. URL: <https://news.gandi.net/en/2020/07/disclosing-whois-data-and-gdpr/>
3. How does WhoIs work? URL: <https://www.namecheap.com/domains/how-does-whois-work/>
4. Internet domain name ownership data: understanding changes and useful suggestions for Customs. URL: <https://mag.wcoomd.org/magazine/wco-news-92-june-2020/internet-domain-name-ownership-data-understanding-changes-and-useful-suggestions-for-customs/>

5. The use of Whois databases in practice and research. URL: <https://www.whoisxmlapi.com/blog/the-use-of-whois-databases-in-practice-and-research/>
6. Understanding Whois lookup. URL: <https://www.name.com/support/articles/205922568-Understanding-Whois-lookup>
7. What are Network Databases. URL: <https://www.c-sharpcorner.com/article/what-is-a-network-database/>
8. What is WHOIS and How Is It Used? URL: <https://www.domain.com/blog/2020/07/17/what-is-whois-and-how-is-it-used/>
9. What is Whois Information and Why is it Valuable? URL: <https://www.domaintools.com/support/what-is-whois-information-and-why-is-it-valuable>
10. WHOIS Database Download Services in Theory and Practice. URL: http://www.circleid.com/posts/20190625_whois_database_download_services_in_theory_and_practice/
11. Whois: The best explanation ever – multiple expiration dates. URL: <https://www.supportsages.com/whois-the-best-explanation-ever-multiple-expiration-dates/>

Cherepanyn Kh.-M. V. INFORMATION REPRESENTED IN THE WHOIS DATABASE

Computers identify websites by IP address, a long line of numbers separated by dots that are difficult for people to remember. Websites also have an address that consists of alphanumeric letters, which usually spell the word or brand name called the domain name. Each domain name must be unique. That's why Whois databases are so important. They help us to quickly find out if the domain name we are interested in is registered. In addition, Whois helps to democratize the Internet. Anyone, from businesses and corporations to law enforcement and individual users, can access and use the WHOIS database to find out who is behind a domain name and any related website.

The article analyzes the information presented in the databases "Whois". The history of such databases as we see them today is revealed and the changes made to the databases by the Internet Corporation for Assigned Names and Numbers (ICANN) after it inherited the protocol in 1998 are highlighted. The conditions under which a company can become a domain registrar are defined. The focus is on how the registrant's contact information is provided depending on the registry and the registrar, what information is required, and the features of some domain endings. The difference between the thin and thick Whois search model is explained. In addition, we reviewed other information presented in these databases, namely: domain status, nameservers, registration date, update date, domain expiration date and raw registrar data. We also consider situations where domain contact information is hidden in the case domain registrars offer private registration services or we see two conflicting in the "Whois" search in the case where the registry automatically renewed the domain name registration date. The author explores the practical use of Whois databases in cases where a domain name is registered, for business opportunities, etc.

Key words: databases, "Whois", domain names, information, contacts, ICANN, registrar, registrant, registry.

UDC 821.161

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/23>**Garachkovska O. O.**

Kyiv National University of Culture and Arts

CHEKHOUSES INTERTEXT IN THE GRIGOR TIUTIUNNIC'S CREATIVITY

The article is devoted to the analysis of intertextual connections in the novelty of Grigor Tiutiunnik with the work of A. Chekhov as an aspect of the dialogue of cultures. Based on the private epistolary of A. Chekhov, works of art, memoirs of his contemporaries, the genetic connections of the Russian writer with the Ukrainian people and his culture are revealed. The article also uses the private epistolary Gr. Tiutiunnik wanted to cover the intertextual dialogues of the Ukrainian novelist with an outstanding predecessor in the literature.

An analysis of Chekhov's intertextuality in the work of the Ukrainian writer suggests that the mentally-linguistic phenomenon of Gr. Tiutiunnik belongs to the "local existence" of the carrier of the national culture in the conditions of multiculturalism. Art space of creativity Gr. Tiutiunnik is built on the ground of the key principles of the geopolitical worldview, multilaterally embodied in its diary notes, in epistolary dialogues with friends, editors, publishers. The aim of the article is to analyze the specificity of the functioning of the Chekhov intertext in the work of Gr. Tiutiunnik.

A. Chekhov and Gr. Tobacco do not discuss actions and actions. They are also kept from conclusions. Author's assessments are concentrated in the ability to reflect the truth of life of their time. In addition to the life that accompanied them, both writers asserted more of what he imagined (with the Creator Man). In this we see the essence of author's images, the humanistic energy of the principle of continuity. Understanding Chekhov's Intertext in the Creativity of Gr. Tiutiunnik shows that the mentally-linguistic phenomenon of the artist belongs to the "livelihood" of the carrier of the national culture in the conditions of multiculturalism.

Maternal traditions in the family, archetypal memory of Ukrainian culture became the basis for the formation of a "Russified author of Ukrainian origin". Hence, the free possession of the prose writer in two languages, for example, is a series of works originally written in Russian ("Twilight", "Alesia", "Deaf") and then translated (or freely reproduced) in Ukrainian ("In the Twilight", "Alesya", "Deaf"). Art space of creativity Gr. Tiutiunnik is built on the ground of the key principles of the geopolitical worldview, multilaterally embodied in its diary notes, in epistolary dialogues with friends, editors, publishers. Consequently, intertextuality, one of the most important, most common types of which is the interrelations ("influences") of literatures, is an integral part of the artistic innovation of the Greeks.

Key words: novels, intertextuality, dialogism, tradition, epistolary, multiculturalism, dialogue of cultures.

Formulation of the problem. The Ukrainian prose writer Gr. Tiutiunnik (1931-1980) in many respects updated the content and poetry of prose, deepened the study of Ukrainian national character. However, he inherited a lot of discoveries of both domestic and Russian and world literature. The problem of intertextuality, traditions, continuity in literature is one of the most urgent and to date insufficiently developed in the science of writing. Now the search is in this direction. It cannot be said that it is always productive, but the direction of search itself is productive.

An analysis of the latest research and publications that initiated the solution to this problem. Despite the fact that in recent years a dissertation work by N. Savchyn [2] was devoted to the problem-artistic comparison of the novels of the Greeks. Tiutiunnik and creativity of Russian writers, there is still no comprehensive study of the Chekhov intertext in the work of the Ukrainian prose writer. Consequently, the relevance of the article is caused by the acute need to fill the gaps in understanding the intertextual connections of the novels of the Greeks. Tiutiunnik's activity was creativity A. Chekhov, as well as the lack of publications on this topic.

The aim of the article is to analyze the specificity of the functioning of the Chekhov intertext in the work of Gr. Tiutiunnik.

Presenting main material. Gr. Tiutiunnik, like no other, noticed abruptly the destructive processes taking place in the morally-customary manner of the Ukrainian people, resulting in the degradation of family and personality, debauchery, drunkenness, “demobilization” of goodness, collectivism, charity (the narratives “Katrin’s getting”, “Son arrived”, “Literate”, “Nyura”, “Death of the cavalier”, the story “Siege”). In the short story “Medal” to the person who dies, and in the village, which just breathes in incense, they hand over the medal “For labor valor”.

Lightened face and soul only with children. In the stories “Klimko”, “Foam far away in the steppe”, in the children addressed to the collections “Lasochka”, “Steppe fairy tale” Gr. Tiutiunnik showed himself a thin psychologist, a true connoisseur of the child’s soul. The “dialectic of the soul” (both a child and an adult), the writer studied both in life itself and in his predecessors in the literature.

The name of the Russian writer A. Chekhov, in our opinion, should be named among his first spiritual mentors. A. Chekhov’s lyrical prose, along with the artistic experience of Ukrainian and Russian classics, was for the novelist a true source of his creative personality. Certain significance was the fact that the author of “Steppe” and “Cherry Orchard” by many pages of his biography and creativity was close to the Ukrainian people and his culture. This is evidenced by the correspondence of A. Chekhov with outstanding Ukrainian artists, and the memories of contemporaries about him, and his works.

The researchers of the artist’s work have made many interesting observations in the domain of the theme “Chekhov and Ukraine”. The questions addressed to literary scholars include Chekhov’s places in Ukraine, Chekhov’s connections with the creative intelligentsia, and the Ukrainian national component in the works of the writer. Among the literary criticisms of Chekhov’s of the last two decades, the work of V. Zvynyatskovsky is drawn in which the researcher finds out the typology of the world’s reception in the works of A. Chekhov and M. Kotsiubynsky [1].

In the conditions of Soviet totalitarianism, the precautionary statements of certain scholars about the Ukrainian origin of Chekhov were categorically denied. On the contrary, in the publications of the Ukrainian diaspora scientists, on the contrary, there is a marked desire to isolate (unfortunately, without convincing arguments) Ukrainian pawns in Chekhov’s worldview in every possible way. In this

regard, the works of such scholars as O. Podolsky, N. Popil, N. Polyanska-Vasilenko and others can be worthy of attention.

All of the aforementioned literary scholars note that, in analyzing Chekhov’s life and work in the light of Ukrainian influences and ties, his private correspondence, the memories of Chekhov’s contemporaries, and the works of the writer themselves were of prime importance. However, in spite of the attempts of a comprehensive approach to the topic of “Chekhov and Ukraine”, in our opinion, it was still not implemented.

Dissertation work by O. Fidkevich “Epistolary Prose by A. Chekhov and ideological and artistic quest for the writer of the 80’s and 90’s. XIX – early XX centuries” (2006), and in particular, the article by the researcher “The image of Ukraine in the epistolary A. Chekhov [3], and they are devoted precisely to the coverage of such a complex topic as “Chekhov and Ukraine” through the prism of non-isolated letters, and correspondence as a system. One of the directions of this analysis, O. Fidkevich, selects the study of epistolary cycles, which she conventionally calls “Letters from Sumy Region”. They were written by the addressee during the stay of Chekhov in Sumy in 1888 and 1889 and addressed to friends and relatives. Attention was also drawn to the previous letters and letters, written later (in Moscow and abroad), in which Chekhov also touched the themes of Ukraine.

So, with the epistolary of A. Chekhov, as well as from the scientific works of the above-mentioned literary scholars, we learn that his children and youths were in Taganrog, on the Azov Sea, where there were many Ukrainians among the population. According to the memoirs of the brother of the writer M. Chekhov, in their family they knew and loved the Ukrainian songs. Thus A. Chekhov, in the childhood, was acquainted with the Ukrainian language and with the life of the Ukrainian people. During his childhood he deepened his knowledge during his travels to Donetsk, Poltava, Kharkiv and other regions of Ukraine. Unforgettable impressions made him travel to his grandfather, who lived in steppe settlements not far from Taganrog. “I love the Donetsk steppe”, he writes later. “I once felt in it at home, and I knew every little parchment there. When I mention these gobs, mines, the Saur-grave, the stories about Zuya, Khartsyza, General Ilovaysky, I remember how I was driving in the wolfs in Krinichka and in the Serpent Count Platov, then I find it sad and sad that in Taganrog there are no belletrists and That this material is very cute and valuable, nobody needs it” [3, p. 231].

From the very beginning, the reception of Ukraine in the letters of Chekhov acquires a fabulous-folklore character. This perception was prepared by children's memories, first of all memories of the village Knyazhi, where Chekhov spent summer months with his grandfather. The references to this stay are also available in letters from Sumy Region. It is worth noting that the word "lyrics" is the key to shaping the image of Ukraine, which Chekhov creates in the letters. "Lyrical", "poetic", "poetry" these definitions abound in his letters of the late 80's of the nineteenth century.

At the same time, Chekhov's private correspondence also depicts the real picture of Ukraine. For the writer, it is an ideal of naturalness, harmony, physical and spiritual purity, beauty that he so valued. According to O. Fidkevich, the image of Ukraine in the first part of the epistolary cycle "Letters from Sumy Region" has "not so much objective-historical character as conditional aesthetic, similar to the image of Ukraine in the works of Gogol. In the second part of the cycle, this image acquires more specific features and becomes a source of interesting historiographical observations" [3, p. 85].

Noting the talent, sincerity, the mind of Ukrainians, the scenic landscape, Chekhov, however, does not conceal his disappointment over the provinciality of Ukrainian reality. Lack of progress, "grief" irritates him, regardless of national aspect. Chekhov sees the future benchmarks of progress in the values of culture, combined with the talent and spirituality of the people, both Ukrainian and Russian.

We think it is quite logical that interest in the Ukrainian people and their culture has found a versatile expression in many of Chekhov's works. For example, the Donets steppe with its expansive space, fragrant aromas of wormwood and thyme, the original type of Ukrainian peasant Konstantin Zvonik is reflected in the story "Step". With sincere sympathy and soft humor, Ukrainian intellectuals-democrats – brother and sister Kovalenkov in the story "The Man in the Case" were depicted. Memories of childhood, Ukrainian impressions nourished a lot of other Chekhov's works.

It is interesting to note that in the language of Chekhov's heroes from the Ukrainian environment quite often there are Ukrainian direction, typical folk proverbs and sayings. Speaking about the Russian writer in his relations with Ukraine, one cannot ignore the question of the influence of Chekhov's artistic heritage on the development of the creative individuality of the Greeks. Tiutiunnik about the intertextual dialogues of the Ukrainian novelist with an outstanding predecessor in the literature.

Protecting human in a man, squeezing a slap from a slave by himself – this is the vital credo and the aesthetic ideal that unites the works of A. Chekhov and Gr. Tiutiunnik. The Ukrainian artist was a worthy follower of Chekhov's spiritual teachings. However, it should be noted that the Chekhov traditions, which he continued in his own work, cannot be determined by the principle of only external similarity of phenomena, on the principle of "similarity". They are much deeper, more vital, internally necessary to the art of words.

In a letter to the student of the Faculty of Philology of Dnipropetrovsk State University V. Hrytsenko of April 16, 1977, who at that time worked on the thesis on the topic: "Traditions of A. Chekhov in Ukrainian novelistics". Gr. Tiutiunnik confessed: "I read Chekhov even in the Navy (under Vladivostok) when I was 22 years old and when I had only five-year education all 12 volumes in a row! To understand (as Chekhov writes, according to his traditions, what is its originality, which personality is Chekhov, and even what such "personality" I did not know yet and could not know) but I was very sad. Chekhov is sad writer. Joy is not for the great literature, I quote not exactly, but the thought in these words Chekhov. Joy has never been a companion of literature – a bit more precise. I did not know this statement at that time, therefore, after reading 12 volumes I spoiled myself spontaneously. Subsequently, already being more conscious and literate, A. Chekhov repeatedly re-read in a mess, mixed, selectively – that most enjoyed.

Similarly, by the way like Stefanik, Teslenko and Kotsyubinsky (the story is not "Fata morgana") and Tumanyan ("Gigkor"), and of course, Tolstoy ("Polikushka", "Three deaths", Sevastopol and Caucasian stories) in short, everything that is the best in our, Russian and world literature and world narrative. This study, in the same series and Chekhov, helped me feel the form of the story, its indivisibility (integrity), the intensity of dramatic or lyrical and laconicism; Every word as a bare nerve must react to life in a short story, otherwise it is superfluous" [4, p. 147].

The quoted letter is very telling, in our opinion, for several reasons. First of all, the introduction into the scientific revolution of the researcher O. Nezhivym of unknown previously epistolary materials of T. Tiutiunnik brings to us, through the prism of the addresser's reflection, his informal image. Secondly, the given document one of the few today evidence of the Gr. Tiutiunnik about the role of the artistic heritage of A. Chekhov in his life and creative destiny.

From this letter we learn, in particular, about such a dominant prose A. Chekhov, subjectively isolated Gr. The tobacco-maker, first of all, because

she identifies the tone and his own works, is sum. And, ultimately, the testimony of one of the best Ukrainian novelists, including the brilliant masters of the form, which was Gr. Tiutiunnik, that he was learning to feel his substance primarily in Chekhov, is also quite symptomatic. As a stylist Chekhov is unattainable, at least I. Bunin claimed. So, choosing for the model “inaccessibility”, the Ukrainian prose writer had before him a concrete example of realization of human possibilities, which served as a kind of catalyst for him.

In addition to the above letter, in the notebooks Gr. Tiutiunnik also find some phrases from the works of A. Chekhov, the thoughts of the Ukrainian artist about the role and place of the author of “Steppe” and “Cherry Orchard” in forming him as a man and as a writer. Here, in particular, one of the following records: “Chekhov pained and sums for a man” [4, p. 47]. And here, say, the Ukrainian writer notes the words of A. Chekhov: “I can only write memoirs” [4, p. 49]. Friends and close people of Grigor almost all remember how he liked to talk about the heroes of not yet written works or to recount excerpts or entire stories about them. Characteristic of his confession: “Fear I like to remember. Each story is under the heart (though I know it) until it becomes memorable to me” (in italics, O. G.) [4, p. 300].

In the stories “On the Fire”, “Red Morole” and other memoirs, not only a part of artistic fabric, but also a problem, the concept of a work – it is said that memories, rather, the memory of the yatrets, always knocks in the heart, which, according to the writer, it is the basis of man’s spirituality. This idea deeper reflects the consciousness of the Greeks. Tiutiunnik, he notes with pain that many of the compatriots have long been characterized by temporary features, young people lose their sense of dignity, the human soul is subject to corrosion of indifference, national unconsciousness (“Katrin’s getting”, “Son came”, “Soft”).

One cannot but notice the fact that both Chekhov and Tiutiunnik are very demanding of the word, extremely cost-effective and economical in artistic means of expression. And it’s not about writing as few printed pages as possible. The bottom line was in the other that each page of the work was full of thoughts and feelings. That is why both the Russian and Ukrainian writers created their texts on the principle of brevity, showing a pronounced tendency to stage and linguistic artistry. The ability to write “skilled”, “stage” also unites them. This great gift of reincarnation and “play” of human characters and everyday situations was inherent in Tiutiunnik and in everyday life. According to the testimony

of many contemporaries and relatives and native writers, the future heroes of his stories and novels, he liked to mimic in comrades’ talks, improvising whole scenes, as if checking them, testing them for viability.

By the way, while studying at the Kharkov University Grigor visited not only a literary studio, but also a drama circle. This, in particular, he reported in a letter of September 18, 1957 older brother Gregory [4, p. 24–25]. Finding in the person of A. Chekhov typologically close to him the author, in which the gift of reincarnation was implemented also in the genre of drama, Gr. Tiutiunnik undoubtedly, studied with a prominent great art predecessor to feel another person as himself and to be able to grasp her character with a few strokes.

In Chekhov’s works, in particular in his stories, there are whole gallery of characters, the vast majority of which have become types: Unter Prishchikov, a man in a case, a scientist’s neighbor, Ionich, the soul, Vanka Zhukov, even Kashtanka. Anna Sergeevna this is really the usual name of a lady with a dog, endowed with the aroma of a unique person, it’s not just beautiful, kind, loving woman, it’s a character echoed by the admiration of femininity, and each reader shares the feeling of Gurov. If we turn to the headlines of stories and short stories by A. Chekhov and Gr. Tiutiunnik, it immediately falls into the eye that in both authors the names of works are surprisingly concise, simple, endowed with great potential for further intriguing deployment of the plot.

For example, in A. Chekhov “The Death of an Official”, “Thick and Thin”, “Disaster”, “Joke”, “Empty Case”. In Gr. Tiutiunnik “Flower”, “On the Fire”, “Strange”, “Markiyan’s Memorial”, “Katrin’s Getting”, “Son comes home” and others. Gr. Tiutiunnik formulated for himself the laws of creation of prose based on the Chekhov principle “Brevity the sister of a talent”: “To write well means not to write anything superfluous”; “Now, as never before, prose should be laconic to get closer to the oral story”. A. Chekhov and Gr. Tobacco do not discuss actions and actions. They are also kept from conclusions. Author’s assessments are concentrated in the ability to reflect the truth of life of their time. In addition to the life that accompanied them, both writers asserted more of what he imagined (with the Creator Man). In this we see the essence of author’s images, the humanistic energy of the principle of continuity.

Conclusions. Understanding Chekhov’s Intertext in the Creativity of Gr. Tiutiunnik shows that the mentally-linguistic phenomenon of the artist belongs to the “livelihood” of the carrier of the national culture in the conditions of multiculturalism. Maternal tradi-

tions in the family, archetypal memory of Ukrainian culture became the basis for the formation of a “Russified author of Ukrainian origin”. Hence, the free possession of the prose writer in two languages, for example, is a series of works originally written in Russian (“Twilight”, “Alesia”, “Deaf”) and then translated (or freely reproduced) in Ukrainian (“In the Twilight”, “Alesya”, “Deaf”).

Art space of creativity Gr. Tiutiunnik is built on the ground of the key principles of the geopolitical worldview, multilaterally embodied in its diary notes, in epistolary dialogues with friends, editors, publishers. Consequently, intertextuality, one of the most important, most common types of which is the interrelations (“influences”) of literatures, is an integral part of the artistic innovation of the Greeks.

References:

1. Звиняцковський В. Я. Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського. Київ : Наук. думка, 1987. 258 с.
2. Савчин Н. Б. Рецепція російської літератури у творчості Григора Тютюнника : дис. канд. філол. наук: 10.01.05 – Порівняльне літературознавство. Київ : Славістичний ун-т. Київ, 2010. 182 с.
3. Фідкевич О. Образ України в епістолярії А. П. Чехова. Київська старовина, 2004. № 4. С. 79–85.
4. «Щоб було слово і світло»: листування Григора Тютюнника / Передмова, упорядкування, примітки, підготовка текстів О. І. Неживого. Луганськ : Альма-матер, 2004. 232 с.

Гарачковська О. О. ЧЕХОВСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ У ТВОРЧОСТІ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА

Стаття присвячена аналізу інтертекстуальних зв'язків у новелістиці Гр. Тютюнника з творчістю А. Чехова як аспекту діалогу культур. На основі приватного епістолярію А. Чехова, художніх творів, спогадів сучасників про нього розкрито генетичні зв'язки російського письменника з українським народом і його культурою. У статті використано і приватний епістолярій Гр. Тютюнника для висвітлення інтертекстуальних діалогів українського новеліста з видатним попередником у літературі.

Аналіз чеховського інтертексту у творчості українського письменника свідчить про те, що ментально-лінгвістичний феномен Гр. Тютюнника належить до «помежового існування» носія національної культури в умовах полікультурності. Художній простір творчості Гр. Тютюнника вибудовується на ґрунті ключових засад геополітичного світобачення, багатоаспектно реалізованих у його щоденникових нотатках, в епістолярних діалогах із друзями, редакторами, видавцями.

Актуальність статті зумовлена гострою потребою заповнити лакуни в осмисленні інтертекстуальних зв'язків новелістики Гр. Тютюнника з творчістю А. Чехова, а також відсутністю публікацій із цієї теми. А. Чехов і Гр. Тютюнник не обговорюють дії та вчинки. Вони утримуються і від висновків. Авторські оцінки сконцентровані на вмінні відобразити правду життя свого часу. Крім життя, яке їх супроводжувало, обидва письменники стверджували ще й те, яким його уявляли (з Людиною-творцем). У цьому ми вбачаємо сутність авторських образів, гуманістичну енергію принципу спадкоємності.

Материнські традиції у родині, архетипна пам'ять української культури стали основою становлення «зрусифікованого автора українського походження». Звідси – вільне володіння прозаїка двома мовами, прикладом чого є низка творів, спочатку написаних російською мовою («В сумерках», «Алеся», «Глухомань»), а потім перекладених (або вільно відтворених) українською («В сутінки», «Олеся», «Глухомань»). Отже, одним із найважливіших, найбільш поширених видів інтертекстуальності є взаємозв'язки («впливи») літератур – невід'ємний складник художнього новаторства Гр. Тютюнника.

Ключові слова: новелістика, інтертекстуальність, діалогізм, традиція, епістолярій, полікультурність, діалог культур.

UDC 821.161.1

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/24>

Zhaboruk I. A.

South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

Gerkerova O. M.

South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

Milova M. M.

International Humanitarian University

HISTORICAL ASPECT OF GENRE CATEGORY

In modern literary criticism there are plenty of different, sometimes entirely opposite points of view concerning the problem of genre, which is the evidence of its exceptional complexity and versatility. So some scholars define it as absolute chaos in this field. And still, we can single out two main opposite tendencies for understanding the nature of genre. Conventionally, one of them can be called formalistic, the other one – psychological.

The representatives of the formalistic approach see the sense of artistic creativity, first of all, in its form. This is the basic postulate of contemporary modernistic aesthetics. They believed that the task of an artist is to create a construction of an appropriate architecture. As to the content, it plays, in the view of the formalists, a secondary role, subordinate to the form.

In 1930-ies the main obstacle in the way of Soviet literary theorists in solving the problems of genre were the views of the, so called, vulgar sociologism. In their works they treated genre as a class category, merely ideological.

According to the psychological approach literature should be regarded as a specific, imaginative form of reflection and cognition of reality, which is, first of all, a result of social processes, while a particular literary work is a dialectical unity of form and content, content being a dominant feature with form playing an important part.

The existence of various treatments of genre category is the evidence of the fact that it is a really complicated theoretical problem. Analyzing the existing viewpoints, the authors make an attempt to formulate their own vision of the problem of genre as a certain type of literary production, formed in the process of historical development of literature and possessing relatively stable properties of form and content. Being a kind of a universal and specific instrument of artistic exploration of reality, genre imparts a character of a conceptual aesthetic whole to an individual work of literature. Most important regularities of literary process: the balance of form and content, author's conception, tradition and anticipation of readers, all stable and changeable peculiarities of literature are crisscrossed and reflected in genre.

Key words: *category of genre, literature, fiction, literary work, formal approach, structuralism, inner structure, outer structure, typology.*

Stating the problem. In modern literary criticism there are plenty of quite different, sometimes entirely opposite points of view about the problem of genre, which is the evidence of its exceptional complexity, and versatility. The patchwork of approaches to this question gave a good reason to St. Skwarczyńska to define the state of the genre theory as “the picture of absolute chaos in this field” [6, p. 30]. And still, in this chaos we can single out two main streams, two opposite tendencies for understanding the nature of genre. Conventionally, one of them can be called formalistic, the other one – psychological.

The purpose of the study is to analyze the existing views on the category of genre, and taking into

account the most valuable thoughts and ideas, give our own definition of the category of genre for further practical analysis of specific literary works.

The analysis of the existing views on genre. The representatives of the formalistic approach (N. Pearson, R. Petsch, P. Wellek, O. Warren) see the sense of artistic creativity, first of all, in its form. This is the basic postulate of contemporary modernistic aesthetics. It was eloquently expressed by an American literary scholar N. Pearson – one of the most notable genre theorists. He believed that the task of an artist is to create a construction of an appropriate architecture. As to the content,

it plays, in the view of the formalists, a secondary role, subordinate to the form. [4, p. 63] It is not at all accidentally that they gave up the term “content”, substituting it by the term “material”, or “the inner form” In fact, the content, in their understanding, is just a kind of form. According to R. Petsch, the “inner form” inevitably leads to the “outer form” [5, p. 91].

In line with this methodological attitude, the representatives of the formalistic approach treat the category of genre as a combination of purely formalistic characteristics, which perform in literature entirely constructive function, while the characteristics of the content are completely ignored.

Summarizing what had been said about the category of genre by the advocates of the formalistic trend, R. Wellek and O. Warren in their “Theory of Literature”, gave their due to the vague rhetoric about content (“inner form” according to their terminology), and pointed out that their theory depends more on the “outer form”, then the “inner form”, and following this theory one could rather regard “Hudibras” written in octave, or a sonnet to be a kind of genre than a political novel because their classification concerned literature and not the classification of contents [8, p. 250].

The fullest expression of formalistic trend is the structuralism, which was widely spread in 50–60s of the last century. The representatives of structuralism (R. Jakobson, R. Barthes, T. Todorov) classify the genres of literary works according to the types of discourse, that is the way of structural organization of a literary text. The French structuralist T. Todorov gives detailed characteristics of the main components which determine the type of the text. According to T. Todorov these are, in particular, characteristic features of the speech register dominating in the literary text (its specificity or abstractness, mono- or polyvalence, degree of figurativeness, peculiarities of temporal and spatial text arrangement, “point of view” of representation and perception of the events described in the text, the manner of connection of separate episodes: framing, chaining, rotation) [21, p. 37-114]. Mono- and polyvalence are understood as absence or presence of reference to another text. Structuralists attach particular importance to the “point of view” and approach to the artistic time for identifying the type and genre of a literary work. These principles are basic for the conception of genre of P. Hernadi. In his book “Beyond Genre” he singles out “points of view”, as “author’s”, “interpersonal”, “private”, “dual”, and also typical “types of discourse” (text structures), as lyrical, dramatic, narrative (epic),

and “theme-based”. The author believes that latter refers to textual arrangement of didactic and rhetoric character [2, p. 152–153].

Structural approach has certain advantages for solving specific genre problems as it operates material which is specific and particular for literature as a verbal art and is, to the least extent, subjected to speculation. But here the advantages are exhausted. The main and decisive drawback of this method is the fact that it extremely and improperly narrows the notion of genre, actually reducing it to the category of “technical” means of literature. It turns a relatively independent subject of study as a work of fiction into a metaphysically isolated, secretive entity, impersonal subjective text. Removing from a literary work everything which is not merely specific to it, ignoring multilateral connections of literature and history, social life, ideology, philosophy, etc., structuralism actually leads to the total loss of informative point of genre categories, and it serves us grounds to qualify the structural conception of genre as extremely formalistic.

There were also structuralists who tried to retain the thread which leads to the revealing the spiritual significance of the work of fiction, they regard a text not as, a secretive entity, but it leads to a complex of life’s problems. Humanistic origin which is always laid in fiction does not drawn and vanishes in statistic figures and formulae. Such approach can be found in the works of M. Lotman, B. Uspensky, J. Slawński, K. Konrad. But even this approach it does not seem possible to solve the problem of genre, as it ignores such important aspects of the literary work as the character of its composition, specific nature of the conflict which lies in its foundation.

In contrast to the formalists who treats genre as a mere formal category, the representatives of psychological direction, K. Burk [1], E. Bentley [10] totally ignore the form, connecting the genre diversity of the literary works with the character of psychological relations of people to the world around them, with various kinds of human emotions, inclinations and, even, to a certain extent, with one’s philosophy of life. Thus, they disproportionately widen the frames of the notion of genre, bringing it out of the sphere of literary criticism, dissolving it in purely psychological and philosophic categories. For example, P. van Tiegen explains recurring types of literary works by nothing else but recurring types of literary prodigies, on the one hand, and recurring peculiarities of the readers, on the other hand.

The ideas of E. Bentley who regards the category of genre as a peculiar way of manifesting and fulfilment of human inclinations, taking into account the fact that

different types of literary works can bring up various emotions for readers (e.g., pity, fear, indignation, fairness etc.) [10]. K. Burk widens the frames of the genre category still more by basing genre classification of literature on the principle of accepting or rejecting the world. To the first group of fiction, which increases the readers' accepting the world (he calls them "the system of acceptance"), he attributes epic, tragedy, comedy, and humor in general, while elegy, satire and burlesque to the second.

There is also nihilistic attitude to genre which we find in the theoretical works of B. Krotsche, who declared genre to be "the most significant misconception" [14, p. 11–43]. He explains his rejection of genre by "indivisibility" of literature (and a separate literary work) on the one hand, and by the individuality and uniqueness of art, which excludes their subordination to common rules. He belonged to the psychological wing of literary criticism, for him literature was nothing more but intuitive psychological expression of a writer, and, at the same time, a specific linguistic phenomenon.

B. Krotsche's treatment of genre category was later developed in the academic writings of his American disciple J. Spingharn. According to the letter, the poets just express themselves and the expression is nothing more but their form. So, we cannot speak about three, or ten, or a hundred of literary genres. They are as many as there are poets [25, p. 51].

Soviet genre theorists being actually torn from the western ideas and confined to the limits of Marxist ideology had their own difficult road in search for solving these problems.

In the 20s, however, the most popular school was formal. The representatives of this direction (B. Tomashevsky, V. Shklovsky, B Eichenbaum), as well as their western colleagues understood genre simplistically, reducing it to a certain combination of structural techniques, independent of the content of the literary work. At the same time there was a tendency of overcoming the one-sided formalistic view of literature and genre, particularly, in the works of V. Zhyrmunsky and Y. Tynyanov.

As a whole, V. Zhirmunsky shared the ideas of the formal school, though with an essential correction. In his famous book "Byron and Pushkin" the scholar expressed an idea which marked the appearance of a qualitatively new approach to the treatment of genre in the Soviet literary criticism. The core of this conception is the recognition of an important fact that the nature of genre cannot be restricted to formal components only, because, as he emphasizes, "no matter how we may sublimate

the notion of "genre", no matter how hard we may try to give it a "formalistic" definition, the essential factors of "content" will always remain in it" [13, p. 200].

An original conception was put forward by Y. Tynyanov in 1920s. Y. Tynyanov focused on the problems of genre and his work was rather fruitful. In his theoretical views he adhered the principles of the formal school. In a work of fiction as an object of study he was interested only with its formal aspect, and particularly – the linguistic structure of the text, because, according to him "life (in the sense of reality shown in the work of fiction) correlates with literature only through its speech side. The same is the correlation of literary types and the life" [23, p. 278]. Hence the criteria of genre classification by Y. Tynyanov lie in the structure of the literary text. This idea of the scholar was developed by structuralists and became the foundation of their theory. At the same time genre for Y. Tynyanov is not a mechanistic combination of constructive elements in this or that compatibility, but a rather mobile, dynamic system in which all components are correlated by functional congruence. Moreover, the factors which are part of the genre system are not equal – one of them (sometimes several) is always highlighted and acquires a character of attitude or dominance which functionally subordinates the rest of the factors inside the genre. Highlighting a new factor instead of the previous one is the main reason of changeability, or rather, the substitution of one genre by another, since, according to the conception, the changes inside the genre – are "not an orderly evolution, but a leap, not a development, but a displacement" [23, p. 256]. In understanding the genre as a dynamic system, which enters the system of literature by means of a separate work of fiction lies the significance of Y. Tynyanov's ideas about the category of genre.

In 1930s the main obstacle in the way of Soviet literary theorists in solving the problems of genre were the views of the, so called, vulgar sociologism. In their works they analyzed not the category of genre as such, not its aesthetic nature, they were much more interested in dependence of genre on sociologic factors. Extremely simplifying the dialectical relationship between the underlying structure and the superstructure, absolutely ignoring the specificity of literature as an imaginative form of cognition of reality, the representatives of this direction (V. Fritsche, V. Pereversev) treated genre as a class category, merely ideological believed that any literary genre is closely connected with the basic image of a class at the current stage of historic existence of the class, its "being" and "mind", translated into the language of artistic creativity.

The development of the problem of genre intensified particularly in the post-war period. By this time, most mistakes of formal and sociological directions were overcome. The Soviet theorists of literature were making an attempt to develop clear methodological principles for art and literary analysis, which should correspond to Marxist ideology.

According to these principles, literature should be regarded as a specific, imaginative form of reflection and cognition of reality, which is, first of all, a result of social processes, while a particular literary work is a dialectical unity of form and content, content being a dominant feature with form playing an important part. This fundamental methodological approach is basic for most literary genre conceptions of the later Soviet period. Even now it hasn't lost its validity. We must admit that it bridges the gap between different theories, though it doesn't eliminate differences between them.

Let us highlight a few basic theoretical conceptions of genre of the period. It is, first of all, the conception of V. Kozhinov and D. Gatchev. It consists of viewing the genre as "a meaningful form". The authors presented it in the second volume of academic "Literary Theory" [19]. The essence of their conception is the understanding of genre as a "holistic arrangement of formal properties and features" of a separate work of fiction, possessing its peculiar content. This "peculiar content" is distinctly visible only at the early period of genre genesis that is at the early stage of its development, when the genre was still "directly meaningful" (for the novel it is the XVI – XVII century). With regard to the new, and furthermore the newest literature, genre, according to the authors of this conception, manifests itself in the form of "petrified" ("solidified") content, turned into a "literary construction", so to reveal the inner facet of genre, its "real complexity and clarity we can only in the process of analyzing the specific character and the properties of fiction" [19, p. 19].

Such scholars as G. Pospyelov, L. Tchernyets, and A. Esalnek treat the category of genre from a different perspective. While V. Kozhinov and D. Gatchev treat genre as a category of "the meaningful form" G. Pospyelov understands it as a category of content. Having singled out and distinguished between the conceptions "of the inner genre" and "the outer genre", he acknowledges the former of the two components to be determining, thus denying any essential influence of the form on the character of genre. By the "outer genre" G. Pospyelov means such types of fiction which have been formed in the course of time. These are: a fairy tale, a poem, a short story, a story, a novella, a comedy, an elegy, etc. The peculiarities of genre cannot be searched only

in the specific features of these literary types as they have been evolving in accordance with the evolution of their ideological filling. As for the "inner genre", it is understood by G. Pospyelov, as historically arising principles of interpretation of personages. Since literature is primarily "the science of man", and the main object of representation in literature is the man in his diverse social and domestic connections (man and nature, man and society, man in his own self) then it is the character of the personages (or the main heroes) and, to be more exact, the type of relations of man and society determines according to G. Pospyelov, the essence of genre and makes this category typological. However, it should be pointed out that G. Pospyelov does not connect a literary genre and a literary type by the logic of collateral subordination. The statement about genera of literature having their own genres, and genres having their own types is, according to G. Pospyelov, not correct. In view of this, he classifies epic, lyrics and drama by the same principles.

Some of G. Pospyelov's important ideas are shared by L. Timofeyev, who also believes that a certain type of depicting a personage forms the basis for genre definition. In his creativity a writer turns to various ways of human behavior, hence is the variety of ways of depicting a human character. L. Timofeyev believes that it explains the fact that some authors turned to various genres [20, p. 357].

The third and the most popular point of view among Soviet genre theorists is the conception that genre is actually a dialectical unity of the most essential features of form and content. One of the most steadfast advocates of this point of view is academician D. Lichatchyov. In one of his studies he attributed genre to one of those themes which occupy both the sphere of form and the sphere of content [16, p. 24]. If there are certain disputes between the supporters of this idea, they concern some details only but not its essence.

There are also interesting attempts to look upon the problem of genre in its correlation with the problem of the artistic integrity of the literary work. In this respect the conception of N. Leiderman is rather interesting. He understands genre as "a historically developing type of a steady structure of a literary work, which arranges all its elements into a system which creates a holistic image of the world" [15, p. 26].

The existence of various treatments of genre category is the evidence of the fact that it is a really complicated theoretical problem. Neither European, nor Soviet literary theorists have found answers to its numerous problems. Such is the situation in the theory of literature which has been formed in the last quarter of the XX century

and is prevailing up to now. Hence numerous difficulties in analyzing the genre nature of a particular work of fiction. So if a literary critic has an objective of this kind, he must, first of all, look into the theory, reflect on the existing conceptions and determine his own attitude towards genre and consequently stick to it in the process of the analysis.

The notion of genre was finally established in criticism when continuity in literary creativity became evident, that is when sufficient material was accumulated to understand that there exist many common features in the books of various authors, no matter when and where they had been created. This important circumstance which characterizes one side of the literary process was recorded in the numerous attempts of defining the category of genre. One of such attempts was made by B. Tomashevsky who defined genre as the groups of similar works. "Each literary work, to a greater or lesser extent, imitates the earlier literature. If it were not for this imitation all works of fiction would be radically different and it would be impossible to group them into genres" [22, p. 96].

A similar idea was expressed by V. Shklovsky, who defined genre as a specific type of literary unity whose roots should be sought in literary traditions: "There exist different types of literary tradition; each has its own connections and its own grounding of these connections. The similar connections are called genres" [27, p. 188–189].

Being a type of literary unity, genre possesses a certain structural stability, and is, according to M. Bakhtin, "artistic memory in the process of literary development which can ensure the unity and indivisibility of this development" [9, p. 179]. At the same time, the stability of genre is a relative concept. It is known that one of the most essential features of a literary work is its uniqueness caused by uniqueness of its specific historical content on the one hand and by inimitable originality of the author's talent on the other. This unique character every time puts an impact on the genre of the literary work. That is why, genre is always "different, it is old and, at the same time it is new. Genre revives and renews itself with every other stage of the development of literature, with every individual work within the frames of this genre" [9, p. 179].

A decisive factor in genre development is the conflict between the tendency to conservation of the genre nature (the result of the imitation effect in art) and the constant desire for denying it and renewing itself. Thus, this process corresponds to the law of "conservation and negation". There is no enrichment without conservation, at the same

time development is impossible without negation [12, p. 28]. The experience of the past facilitates individual creativity, without the support of the past experience "there would forever remain a naked man on the bare land" [11, p. 30]. Here is the explanation of the fact that we find common and repeated elements in every unique work of art. At the same time every writer, in spite of his tendency to imitate (this tendency is different in each individual case) due to the influence of new circumstances, his individuality and his own artistic view of the world, always contributes something new to literature. Thus, we can state that genre is immediately correlated with the categories of traditions and innovation. These traditions play an exceptional part in the progressive development of literature.

The author's approach. The category of genre is closely connected with the category of integrity of a literary work. It is widely recognized that genre, first of all, characterizes a work of literature as a completed whole. M. Chrapchenko had every reason to say: "In case when the type of structural arrangement of a text is regarded, we characterize its genre" [25, p. 203]. It is connected with another important quality of genre – its complexity, heterogeneity. In this category the most important pattern of creativity – the law of dialectic unity of form and content, without taking it into consideration, it is absolutely impossible to understand the essence of this most complicated entity of form and content.

We agree to this view of genre as a category which unites both formal and informative features of the work of fiction.

The form contains, first of all, the outer, structural qualities of genre, which can easily be found in a literary work. To them we attribute characteristic features of composition, type of narration, and also a definite, steady complex of artistic means and devices. As for the content, one should look for the inner, deep (underlying) features of genre, connected with the peculiarities of the moral and aesthetic message of the work of art. We should not forget about such components of a literary work as a plot, characters, which, actually, possess both formal and informative features. Depending on the aspect of viewing, any of these two components may come to the fore.

Conclusions. So, the category of genre should be understood as a certain type of literary production, formed in the process of historical development of literature and possessing relatively steady properties of form and content. Being a kind of a universal and specific instrument of artistic exploration of reality, genre imparts a character

of a conceptual aesthetic whole to an individual work of literature. Most important regularities of literary process: the balance of form and content, author's conception, tradition and anticipation of readers, all stable and changeable peculiarities of literature are crisscrossed and reflected in genre.

To our firm belief, the analysis of genre structure of a particular piece of fiction acquires a "universal character". In fact, it is the analysis of the ideas and artistic value of a work of fiction, whose aim is to understand its intellectual and aesthetic uniqueness on the one hand and to establish its genetic connections, the degree of kinship with other literary works, and, thus, to find out its place in the literary process of a particular historic period.

As it has already been noted, different components of a literary piece may act as genre-forming factors, but one of them always appears dominant, having determining impact on the specificity of genre.

Having a task to look into the specific nature of genre of a concrete work of literature, we usually

advance from in the direction from its individual essence to the general that is to its genre nature. This is quite natural because "the genre character of the whole should be searched in itself – as a backbone of an individual artistic system", as an "inner form" based on the conflicts rooted in all kinds of art" [18, p. 67].

However, this "inner form" contains elements which have common features with the correspondent elements of other literary pieces. So a quite natural demand for comparing such elements is to reveal their functioning in a particular work of literature, and, besides to find out the sources of the similarity. It is here that the starting point for understanding genre sources of a work of fiction, that are in line of a certain artistic tradition could be found. It is important to find these genre sources as "the better and more detailed we know the genre contacts of an artist, the deeper can we penetrate into the peculiarities of its genre form and understand the interaction of originality and tradition in it better" [9, p. 269].

List of literature:

1. Burk K. Attitudes Towards History. Los Angeles : University of California Press, 1984. 448 p.
2. Hernadi P. Beyond Genre. New Direction in Literary Criticism. London : Cornell Univ. Press, 1987. 270 p.
3. Pearson N. Literary Types or a Defense of Polonius. *English Institute Annal.* 1940. Vol. 1. P. 24.
4. Petsch R. Vissen und Formen der Erzalkunst. Halle, 1942.
5. Skwarczynsska S. Wstęp do nauki o literaturze. T. 3. Ł Warszawa, 1965. 412 s.
6. Wellek R. Theory of Literature: 1 kg Limited, 2018. 420 p.
7. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Советская Россия, 1979, 318 с.
8. Бентли Э. Жизнь драмы. Москва : Айрис-пресс, 2004. 416 с.
9. Благый Д. О традициях и традиционности. *Традиция и история культуры.* Москва : Наука, 1978. С. 28–37.
10. Бушмин А. Преемственность в развитии литературы. Ленинград : Художественная литература, 1978. 223 с.
11. Жирмунский В. Байрон и Пушкин. Ленинград : Наука, 1978. 424 с.
12. Кроче В. Эстетика как наука о выражении и общая лингвистика. Ч. I. Москва, 1920. 172 с.
13. Лейдерман Н. К определению категории жанра (Жанровая доминанта и носители жанра). *Проблемы жанра в англо-американской литературе XIX-XX веков* : научные труды Свердловского пединститута. Свердловск, 1976. Сб. 250. Вып. 2. С. 3–28.
14. Лихачев Д. Принцип историзма в изучении содержания и формы литературного произведения. *Русская литература.* 1965. № 1. С. 16–33.
15. Поспелов Г. О типологическом изучении литературы. *Проблемы типологии русского реализма.* Москва : Наука, 1969. С. 81–123.
16. Тамарченко Н. О жанровой структуре «Преступления и наказания» Ф. Достоевского. *Проблемы жанра в истории русской и зарубежной литературы.* Кемерово, 1976. С. 18–32.
17. Теория литературы. Основные проблемы в историческом развитии. Кн. 2 : Роды и жанры литературы. Москва : Наука, 1964. 486 с.
18. Тимофеев Л. Основы теории литературы. Москва : Просвещение, 1971. 462 с.
19. Тодоров Ц. Поэтика. *Структурализм. «За» и «против».* Москва : Прогресс, 1975. С. 37–114.
20. Томашевский Б. Краткий курс поэтики. Ленинград : Гослитиздат, 1928. 132 с.
21. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. Москва : Наука, 1974. 575 с.
22. Уиллек Р., Уоррен О. Теория литературы. Москва : Прогресс, 1978. 324 с.
23. Храпченко Н. Типологическое изучение литературы и его принципы. *Проблемы типологии русского реализма.* Москва : Наука, 1969. С. 82–89.
24. Чернец Л. К типологии жанров по содержанию. *Вестник МГУ. Филология.* 1969.

25. Шкловский В. Повести о прозе. Москва : Художественная литература, 1966. Т. 335.

26. Эсалнек А. К вопросу о специфике романа. *Научные доклады высшей школы. Серия «Филологические науки»*. 1968. № 5.

Жаборюк І. А., Геркерова О. М., Мілова М. М. ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ КАТЕГОРІЇ ЖАНРУ

У сучасному літературознавстві існує безліч різних, часом цілком протилежних точок зору щодо проблеми жанру, що є свідченням її виняткової складності та багатогранності. Отже, деякі вчені визначають його як абсолютний хаос у цій галузі. Однак все ж таки ми можемо виділити дві основні протилежні тенденції розуміння природи жанру. Умовно один з них можна назвати формалістичним, інший – психологічним.

Представники формалістичного підходу бачать сенс художньої творчості насамперед у його формі. Це основний постулат сучасної модерністської естетики. Вони вважали, що завданням художника є створення конструкції відповідної архітектури. Щодо змісту, то він, на думку формалістів, виконує другорядну роль, підпорядковану формі.

У 1930-х роках головною перешкодою на шляху радянських теоретиків літератури під час вирішення жанрових проблем були погляди так званого вульгарного соціологізму. У своїх роботах вони трактували жанр як класову категорію, лише ідеологічну.

Відповідно до психологічного підходу літературу слід розглядати як специфічну, образну форму відображення та пізнання дійсності, яка є насамперед результатом соціальних процесів, тоді як певний літературний твір – це діалектична єдність форми та змісту, де зміст є домінуючою рисою форми, яка відіграє важливу роль.

Існування різноманітних підходів до категорії жанру свідчить про те, що це є справді складною теоретичною проблемою. Аналізуючи наявні точки зору, автори роблять спробу сформулювати власне бачення проблеми жанру як певної категорії літератури, що формується в процесі історичного розвитку літератури та володіє відносно стабільними властивостями форми та змісту. Будучи своєрідним універсальним і специфічним інструментом художнього дослідження реальності, жанр надає характеру концептуального естетичного цілого окремому літературному твору. Найважливіші закономірності літературного процесу, зокрема збалансованість форми та змісту, авторська концепція, традиція та очікування читачів, усі стабільні та мінливі особливості літератури, перетинаються та відображаються у жанрі.

Ключові слова: *категорія жанру, література, художня література, літературна творчість, формальний підхід, структуралізм, внутрішня структура, зовнішня структура, типологія.*

Лисенко Н. В.

Донбаський державний педагогічний університет

Лапушкіна Н. П.

Донбаський державний педагогічний університет

ПОДІЯ ЯК ОДИНИЦЯ ІДЕЙНОГО РІВНЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

У статті проаналізовано найменшу значущу одиницю сюжету й фабули художнього тексту. Виокремлено варіанти відбору найпростіших компонентів літературного твору: подія, «факт», мотив, дія, крок, жест, уривок, епізод. Визначено види подій (ментальна (або статична) і фізична (або динамічна) та їх особливості. Досліджено основи сюжетно-фабульного рівня художності: поведінка персонажів (дійових осіб чи ліричного героя), ситуації, сцени й перипетії виникнення ситуацій і сцен (інтриги, колізії, конфлікти). Подано характеристику цих компонентів відповідно до подієвих вимірів літературних явищ. Розрізнено фабулу із сюжетом залежно від вибору подій у художньому світі. Представлено основні особливості мінімальної одиниці ідейного рівня у творах Ірини Вільде. Зокрема, увагу зосереджено на фігурі оповідача. У результаті засвідчено розбіжності між умовно жіночою й чоловічою прозою, а точніше, фемінним і маскулінним художнім поглядом на дійсність. Спираючись на методологічну базу теоретичних положень дослідників, інтерпретовано подієвий зміст твору. Простежено зв'язок сюжетності з композицією, урахувавши особливості побудови твору. Охарактеризовано діахронічний аспект функціонування сюжетів у літературі. Ураховуючи відбір подій, що становлять сюжет і фабулу твору, виділено категорії «сюжетність» і «фабульність». Доведено, що у фабулі закладено ідею пересотворення світу за естетичними законами, а сюжетні схеми (або моделі), що є похідними від фабули, можуть відтворювати не тільки готові (архетипні) сукупності подій, а й унікальні. Постулюється ідея про умовно-історичну й фольклорну фабулу та індивідуально-авторську й архетипну сюжетну модель. Узагальнено процес появи певної моделі художнього тексту, яка виглядає як трансформація архетипного варіанта в інваріант індивідуально-авторський, проте цей процес здебільшого неможливо точно прослідкувати й зафіксувати. Представлено певні формальні вимоги щодо жанрів літературних творів. Окреслено систематичний підхід до сюжетно-фабульної єдності: сюжетна модель взаємопов'язана із жанром, а фабула залежить від меж, у яких розгортається конкретна послідовність подій. З'ясовано, що сюжет – це єдність того, хто зображує, і того, що зображується, це та сукупність змін ракурсів погляду на події й самих подій, яка подає не статичний фрагмент життя, а епізод життя в розвитку, а фабула – це все, що у світі художньому нагадує про світ реальний.

Ключові слова: сюжет, фабула, архітектоніка, композиція, сюжетно-фабульний рівень, архетип.

Постановка проблеми. Доволі довгий час питання щодо найменшої значущої одиниці сюжету й фабули художнього тексту залишалося відкритим. Уважається, що саме визначення найпростішого компонента художньої архітектоніки дало б змогу відрізнити фабулу від сюжету, урахувавши, наприклад, динамічний аспект існування компонентів у композиційній структурі тексту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед дослідників сюжету й фабули можна виокремити О. Веселовського [2], В. Шкловського [18], Б. Томашевського [12], О. Фрейденберг [15], Б. Єгорова, В. Зарецького, Є. Гушанську, Є. Табо-

риську, А. Штейнгольда [4], Л. Левітана [8], Л. Цілевича [8, 17], В. Кожінова [5], Є. Добіна [3], Б. Кормана [6, 7], Ю. Лотмана [9], С. Ваймана [1], В. Халізева [16], Н. Тамарченко [11], В. Тюпу [13], І. Сілантьєва [10], В. Шміда [19] та інших. Науковці пропонують такі варіанти відбору мінімальних одиниць художнього тексту: подія/дія (більшість дослідників); «факт» (Арістотель у «Поетиці»); мотив (О. Веселовський); крок (Б. Єгоров та ін.); жест (В. Кожінов); уривок (Б. Корман); епізод (В. Тюпа) тощо. Уважаємо, що саме інтепретація подієвого аспекту твору дає змогу відрізнити фабулу від сюжету.

Постановка завдання. Метою дослідження є аналіз події як найпростішого компонента художнього тексту.

Виклад основного матеріалу. Подієвий вимір літературного явища, безперечно, є важливим, проте не визначальним елементом художнього твору. Звідси й виникає дискусія, наприклад, щодо можливості існування фабульної поезії й безфабульної прози. Подія як така може бути й ментальною (статичною), і фізичною (динамічною), а в літературному тексті між ними часто не можна провести чіткого розмежування. Тоді й виникає необхідність розрізнити події реальні, фабульні й сюжетні. Реальні події – це історично-документальна база твору, яка, звичайно, зазнає певної суб'єктивної трансформації, що пояснюється потребою переведення факту з реально-об'єктивного контексту в контекст художній. Фабульні події – це основні вчинки та дії персонажів, що можуть бути сприйняті як лінійне розпросторення в часі руху текстуального матеріалу. Фабульні події входять у сукупність подій сюжетних і розташовуються відносно них ексцентрично або концентрично. Таке розрізнення подій у художньому світі дає змогу зрозуміти фабулу як певне розгортання подій, а сюжет як порядок розгортання подій у творі. Поведінка персонажів (дійових осіб чи ліричного героя), ситуації, сцени й перипетії виникнення ситуацій і сцен (інтриги, колізії, конфлікти) становлять основу сюжетно-фабульного рівня тексту. Розгортання фабульного матеріалу опосередковано пов'язане з формою подачі художніх подій: це обумовлюється присутністю чи відсутністю у творі фігури оповідача. Оповідач виконує роль «квазіпосередника» між письменником і читачем/слухачем, хоча і є авторською інстанцією у творі, носієм авторської свідомості. Наявність оповідача призводить до того, що подієвий аспект твору вже розгортається не як частина безпосереднього фабульного матеріалу, а стає частиною непрямого обумовлення руху дій постаттю самого оповідача. За такої наративної моделі тексту «сюжетні зрушення» (В. Шкловський) уводяться як властивість оповідача, як його спроможність не тільки до активного перетворення художньої дійсності, а й до відбору подій за їх значення особисто для нього. З іншого боку, це спонукає до уточнення феноменів фабули, яку можна трактувати як оповідь про події, і сюжету, який зводиться до протікання подій. Так, наприклад, у творі Ірини Вільде «Історія одного життя» персонаж-оповідач Олена Іванівна, опиняючись у центрі традиційного конфлікту особистісної

ідентичності та суспільності, у своєму сприйнятті перетворює цей конфлікт на архетипне протистояння жінок і чоловіків, що в тексті зображується на фоні соціально-національної нерівності. Так сюжетна модель становлення жіночого характеру в «Історії одного життя» Ірини Вільде трансформується в сюжетну модель протесту проти маскулінного несправедливого світу, зважаючи на бачення оповідачем цього світу. Національно свідомо жінка-оповідач, що має виразні автобіографічні риси, у тексті артикулює підсвідому зневагу до національно несвідомих чоловіків, опосередковано звинувачуючи саме їхню патріархальну владу в державницькій поразці України. Зрозуміло, що чоловік-оповідач у творі вбачав би проблему радше в тодішній геополітичній ситуації і не трактував би її в гендерному плані, проте це вже можна інтерпретувати як розбіжності між умовно жіночою й чоловічою прозою, а точніше, фемінним і маскуліним художнім поглядом на дійсність. Така розбіжність зазнавала певної дифузії в соцреалізмі, на стилістичні вимоги якого змушена була орієнтуватися й Ірина Вільде. Соцреалістична настанова на урівнення статевих протиріч шляхом активного залучення громадян до праці, митців, відповідно, до оспівування праці в усіх її проявах, призводила до того, що письменники створювали універсальну сюжетну модель, де не враховувалися гендерні пріоритети. А тому відрізнити текст автора-жінки й автора-чоловіка ставало інколи доволі проблематично.

Сприйняття будь-якої події вже містить гендерну оцінку цього явища, зважаючи на особистий досвід і конкретний контекст ситуації. Фабульна послідовність, отже, має, з одного боку, відбивати реальну можливість послідовної зміни, а з іншого боку, має перероблювати реальність настільки, наскільки це потребує авторська мета й наскільки ця мета виражена у свідомій чи несвідомій гендерній аксіологічній позиції.

Художній світ, отже, має свої закони й закономірності, які хоч і несуть як атрибутивну ознаку міметичну спрямованість, однак персонажі в цьому світі нерідко діють за логікою власних характерів, а не за канонами реалістичності. Багато дослідників намагалося пояснити відбір митцем якоїсь послідовності подій для свого тексту причинами виключно соціально-історичного характеру, сприймаючи індивідуальну психіку як складник так званого «духу часу». Однак достовірніше тлумачити мотиви вибору такої послідовності (яку можна назвати також сюжетною моделлю) сукупністю низки факторів, не завжди навіть

усвідомлюваними самим автором. Це й визначає складність інтерпретації подієвого змісту твору. Так, С. Вайман, трактуючи сюжет і фабулу як «категоріальну пару» [1, с. 123], обумовлює їхнє поєднання необхідністю зміцнення традиційної «п'ятичленної» формули композиції (чи сюжету, на думку деяких літературознавців): експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації та розв'язки. Занепад фабульних творів у прозі ХХ століття якраз і пояснюється скептичним ставленням до можливостей канонічного «п'ятичленного» розгортання подій у тексті. Це призводить передусім до експериментів зі зміною послідовності елементів цієї подієвої формули, а також до зменшення ролі кульмінації та розв'язки в структурі художнього тексту, навіть із тенденцією до відкидання розв'язки як елементу, що не дає читачу змоги самостійно домислити головну ідею твору. Таке новаторське ставлення до традиційної формули сюжету актуалізується разом із течією модернізму й доходить до крайньої межі в авангардизмі та неоавангардизмі, у яких необхідність сюжету й композиції нерідко взагалі заперечується. Зв'язок сюжетності з композицією твору докладно проаналізований Б. Успенським [14], який, зокрема, вичерпно обґрунтував критерії розмежування сюжету й композиції, пояснивши останню за допомогою естетичної концепції «точки зору». Визначення особливості композиційної побудови тексту, що трансформується в модерністській прозі, є важливим для усвідомлення специфіки як стилю доби, так й індивідуального стилю письменника. У творчості Ірини Вільде першої третини ХХ ст. також можна простежити цю тенденцію переосмислення сюжетно-фабульного рівня художності, проте вона як письменниця реалістичного напрямку все ж не проводить у цьому плані занадто сміливих експериментів.

Одним із суттєвих постулатів психології мистецтва є думка про вплив підсвідомих сил на психіку творчого індивіда, що призводить до унікальної контамінації образів, персонажів і дій у кожному конкретному випадку вирішення дійсно високохудожніх завдань. На думку О. Веселовського, «і мотиви, і сюжети – це форми для вираження наростання ідеального змісту» [2, с. 500], що призводить до варіювання сюжетів. Такий погляд задіює діахронічний аспект функціонування сюжетів у літературі – від колективної співтворчості (фольклору) до індивідуальної художньої творчості. Спільним для мотиву (сталої й, відповідно, відтворюваної ланки подієвого аспекту тексту) і сюжету (відтворюваної сукуп-

ності таких ланок) є якраз їх ідеологічний заряд, спрямованість на фіксацію думки, що в конкретній жанровій формі існує як явище культури. Фабулу, яку можна зрозуміти і як послідовність центральних мотивів, і як основу для сюжету, у цьому плані доволі доречно визначити за В. Кожиним, таким складником твору, «що тяжіє до дійсності, яка завершується» [5, с. 428]. Стає зрозумілим, що ідея, закладена у форму мотиву чи сукупності мотивів (сюжет), утілює закінчену думку щодо об'єктивної реальності, яка, у свою чергу, і визначає літературну фабулу.

Сюжетність («видова властивість мистецтва слова» [17, с. 4]) змушує осмислювати такий початковий етап у зародженні авторської думки, як універсальну модель появи бажання змінити існуюче, упорядкувавши його силою слова. Якщо подія – це мінімальна одиниця ідейного рівня твору, то в русі вона неодмінно пройде стани «прогнозу, реалізації та мети» [4, с. 17], переломлюючись у свідомості автора (позасюжетних відступах) і героїв (сюжетному розгортанні). Відбір подій, що становлять фабулу (те, що можна переповісти), багато в чому залежить від особливостей індивідуального світосприйняття, а тому фабульність – це категорія значно більш суб'єктивніша за сюжетність. У фабулі закладено ідею пересотворення світу за естетичними законами, а сюжетні схеми/моделі, що є похідними від фабули, можуть контаминувати ці першеїдеї, відтворюючи не тільки готові (архетипні) сукупності подій, а й новопосталі (унікальні).

Отже, фабула за критерієм співвідношення з досвідом цивілізації може бути умовно-історична та фольклорна (міфологічна чи казкова). Це розрізнення також можна зрозуміти в ракурсі взаємодії об'єктивної та художньої реальності. Сюжетна модель, у свою чергу, буває індивідуально-авторська (у визначенні Л. Левітана й Л. Цілевича, «актуалізована» [8, с. 41]) та, умовно кажучи, архетипна, хоча в кожному конкретному випадку ці варіанти моделі неможливо розрізнити, адже між ними часто відбувається складна взаємодія, багатозначність якої не завжди можна зрозуміти адекватно й, відповідно, вичерпно інтерпретувати. Слушно також стверджувати, що успішність твору безпосередньо залежить від майстерності (свідомої чи несвідомої) цієї взаємодії. Дещо узагальнено процес появи сюжетної моделі конкретного художнього твору виглядає як трансформація архетипного варіанта в інваріант індивідуально-авторський, проте цей процес здебільшого неможливо точно прослідкувати й зафіксувати.

Письменник найчастіше використовує декілька архетипних моделей і настільки видозмінює їх первинну структуру внаслідок синтезу різнорідних сюжетних ліній, що виокремлення прамодель стає неможливим.

Сюжет твору, об'єктивуючись за допомогою вербальних засобів, у письменницькому задумі вже має певні формальні вимоги. Можна сказати, що є сюжети епічні, ліричні та драматичні, перенесення яких з одного літературного роду в інший неодмінно супроводжуватиметься видозміною сюжету, пристосуванням його до нових формальних меж. Авторська ідея завжди передбачає й відповідну адекватну жанрову форму, яка щонайкраще підходить у плані її невикривленого донесення до суб'єкта сприйняття. Отже, сюжетна модель взаємопов'язана із жанром, оскільки твір – це художня модель реального світу, а світ взаємопов'язаний із тими формами, через які він виявляє себе.

На відміну від великих епічних жанрів, у малій прозі Ірини Вільде збільшується роль головного персонажа чи оповідача («суб'єкта свідомості» [6, с. 120]) і важливішим є об'єкт зображення, оскільки вони мають об'єднувати суттєво нескладну лінію оповіді в єдине ціле, не розсіюючи увагу реципієнта на епізодичні образи й позасюжетні колізії.

Отже, фабула, на відміну від сюжету, має певну жанрову специфіку, залежність від меж, у яких розгортається конкретна послідовність подій. Уважимо, що таку своєрідну мінливість формального аспекту фабули можна пояснити її концептуальністю. Стрижнева роль фабули стосовно сюжету зумовлює значимість її окремих компонентів і способу їх зв'язку. Завдяки взаємодії активізуються закономірні процеси в структурах «сюжет – художній світ» і «сюжет – художня система». Систематичний підхід до сюжетно-фабульної єдності окреслює сам момент становлення поняття літературного світу як естетичного феномена, що має індивідуально-авторське насаження.

Висновки і пропозиції. Сюжет як трансформація фабули на різних художніх рівнях водночас є явищем, безпосередньо пов'язаним із реальністю, реалізацією однієї зі сторін дійсності у слові (сюжетно-мовленнєвій єдності). І найскладнішим для істориків літератури є якраз фіксація та теоретичне обґрунтування тих ступенів наближення/віддалення від творчого наслідування об'єктивного світу, що, зрештою, і призводить до постання світу художнього.

Сюжет – це єдність того, хто зображує, і того, що зображується, це та сукупність змін ракурсів погляду на події й самих подій, яка подає не статичний фрагмент життя, а епізод життя в розвитку. Цей розвиток безпосередньо обмежений рамками авторського світосприйняття, тому хоч кожна сюжетна модель і має різну ступінь пов'язаності з дійсністю, проте важливо не забувати, що це суб'єктивна інтерпретація дійсності. Завдяки цій «правдоподібності» сюжету автор може підвищити ідеологічний складник тексту, зважаючи на естетичні вимоги доби (як це, скажімо, трапляється в соцреалістичних творах Ірини Вільде), або зменшити роль оповідача до спостерігача й показувати життя у формах самого життя, що нерідко трапляється в описово-імпресіоністичних новелах. Отже, авторський чинник у сюжетній оповіді, що не варто плутати з образом автору у творі, є визначальною когнітивною інстанцією, яка формує ідейний зміст літературного явища, разом з ідеєю подаючи й ставлення до цієї ідеї. У цьому значенні фабулу можна окреслити як ланцюг дій і змін, наявних у творі, але таких, що сприймаються як дещо зовнішнє, що могло б відбуватися в дійсності, за межами твору. Тобто фабула – це все, що у світі художньому нагадує про світ реальний, а цей аспект вже задіює психолінгвістичну методологію тлумачення естетичного. У цьому ж ракурсі сюжет постає як той самий ланцюг дій і змін, але взятий в авторському освітленні, у розвиткові авторського погляду від початку до кінця твору.

Список літератури:

1. Вайман С. Вокруг сюжета. *Вопросы литературы*. 1980. № 2. С. 114–134.
2. Веселовский А. Поэтика сюжетов. *Историческая поэтика* / ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. Ленинград : Изд-во худож. лит., 1940. С. 493–596.
3. Добин Е. Сюжет и действительность; Искусство детали. Ленинград : Сов. писатель, 1981. 432 с.
4. Сюжет и фабула / Б. Ф. Егоров, В. А. Зарецкий, Е. М. Гушанская, Е. М. Таборисская, А. М. Штеингольд. *Вопросы сюжетосложения* : сборник статей / Даугавпилсский пед. институт. Вып. 5. Рига : Звайгзне, 1978. С. 11–21.
5. Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция. *Теория литературы*. Москва : Наука, 1964. Кн. 2 : Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. С. 408–485.
6. Корман Б. О. О целостности литературного произведения. *Избранные труды по теории и истории литературы* / предисл. и составл. В. И. Чулкова. Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 119–128.

7. Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов. *Избранные труды по теории и истории литературы* / предисл. и составл. В. И. Чулкова. Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. С. 172–189.
8. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига : Зинатне, 1990. 512 с.
9. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении. *Избранные статьи* : в 3 т. Таллинн : Александра, 1992. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 224–242.
10. Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. Москва : Языки славянской культуры, 2009. 224 с.
11. Тамарченко Н. Д. Сюжет. *Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий* / главн. научн. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. С. 258.
12. Томашевский Б. В. Теория литературы; Поэтика : учебное пособие для студ. вузов, обуч. по напр. «Филология», спец. «Филология» и «Литературоведение». Москва : Аспект Пресс, 1996. 334 с.
13. Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). Москва : Лабиринт, РГГУ, 2001. 192 с.
14. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 348 с.
15. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подгот. текст, общ. ред. Н. В. Брагинская. Москва : Лабиринт, 1997. 448 с.
16. Хализев В. Сюжет. *Русская словесность*. 1994. № 5. С. 64–71.
17. Цилевич Л. М. Об аспектах исследования сюжета. *Вопросы сюжетосложения: сборник статей*. / Даугавпилсский пед. институт. Вып. 5 Рига : Звайгзне, 1978. С. 3–11.
18. Шкловский В. Связь приёмов сюжетосложения с общими приёмами стиля. *О теории прозы*. Москва : Федерация, 1929. С. 24–67.
19. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

Lysenko N. V., Lapushkina N. P. EVENT AS A UNIT OF THE IDEOLOGICAL LEVEL OF A LITERARY WORK

The article analyzes the least significant unit of the plot and story line of the literary text. Variants of selection of the simplest components of a literary work are singled out: event, "fact", motive, action, step, gesture, passage, episode. The types of events (mental (or static) and physical (or dynamic) and their features are determined). The basics of the plot-fable level of art are studied: the behavior of the characters (actors or lyrical hero), situations, scenes and vicissitudes of situations and scenes (intrigues, collisions, conflicts). The characteristics of these components according to the event dimensions of literary phenomena are given. Depending on the choice of events in the world of art a plot with a story line are distinguished. The main features of the minimum unit of the ideological level in the Irina Wilde's works are presented. In particular, attention is focused on the figure of the narrator. As a result, there are differences between conventionally female and male prose, or rather – feminine and masculine artistic view of reality. The event content of the work is interpreted, based on the methodological basis of the theoretical positions of researchers. The connection between the plot and the composition is traced, taking into account the peculiarities of the construction of the work. The diachronic aspect of the functioning of plots in the literature is characterized. Given the selection of events that make up the plot and story line of the work, the categories "scenes" and "fable" are highlighted. It is proved that the story line is based on the idea of re-creating the world according to aesthetic laws, and plot schemes (or models) derived from the story line can reproduce not only ready-made (archetypal) sets of events, but also unique ones. The idea of a conditionally-historical and folklore story line and an individual-authorial and archetypal plot model is postulated. The process of appearance of a certain model of a literary text is generalized, which looks like a transformation of an archetypal variant into an individual-author invariant, but for the most part this process cannot be accurately traced and recorded. Certain formal requirements for the genres of literary works are presented. A systematic approach to the plot-fable unity is outlined: the plot model is interconnected with the genre, and the story line depends on the boundaries within which a specific sequence of events unfolds. It was found that the plot is the unity of the one who depicts and what is depicted, it is the set of changes in the perspectives of events and the events themselves, which presents not a static fragment of life, but an episode of life in development, and the story line is all that reminds the real world in the art world.

Key words: plot, story line, architectonics, composition, plot-fable level, archetype.

Насалевич Т. В.

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

Рябуха Т. В.

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

Лопушанський І. О.

Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького

СТАНОВЛЕННЯ КОМІКСУ ЯК ЖАНРУ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Стаття присвячена вивченню коміксу як жанру сучасної масової літератури. За останні роки комікси стали дуже популярними не тільки у Сполучених Штатах Америки, де вони набули визнання, а і в усьому світі. Комікси зробили вагомий внесок у масову культуру: їхні сюжети послужили основою для багатьох касових фільмів, відомі персонажі коміксів згадуються в піснях, рекламі, в інших медіа. Комікси мають велике значення в сучасному світі та свою читацьку аудиторію. Тому така популярність не могла не викликати зацікавленість дослідників, що привело до того, що даний жанр став предметом багатьох досліджень у сфері різних напрямів лінгвістики та літературознавства. Комікси досліджували такі закордонні вчені, як Ч. Форсфвіль, А. Мескін, Дж. Петті, С. Керні та багато інших. В Україні коміксів досліджують Г. Почепцов, Н. Космацька, А. Москвичова, Є. Олійник, С. Саманчук, Д. Белов та інші. Метою статті є дослідження поняття коміксу й історії його становлення як окремого літературного жанру. Комікси можна визначити як гібридну форму слів і зображень, у якій є дві розповідні композиції, одна словесна й одна візуальна. Комікси рухаються вперед у часі через простір сторінок, через її прогресивний контрапункт присутності та відсутності: упаковані панелі (їх також називають кадрами), що чергуються з порожнім простором. Протягом багатьох років засіб коміксів використовувався для розповіді цілої низки різних історій, зокрема й жахів, наукової фантастики та дитячих казок про «смішних тварин», супергероїв та їхні пригоди. Комікси зазвичай різняться за своєю формою та форматом. Формати коміксів відрізняються в різних культурах. Дослідження коміксів – це наукова сфера, яка зосереджена на коміксах та мистецтві. У статті розглянуто різні етапи становлення коміксу як жанру літератури в різних культурах від початку ХХ століття до наших днів, проаналізовано думки світових науковців щодо визнання коміксу як жанру літератури. Зроблений висновок про те, що комікс відіграє важливу роль у світовій літературі, є нетрадиційним способом вираження думок автора і впливає на світосприйняття читацької аудиторії.

Ключові слова: комікс, жанр літератури, культура, зображення, літературний феномен.

Постановка проблеми. Комікси є одним із жанрів сучасної літератури, але не всі науковці погоджуються виділяти його в окремий жанр. За останні роки комікси стали дуже популярними не тільки у США, де вони набули своє визнання, а і в усьому світі. Вони зробили вагомий внесок у масову культуру: їхні сюжети послужили основою для багатьох касових фільмів, відомі персонажі коміксів згадуються в піснях, рекламі, в інших медіа. Комікси мають велике значення в сучасному світі та справляють неабиякий вплив на свого читача.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Популярність коміксу не могла не викликати зацікавленість дослідників, що привело до того, що даний жанр став предметом багатьох досліджень

у сфері різних напрямів лінгвістики та літературознавства. Комікси досліджували такі закордонні вчені, як Ч. Форсфвіль, А. Мескін, Дж. Петті, С. Керні та багато інших. В Україні комікси досліджують Г. Почепцов, Н. Космацька, А. Москвичова, Є. Олійник, С. Саманчук, Д. Белов та інші.

Постановка завдання. Мета статті – визначити поняття коміксу та виявити його основні особливості як жанру сучасної літератури.

Завдання статті – дослідити історію становлення коміксу як окремого літературного жанру, окреслити його основні різновиди та форми, їхній вплив на читацьку аудиторію.

Методологічними засадами дослідження є принципи наукової об'єктивності, історизму

та комплексності, які дозволили всебічно проаналізувати жанр коміксу.

Виклад основного матеріалу. Комікс (від англ. *comic* – «смішний») – послідовний ряд малюнків у супроводі коротких текстів (філактери), обрамлених у форму хмари, які передають думку або мовлення персонажу, що в сукупності являє собою зв'язну історію. По суті, комікс є літературно-художнім твором, що складається з ряду малюнків і вербальних конструкцій.

На думку С. Форсвілль, комікси – це засіб, що використовується для висловлення ідей за допомогою зображень, які часто поєднуються з текстом або іншою візуальною інформацією. Найчастіше комікси набувають форми послідовностей панелей зображень [7]. Д. Ольшанський вважає, що «<...> комікс характеризують як послідовність споріднених загальним сюжетом малюнків, які мають текстовий супровід. Комікс визначають також як розважальний жанр, який побудований на основі відповідного ланцюжка малюнків. За своєю формою і характером впливу на сприйняття комікс схожий на ілюстрації <...> частіше за все він є синтезом текстової та художньої графіки, і саме цей фактор <...> дає підстави говорити про комікс як про окремий спеціальний жанр, побудований на суміжних мистецтвах і літературі» [1, с. 37].

С. Підпригора розглядає комікс як сукупність мотивуючих знаків, образів і символів, що породжують значення різними способами, створюють код, який читач має проінтерпретувати [2]. Ми вважаємо, що комікс – це розповідь у малюнках, що поєднує в собі риси таких видів мистецтва, як література й образотворче мистецтво. Комікси можна визначити як гібридну форму слів і зображень, у якій є дві розповідні композиції, одна словесна й одна візуальна. Комікси рухаються вперед у часі через простір сторінки, через її прогресивний контрапункт присутності та відсутності: упаковані панелі (їх також називають кадрами), що чергуються з порожнім простором.

Часто текстові блоки, як-от мовні кулі, підписи, ономапоєї або графони, вказують на діалог, розповідь, звукові ефекти чи іншу інформацію. Карикатура та подібні форми ілюстрації – найпоширеніші засоби створення зображень у коміксах; наприклад, fumetti – це форма, яка використовує фотографічні зображення [4]. С. Макклауд, який використовував формат коміксів, щоб показати, як комікси створюють сенс, наполягає на чіткому розділенні форми та змісту [9]. Протягом багатьох років засіб коміксів використовувався для розповіді цілої низки різних історій, включаючи жах,

наукову фантастику та дитячі казки про «смішних тварин», супергероїв та їхні пригоди. З початку 1970-х рр. усе більша кількість творців коміксів також досліджують потенціал середовища для більш серйозних жанрів, як-от історія, репортажі, мемуари та біографія.

Хоча термін походить від гумористичного / комічного твору, який переважав у ранніх американських газетних коміксах, він став стандартним і для негумористичних творів. В англійській мові прийнято позначати комікси різних культур за термінами, які використовуються в їхніх оригінальних мовах, наприклад, «манга» для японських коміксів, або «банди-десинеси» для французьких коміксів.

Комікси зазвичай різняться за своєю формою та форматом. *Comic strips* – зазвичай короткі, багатопанельні комікси, які з'являються в газетах. Формати спеціалізованих коміксів періодичних видань дуже відрізняються в різних культурах. Комікси американського формату – це тонкі періодичні видання, які зазвичай публікуються кольоровими. Європейські та японські комікси часто серіалізуються в журналах.

Комікси за розмірами книг у різних культурах набувають різних форм. Європейські комікси найчастіше друкуються в кольорових томах формату А4. В англійських країнах для оригінального матеріалу також було обрано формат обкладинки, що походить із зібраних коміксів. Переплетені томи коміксів називаються графічними романами, вони доступні в різних форматах [9]. Графічний роман також належить до нехудожньої літератури та збірок коротких творів.

Gag (Рис. 3) [8] та *editorial cartoons* (Рис. 1) [12] зазвичай складаються з однієї панелі, яка часто містить підпис чи мовленнєву кулю.



Рис. 1. Приклад Editorial Cartoons



Рис. 2. Приклад Webcomics



Рис. 3. Приклад Gag Comics

Webcomics – комікси, які доступні в Інтернеті (Рис. 2) [13]. Вони здатні охопити широку аудиторію, і нові читачі зазвичай можуть отримати доступ до архівованих частин. Вебкомікси не обмежені довжиною чи розмірами сторінки.

Дослідження коміксів – це наукова сфера, яка зосереджена на коміксах та мистецтві. Хоча комікси та графічні романи взагалі вважаються менш актуальними текстами поп-культури, учені з таких галузей, як семіотика, естетика, соціологія та культурологія зараз розглядають комікси та графічні романи як складні тексти, що заслуговують на серйозне наукове вивчення. Дослідження коміксів взаємопов'язані із критикою коміксів, аналізом і оцінкою коміксів та комічного середовища [4]. Одним із тих, хто досліджував комікси у сфері лінгвістики, є видатний вчений Н. Кон, який використовував інструменти з лінгвістики для деталізації теоретичної структури коміксів, що лежать в основі «візуальної мови», а також використовував психологічні експерименти для перевірки цих теорій на фактичне осмислення.

У дослідженні коміксів багатьох учених зацікавило питання: чи можна вважати комікси одним із жанрів літератури? Зважаючи на високий статус літератури в нашій культурі, низка теоретиків, серед яких Ч. Форсвіль [7] та Дж. Дітмар [4], стверджували, що комікси вважаються літературою. На їхню думку, у будь-якому сенсі ця неправильна форма читання має право вважатися літературою, оскільки зображення використовуються як мова.

Але існують суперечливі погляди як усередині спільноти коміксів, так і поза нею. Деякі теоретики, наприклад, Д. Уолк, стверджують, що помилково трактувати комікси як літературу. Він вважає, що комікси мають велику схожість із літературою – вони використовують слова, друкуються у книгах, мають розповідний зміст, – але

вони не є більшою літературною формою, ніж фільми чи опера – це літературні форми [14].

Отже, які є причини для думки, що деякі комікси потрапляють до категорії літератури? Незважаючи на очевидний опір деяких філософів і теоретиків літератури, як-от Дж. Петті й А. Мескін, визнанню коміксів літературою, експертиза широкого кола запропонованих визначень літератури дозволяє припустити, що комікси підпадають під категорію окремого жанру літератури [10, с. 219–239]. Тому ми теж вважаємо комікси жанром літератури.

Історія коміксів пішла різними шляхами в різних культурах. До середини ХХ ст. комікси процвітали, особливо у США, Західній Європі (у Франції та Бельгії), Японії. Американські комікси виникли як засоби масової інформації на початку ХХ ст. з появою газетних коміксів. Комікс у стилі журналу з'явився в 1930-х рр., коли жанр супергероя став визначним після появи Супермена в 1938 р. Історія японського коміксу та мультфільму (манга) починається ще у ХІІ ст. Комікси мали впливову репутацію протягом більшої частини своєї історії, але наприкінці ХХ ст. почали все більше сприйматися публікою та вченими [11].

Уважають, що історію коміксів варто починати із «Платиногового віку» їхнього розвитку (1883–1938 рр.). Хоча багато істориків коміксів вказують на європейські брошури ХІІІ ст. як на попередники коміксів (вони використовували текст та ілюстрації, щоб виразити якусь думку, тому в цьому аргументі є сенс) або сатиричні журнали 1780-х рр., у яких видно перші зафіксовані приклади «діалогових кульок». Більшість погодиться з тим, що справжні комікси почалися 5 травня 1895 р. на сторінках “New York World” з появою «Алеї Хогана». Хоча найдавніші стрічки були всі жартівливі, авторам не потрібно було довго усвідомлювати, що форму можна розширити, щоб вмістити інші жанри.

Золотий вік коміксів розпочався з публікації “Action Comics № 1” у червні 1938 р. Цей видатний випуск, перший комікс, у якому вперше з'явилась «Людина зі сталі», був сенсацією і назавжди перетворив індустрію новонароджених коміксів [6]. Причина миттєвої популярності Супермена в кінці 1930-х рр. є очевидною: у цей час Америка була нацією іммігрантів. Люди приїжджали з усього світу в пошуках «американської мрії». Але не він став найзнаменитішим супергероєм, а Капітан Марвел. З успіхом Супермена безліч суперперсонажів швидко було відпущено у світ, який затамував подих: Бетмен, Чудо-жінка, Людина-факел, Капітан Марвел, Підводник,

Доктор Доли, Привид, Капітан Америка [3]. Усі вони вдягали барвисті костюми і вели війну проти злочинців на батьківщині, а ще і проти нацистської загрози в ті патріотичні дні Другої світової війни. Головними лиходіями тих часів стали нацисти, Адольф Гітлер і країни Осі. І перемога над ними на паперових сторінках вселяла в людей віру. Вони воювали окремо, а також спільно виступали як «Товариство справедливості Америки», «Загін всіх переможців» та «Сім солдатів Перемоги». Але варто зазначити, що свою лепту в історію внесли і комікси про персонажів диснейвських мультфільмів “The Walt Disney Company”. Герої мальованих історій і після війни продовжували відбивати дійсність, щоб люди не боялися атомних бомб, які сіяли паніку в суспільстві того часу; стали з’являтися герої з ядерними можливостями (Атомна людина), які боролися з комуністами і брали участь у Корейській війні 1950–1953 рр.

Свіжим подихом для індустрії коміксів були злочини та гангстери, і з їх появою розпочався «Вік Атому». “Crime exposed” (1948 р.), “True Crime Comics” (1947 р.), “Crimes By Women” (1948 р.), “The Killers” (1947 р.) та багато інших розпалювали невдоволений апетит громадськості до справжніх злочинців. Наплив цього нового жанру виявиться рятівником, якого шукала індустрія коміксів.

Ще одним напрямом популярної культури наприкінці 40-х – на початку 50-х рр. стали жахи, які, у свою чергу, породили науково-фантастичний жанр. З’явилися такі популярні комікси, як “The Thing”, “It Came From Outer Space”, “War Of The Worlds”, “Robot Monster”, “Invaders From Mars”, “Godzilla” [11]. Популярною була і наукова фантастика. Ракети, космонавти та безліч дивних прибульців заселяли ці журнали з усіма обіцянками новоспеченого атомного віку.

У той же період різко зросла підліткова злочинність, і суспільство звинуватило в усьому зміст популярних коміксів. Був створений «Кодекс коміксів», який відповідав за цензуру: у результаті, стислі в тісні рамки, жахи і детективи стали втрачати свою привабливість, і комікси опустилися до рівня «дитячих картинок», що завдало удару по їхній репутації, який досі дається взнаки, тому що багато людей так і вважають комікси дитячою забавкою.

Ю. Шварц був головним редактором “National Periodical Publications”, що незабаром став видавництвом “DC Comics”, який володів Суперменом, Бетменом та Чудовою Жінкою. Переглядаючи похмурий пейзаж коміксів того часу, Ю. Шварц вирішив, що настав час повернути супергероїв минулих років. Однак не просто повернути їх

такими, якими вони були, але повернути їх оновленими для сучасності. На сторінках “Showcase” Ю. Шварц знову представив Султана Швидкості, Візира Швидкості, Флеша. Так і народився Срібний вік коміксів. Відродилися й інші герої Золотого століття, переосмислені для більш досконалої аудиторії: Хокман, Зелений Ліхтар, Атом [5].

М. Гудман, автор коміксів “Atlas / Marvel”, ухвалив важливе рішення: оскільки в “National Periodical Publications” була успішна книга про команду супергероїв, “Marvel” також має створити свою. Невдовзі “Marvel” представив такі ікони, як Людина-павук, Тор, Халк, Залізна Людина та Люди Ікс. Для багатьох Срібний вік закінчився в 1973 р. вбивством Гвен Стейсі, подруги Людини-павука та його давнього кохання. Уперше це була справжня смерть у коміксах.

Але те, що закінчився Срібний вік, ще не означало, що комікси припинилися. Форма була живою і здоровою і вступала в нову еру з новими художниками та новими ідеями. Бронзовий вік коміксів тривав приблизно з 1970 по 1985 р. У Бронзову епоху такі персонажі, як Зелений Ліхтар та Зелена Стріла, стикалися з такими актуальними проблемами, як зловживання наркотиками, расизм та бідність. На цьому етапі чітко простежується еволюція образів персонажів. Якщо перші супергерої не мали своєї власної особистості і характеру, були просто малюнками, за якими читач ховав себе, то нові герої коміксів уже володіли цілим набором характерних тільки для них рис – почуття, переживання й емоції стали більш глибокими, у них з’явилася власне життя, яке часто відрізняється від оточення читача. Стали порушуватися «дорослі теми», як-от наркотична залежність, алкоголізм, забруднення навколишнього середовища. Так, наприклад, Людина-павук не зміг врятувати свою кохану – таке трапилося вперше за весь час існування американських коміксів. За персонажами коміксів виявилися справжні люди, здатні припускатися помилок, вони більше не були напівбожественними істотами.

«Новий вік» коміксів був періодом бурхливих поривів. На початку 1980-х рр. із малоімовірним успіхом з’явився проект “Teenage Mutant Ninja Turtles”. У цей період також спостерігається приплив британських творців до американських коміксів, який називається «Друга британська інвазія». Такі письменники та художники, як А. Мур, Д. Гіббонс, Дж. Болтон, Б. Болленд і А. Девіс, привнесли нове в комікси [11].

«Сучасна епоха коміксів» – це період в історії американських коміксів про супергероїв, початком

якого зазвичай вважається середина 1980-х рр., триває донині. Приблизно за перші 15 років цього періоду багато персонажів коміксів були перероблені, творці здобули відомість у галузі, процвітали незалежні комікси, а більші видавництва ставали більш комерціалізованими. Альтернативна назва цього періоду – «Темний вік» коміксів – з'явилася завдяки популярності та мистецькому впливу заголовків із серйозним змістом [5].

Із 2010 р. починається глобальний перегляд стандартів персонажів та історій коміксів загалом. Тепер їхніми головними героями можуть стати жінки, підлітки, представники неєвропейських культур, які раніше могли розраховувати лише на роль другого плану.

Оскільки період, що охоплює сучасну епоху, є маловивченим, усебічна історія відкрита для дискусій. Комікс постійно розвивається, послідовно змінюється й еволюціонує, нині це спосіб передачі інформації, можливості якого не можна недооцінювати.

З огляду на вищезгадане можна виділити такі жанри коміксів, як:

1. Наукова фантастика.
2. Жахи.
3. Комікси на військову тематику.
4. Підлітковий гумор.
5. Кримінал.
6. Романтика.
7. Вестерн.

Наукова фантастика. Для цього жанру характерна наукова достовірність. Дія коміксу розгортається в майбутньому або в альтернативному сьогоденні. Головний герой подорожує в часі та паралельних світах, спілкується із представниками інших цивілізацій. В основі сюжету лежить технологія або наукове припущення, яке змінює відомі закони природи (наприклад, здатність пересуватися зі швидкістю, що перевищує швидкість світла). Конфлікт будується навколо наукових, політичних або соціальних проблем.

Жахи включають у себе історії про монстрів, зомбі і відьом, а також психологічні трилери. У коміксах можуть змальовуватися перевертні та вампіри, які прийшли до нас із фольклору і принесли низку правил (наприклад, що знищити вампіра можна тільки срібною кулею).

Комікси на військову тематику розповідають про випробування людей, у них описуються і доблесні вчинки героїв, і війна загалом. У цих коміксах персонажі та деталі максимально наближені до військового побуту, прийоми ведення бою цілком відповідають описаній епосі. Сюжет

коміксу може бути побудований як на реальних, так і на вигаданих військових подіях. Акцент може бути зроблений або на битви, у яких герой бере участь, або на самого героя, його переживання, учинки і досягнення під час війни.

Підлітковий гумор. Сюжет такого коміксу зазвичай будується навколо стандартних тем на кшталт «як запросити однокласницю на побачення», «як не провалити іспити» тощо, також у коміксі можуть розглядатися специфічні проблеми, які хвилюють усіх школярів у даний момент часу. У коміксі зазвичай є молодий персонаж зі своїм баченням світу, який регулярно потрапляє у складні життєві ситуації. Комікс дає читачам можливість розважитися і не містить складні сюжетні лінії.

Кримінал. У цьому жанрі коміксу описується вчинення головним героєм чогось протизаконного або розслідування героєм загадкової події. Зазвичай показані сцени жорстокості і насильства. Тут спостерігається відповідність персонажів і подій описаній епосі, наявні стереотипні мотиви вчинення злочинів. Повнота фактів також є рисою цього жанру коміксу.

Романтика. Для цього жанру коміксу характерні наявність яскравих емоційних переживань, відповідність персонажів і деталей обраній епосі. Зазвичай героїня – розумна і симпатична дівчина, яка не надає значення своїй зовнішності. Тут можна спостерігати еротичні сцени. В оптимістичному фіналі закохана пара знаходить щастя, а їхні вороги караються.

Вестерн. Дія цього жанру коміксу відбувається в XIX ст. на Дикому Заході. Типовий сюжет вестерну – зіткнення застарілого укладу життя з новаторським. Герой коміксу – самотній ковбой, який шукає пригод. Усі події описані на тлі сонячної посушливої погоди без дощу. Обстановка й одяг персонажів відповідають тому часу. Чорний гумор – характерна риса коміксу-вестерну.

Комікс пройшов складний і довгий шлях до того, щоб його вважали серйозним видом мистецтва. Одним із таких досягнень є виникнення такого різновиду коміксу, як *графічний роман* або *графічна новела*, який використовує для розповіді графіку і мінімальну кількість тексту.

Висновки і пропозиції. Комікс – це особливий літературний феномен, пов'язаний із розвитком сучасного суспільства. Багато лінгвістів та літературознавців виокремили його в особливий жанр літератури, який постійно розвивається. Комікс відіграє важливу роль у формуванні читацької культури, впливає на світосприйняття та погляди читачів. Його досліджують представники різних лінгвістичних та літературних напрямів, зокрема

семіотики, соціо-та психолінгвістики. Історія появи коміксу тісно пов'язана з розвитком людства та технічним прогресом, а також намаганням авторів коміксів по-новому виразити свої ідеї. Історію розвитку коміксу можна поділити на такі етапи:

1. «Платиновий вік коміксів» (1883–1938 рр.), який характеризується своєю розважальністю і відсутністю серйозних тем.

2. «Золотий вік» (1938–1969 рр.), у якому комікси відігравали патріотичну виховну роль у боротьбі з нацизмом.

3. «Бронзовий вік» (1970–1985 рр.) коміксів, коли в них порушувалися соціальні проблеми суспільства.

4. «Новий вік» (початок 1980-х – середина 1980-х рр.) є періодом бурхливих поривів, також спостерігається приплив британських творців до американських коміксів.

5. «Сучасна епоха коміксів» (середина 1980-х рр. – донині) – це період в історії американських коміксів про супергероїв.

Жанрами коміксу є наукова фантастика, жахи, комікси на військову тематику, підлітковий гумор, кримінал, романтика, вестерн. Усі вони мають свої специфічні особливості.

Перспективою подальшого дослідження ми вбачаємо аналіз лексико-стилістичних особливостей коміксу.

Список літератури:

1. Ольшанський Д. Комікс як засіб формування мовленнєвих механізмів у молодших школярів під час вивчення іноземної мови. *Педагогіка і психологія*. 2000. № 3 (28). С. 36–44.
2. Підпригора С. Українська графічна проза на шляху до популярності. URL: <https://www.ideo-grafika.com/ukrainian-grafik-novels>.
3. Почепцов Г. Комікси як засіб трансляції соціальних смислів. Супермен і Гаррі Поттер: конструювання нематеріального в масовій культурі. Київ, 2013. 288 с.
4. Dittmar J. *Comic-Analyse*. GmbH, 2008. 220 p.
5. Duncan R. *The Power of Comic History Form & Culture*. 2015. 360 p.
6. Fingerth D. *Disguised as Clark Kent : Jews, Comics, and the Creation of the Superhero*. New York, 2008. 216 p.
7. Forceville C. *Stylistics and Comics*. London, 2013. 16 p.
8. Gag Comics. URL: <https://cutt.ly/3d9egkD>.
9. McCloud S. *Understanding Comics : The Invisible Art*. New York, 1994. 224 p.
10. Meskin A. Comics as Literature? *The British Journal of Aesthetics*. 2009. № 3. P. 219–239.
11. Petty J., Craker K. *A Brief History of Comic Book*. Dallas, 2006. 22 p.
12. Political cartoons : So long, 2019 – and <...>. URL: <https://cutt.ly/Ud9ejxO>.
13. Summer Taste. URL: <https://cutt.ly/5d9elfh>.
14. Wolk D. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Boston, 2008. 405 p.

Nasalevych T. V., Ryabukha T. V., Lopushansky I. O. DEVELOPMENT OF COMICS AS A GENRE OF MODERN LITERATURE

The article is devoted to the study of comics as a genre of modern world mass literature. In recent years, comics have become very popular not only in the USA, where they have gained recognition, but also around the world. Comics have made a significant contribution to popular culture: their plots have formed the basis for many top-grossing films, their famous characters are mentioned in songs and advertisements. Comics are of great importance in the modern world and have their own readership. Therefore, such popularity could not but arouse the interest of researchers, which led to the fact that this genre has become the subject of many studies in various fields of linguistics and literary studies. Comics were investigated by foreign scientists, such as C. Forceville, A. Meskin, J. Petty, S. Carney and many others. G. Pocheptsov, N. Kosmatska, A. Moskvychova, E. Oliynyk, S. Samanchuk, D. Belov and others study comics in Ukraine. The purpose of the article is to study the concept of comics and the history of their formation as a separate literary genre. Comics can be defined as a hybrid form of words and images, in which there are two narrative compositions, one verbal and one visual. Comics move forward in time through the space of the page, through its progressive counterpoint of presence and absence: packed panels (also called frames), alternating with empty space. For many years, the comic book device has been used to tell a number of different stories, including horror, science fiction and children's tales about "funny animals", superheroes and their adventures. Comics, as a rule, differ in their form and format. Comic book research is a scientific field that focuses on comics and art. The article considers different stages of comics formation as a genre of literature in different cultures from the beginning of the twentieth century to this day. The views of world scholars on the comics recognition as a genre of literature are analysed. It is concluded that comics play an important role in world literature, they are an unconventional way of expressing the views of the author. Comics affect the worldview of the readership.

Key words: comics, genre of literature, culture, image, literary phenomenon.

Ніколаєва О. Ю.

Київський університет імені Бориса Грінченка

КОНЦЕПЦІЯ ПЕРСОНАЖА У ДРАМАТУРГІЇ ОЛЕКСАНДРА ІРВАНЦЯ

У статті розкрито особливості моделювання образів-персонажів у драматургічній творчості Олександра Ірванця.

Художні стратегії творення постатей сучасників у художньому доробку автора досліджено з позицій постколоніальної теорії, з урахуванням найбільш присутніх рис національного варіанта постмодернізму. На прикладі п'єси «Прямий ефір» показано панмовний характер світосприйняття, властивий постмодернізму як засіб формування соціальних типів. З'ясовано, що концепція персонажа у драматичних творах О. Ірванця корелює з іншими особливостями творення постмодерністських текстів: децентрацією, ризомою, іронічністю й самоіронічністю, пастишем, карнавальною вседозволеністю. Висвітлено окремі особливості драматичних конфліктів п'єс О. Ірванця, передусім репрезентацію різних «мовних свідомостей», на перетині яких формується новий світоглядний ідеал, протиставлений постмодерністському хаосу. Простежено кореляцію основних характеристик драматичного персонажа із провідними принципами постмодерністської естетики. Деперсоналізацію драматичного персонажа виявлено у смислової зв'язці «людина – історія» і дискурсі катастрофізму в п'єсах О. Ірванця «Recording» і «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси». Досліджено художні принципи моделювання образу постколоніального суб'єкта-маргінала щодо таких світоглядних констант, як «мова», «батьківщина», «історія». З'ясовано роль інтертекстуальності й інтермедіальності, інтеграції та цілісного людського Я, панмовного характеру світосприйняття як дієвих стратегій моделювання образів-персонажів у драматургії автора в п'єсах «Брехун з Литовської площі» і «Лускунчик – 2004». На прикладі п'єси «Електричка на Великдень» розкрито спосіб формування образу «належного» шляхом асоціацій із новозавітною історією, а також моделювання дійсності за принципом протиставлення вищій реальності. Простежено відтворення в п'єсах О. Ірванця проблем непорозуміння, порушення комунікації між людьми через незнання мов і через політичні упередження, різний культурний рівень і життєві пріоритети.

Ключові слова: драматургія, постмодернізм, постколоніалізм, персонаж, інтертекстуальність.

Постановка проблеми. Література кінця ХХ – початку ХХІ ст. виявляє глобальні зміни художніх парадигм, вироблених світовою культурою впродовж попередніх епох, що зумовлено особливостями постмодернізму як визначального світоглядного комплексу. Докорінні зміни відбуваються в розумінні таких фундаментальних понять, як «художня картина світу», «постать автора», «образ-персонаж». Масштабні процеси «перекодування» естетичних систем позначені своєрідністю в різних національних літературах, хоч і виявляють типологічну спорідненість.

Особливості українського постмодернізму стали предметом численних наукових дискусій та ґрунтового теоретичного осмислення у працях Т. Гундорової, Н. Зборовської, О. Ільницького, Г. Мережинської, М. Наєнка, О. Палія, Р. Харчук та інших; трансформації літературних родів і жанрів, зумовлені впливом постмодер-

ністської естетики, досліджені Н. Бернадською, Т. Бовсунівською, О. Бондаревою, О. Клепиковою, Н. Корнієнко й іншими.

Однак, незважаючи на значний масив теоретичних напрацювань у царині наукового осягнення феномену національного постмодернізму, чимало явищ української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. потребують ґрунтовнішого осмислення. До них належить, зокрема, категорія персонажа сучасної драматургії у творчості Олександра Ірванця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні аспекти творчості Олександра Ірванця досліджували такі вчені та літературознавці, як О. Бондарева, О. Євченко, Н. Корнієнко, М. Коновалова, С. Мартинова, Н. Філоненко, М. Шкандрій, А. Усова й інші. Так, насамперед заслуговує на увагу монографія О. Бондаревої, яка проаналізувала драматургічні твори О. Ірванця в контексті художніх та культурних «претекстів», визначення драматургами

критеріїв інтерпретації творів попередніх епох на інтертекстуальному чи інтермедіальному рівнях, завдяки чому вони набувають статусу естетичних міфів для драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. [1]. Особливості драм-антиутопій О. Ірванця в контексті сучасної української літератури розглянуто у статті О. Євченко [3]. М. Коноваловою досліджено постмодерні експерименти у драмі О. Ірванця «Брехун з литовської площі» [6]. Особливості поетичної мови у творах О. Ірванця досліджено С. Мартиноювою [8]. Варто також звернути увагу на статтю Н. Філоненко, яка досліджувала п'єси О. Ірванця в імагологічному аспекті [10]. У статті М. Шкандрія проаналізовано поетичні твори О. Ірванця [12]. Дослідниця А. Усова проаналізувала драматургічні твори О. Ірванця в дискурсі категорій естетики та культурно-історичного контексту відображених подій кінця ХХ ст. [11].

Постановка завдання. Як можна побачити, у дослідженні напрямі здійснено чимало цінних розвідок і узагальнень. Натомість драматургія як невід'ємна складова частина літературного процесу впродовж останніх десятиліть лише дискутувала з питань своєї «наявності» та «репрезентативності». Саме такими міркуваннями зумовлено формулювання мети нашого дослідження, яка полягає в аналізі драматургічних творів Олександра Ірванця щодо ролі інтермедіальності й інтертекстуальності в моделюванні образу-персонажа, деперсоналізації та критеріїв самоідентифікації людини у фрагментованому постмодерністському світі, художніх шляхів саморепрезентації постколониального суб'єкта.

Виклад основного матеріалу. Концепція персонажа драматургічної творчості О. Ірванця, як і провідні авторські інтенції та стильова своєрідність, уповні може бути досягнута тільки в контексті тих естетичних тенденцій, які домінують у художньому мисленні нового зламу століть і визначаються переважно світовідчуттям постмодернізму. Легітимізація масової культури і трактовка інтелектуального універсуму людства як «вселенської бібліотеки» зумовлює докорінну зміну статусу персонажа в художньому творі. Уповні це стосується драматургії як передумови існування театру – одного з наймасовіших видів мистецтва. Деперсоналізація драматургічного персонажа стає окремим виявом «смерті суб'єкта» як однієї зі світоглядних домінант постмодернізму. Індивідуальна свідомість, що мислиться як «сума текстів», зумовлює «відсутність героя – у його традиційному розумінні» [7, с. 35]. Така концепція персонажа корелює з іншими особливостями творення постмо-

дерністських текстів: децентрацією, ризомою як структурою, позбавленою центру, усі елементи якої мають рівноцінне значення; іронічністю й самоіронічністю, пастишем як тотальним сумнівом у всіх цінностях і авторитетах; карнавальною всездозволеністю. ««Просто людина» уже не так цікавить культуру, як нещодавно, – якщо їй треба раптом придивитися до такого феномена, вона, нічим не ризикуючи, повертається до пріснопам'ятного Акакія Акакійовича <...>» [7, с. 35]. Яскравою ілюстрацією цієї тези Н. Корнієнко може слугувати п'єса «Recording». Фактично йдеться про здатність постмодернізму імітувати художні стратегії попередньої літературної традиції, проте водночас надавати їм специфічного змісту. У названій п'єсі фігурує так звана «маленька людина», суголосна цілій галереї людських типів із літератури ХІХ ст.: герой, який мимоволі став призвідником світової катастрофи, нічим не вирізняється з-поміж інших мешканців планети, він простий обиватель, який живе тихим життям у колі сім'ї. Його сповідь виявляє певні смислові перегуки з такими епізодами світової літератури, як, скажімо, розмова Мармеладова і Раскольникова зі «Злочину і кари» Ф. Достоєвського: «маленька людина», непомітна для соціуму, здобуває в них власний голос і озвучує трагедію свого життя. Однак постмодерніст О. Ірванець принципово інакше моделює ситуацію, у якій його герой виголошує власну сповідь.

Деперсоналізація драматичного персонажа чи не найповніше проявляється у смисловій зв'язці «людина – історія» і дискурсі катастрофізму, що послідовно корелює з нею у творчості О. Ірванця («Recording», «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси»). У другому з названих творів наскрізними є алюзії на радянську дійсність і реалії пострадянського періоду: «Так, ну тоді ж усі були і в чорненьких, і в чорній молоді. Та ж нас ніхто й не питав, тьоть Хоно, хочемо ми вступати, чи ні! Так гуртом і записували. <...> Е, що ви мені про свою молодість будете згадувати, для вас то ще дійсно святими були всі ті чорні ідеали» [5, с. 8].

Текст містить виразну вказівку на чорнобильську трагедію, яка в українському контексті стає узагальненим образом усесвітньої катастрофи, проте водночас людська історія постає як умовність, вічна мінливість, де колір знамен і політичні гасла змінюються довільно: «Ой, а як потемніли прапори в темно-сірих. Майже чорні <...> І у світло-сірих теж. Майже темно-сірі. Проти чого ж вони сьогодні виступатимуть? Напевно, знову проти мольви. Вони проти неї виступають, а її все одно будують. Мольвісти, мольвознавці у всіх газетах їм торочать,

що вибух Південної мольви – чиста випадковість, що мольви якщо й вибухають, то не частіше, як раз на сто тисяч років <...> А вони все одно виступають <...> проти <...> Ну, і їх теж можна зрозуміти <...> Треба ж виступати <...> проти <...> Ну хоч чогось проти <...>» [5, с. 9].

З огляду на те, що драматургія створює ефект розгортання подієвої канви «тут і зараз», оперує передусім діалогами й монологам, імітація мовлення персонажів стає в ній особливо дієвим інструментом творення певної художньої картини світу, символічної й інакомовної чи максимально наближеної до побутової, «повсякденної», сфери. Зазвичай персонажі драматичних творів О. Ірванця стають носіями різних, часом виразно антагоністичних, картин світу. Тут здобуває втілення ще одна особливість постмодерністського світовідчуття – його панмовний характер.

Зіткнення протилежних світоглядних позицій, часто наділене полемічною гостротою, виявляє діалогічні зв'язки з попередньою літературною традицією – «драмою ідей» Лесі Українки, експериментальною драматургією Володимира Винниченка та Миколи Куліша («Патетична соната», «Мина Мазайло»). Ідеться про те, що герої названих авторів постають носіями певної світоглядної позиції, як, наприклад, ставлення до прощення і смирення в «Одержимій» Лесі Українки чи до проблеми українізації в комедії Миколи Куліша «Мина Мазайло». У цьому ключі творить і О. Ірванець. У п'єсі «Брехун з Литовської площі» він виводить носіїв різних політичних поглядів і життєвих позицій: молоду жінку, яка ностальгує за Радянським Союзом і вороже ставиться до українських патріотів – носіїв національної свідомості; українського інтелігента, який явно симпатизує героїні, але не поділяє її поглядів; «нового росіянина», орієнтованого суто на матеріальні вигоди. Водночас драматургія О. Ірванця має чимало спільного із традиціями шкільної драми, одним із провідних принципів якої є алегоричність, адже персонажі автора часто постають не стільки повноцінними дійовими особами із власною «біографією», скільки згустками соціокультурних змістів, у яких основне – їхня впізнаваність. Саме цей принцип покладено в основу «Прямого ефіру», персонажі якого ведуть у телестудії дискусію про явище «мультипльондизму».

Цікавою з погляду стратегій моделювання образів-персонажів є п'єса «Брехун з Литовської площі». Тут, як і у «Прямому ефірі», панмовний характер світосприйняття, властивий постмодернізму, постає дієвим засобом формування впізнаваних, карикатурно загострених соціальних типів. Мовні пар-

тії персонажів мають яскраво виражене графічне втілення: Він і Поліціант говорять польською, їхні репліки, відповідно, записані цією мовою; репліки жіночого персонажа, означеного як Вона, – це маргінальний варіант російської, їх утілює російська в українській транслітерації; нарешті, репліки Крутелика, які містять виразний натяк на імперську зверхність щодо українського і польського народів, втілені російською. На перший план у п'єсі введено культурні дискурси, репрезентантами яких постають персонажі і які набувають візуального, мовного, інтермедіального втілення. Уже вступні авторські ремарки ясно вказують на соціальний статус і рід занять героїні: «Ліворуч, трохи захекавшись, з'являється Вона, зігнута під вагою 3–4 вельтенських сумок, убрана в синій спортивний костюм “Adidas” невідомого походження» [5, с. 149]. Цю саму функцію моментального «впізнавання» виконує візуальний образ Крутелика: «Він трішки напідпитку, вбраний по-святковому: в малиновому піджаку, під яким порівняно чиста й свіжа футболка “Nike”, на шиї в нього масивний золотий ланцюг, на ногах має кросівки» [5, с. 164]. Мультилінгвістична і мультикультурна ситуація, змодельована в п'єсі, тематично окреслюється вже на початку, у монологі героїні, яка розповідає про свою поїздку до Китаю: «Вот відіш, пан, как важно языки знать иностранние. Шоб всігда можно било дагаварітца с любим челавком. Шоб не било етой, «стени непониманія» <...>» [5, с. 152]. Проблема непорозуміння, порушення комунікації між людьми (не лише через незнання мов, а й через політичні упередження, різний культурний рівень і життєві пріоритети) проходить через весь твір, імпліцитно протиставляється певному належному стану речей, натяк на який міститься, знову ж таки, у розповіді героїні про спілкування з ученим-сходознавцем: «I вот етот їхній верующій, он, оказиваетца, может молітца і в своей церкві, і в нашей, і в еврейской етой синагоге, і в мечеті мусульманской, в любой церкві вобщем. Как етот мужик сказал: для кітайцев бог єдиний. То єсть – для ніх всякій бог їхній <...> А я себе думаю – как ето может бить? <...> I у ніх, і у нас <...>» [5, с. 153]. Подібний прийом О. Ірванець використовує в «Електричці на Великдень», де образ «належного» вводиться містерійними відсилками до новозавітної історії, а змодельована у творі картина дійсності розгортається за принципом протиставлення цій іншій, вищій, реальності. Відповідно, єдність людей, яка утверджується в підтексті «Брехуна з Литовської площі», виявляється недосяжною через панування стереотипів, вузькість мислення, відмінність світогляду персонажів.

Провідною для твору є тема маргінесу – суспільного, політичного, культурного. Маргіналами є центральні персонажі з огляду на ті соціальні ролі, в яких вони виступають: гонимка, колишня вчителька, і нелегальний емігрант-безробітний. Діалог чоловіка і жінки уводить протиставлення двох дискурсів – офіційної культури Радянського Союзу і того культурного масиву, який тривалий час був витіснений на маргінес.

Уже саме протиставлення офіційної і дисидентської культури; історії, яка обслуговує імперські політичні дискурси, й історії справжньої дозволяє авторові імпліцитно ввести не артикульований безпосередньо в художній структурі твору образ належної повноти – культури, у якій заповнені лакуни, а історична правда представлена без купюр і замовчувань. Ситуація відчуженості від батьківщини, сім'ї, повноцінних людських стосунків набуває теоретичного осмислення у праці Т. Гундорової, яка кваліфікує особливу екзистенцію постколоніального суб'єкта як життя у «світі без батька» [2, с. 110–149]. Тема фальсифікації історії, яка є наскрізною у творі, послідовно корелює з темою поглинання високої культури масовою. Зоряне небо над головами героїв викликає асоціації з відомою сентенцією І. Канта. У зв'язку з іменем філософа згадується Кьонігсберг – Калінінград, історія якого сфальсифікована радянськими ідеологами. Наскрізний мотив деградації культури (виродження якої, за концепцією О. Шпенглера, пов'язане з поняттям цивілізації як завершального етапу культурного розвитку суспільства) проявляється і в перетворенні «Оди до радості» Л. ван Бетховена на «кльову пісеньку», яку грають перед відкриттям чемпіонату, і у протиставленні музики великих композиторів сучасній поп-музиці. Своєрідним пуантом у творі є «Полонез» М. К. Огінського, справжню назву якого розшифровує героїня-нелегал: «Туга за батьківщиною». Його слова коментує Крутелік: «Тоска по родине! Как ее <...> нос-гальги-я! <...> Клевое чувство! Его только за пределами родины и можно ощутить!» [5, с. 170].

Образ батьківщини, історична доля якої сприйнята без викривлень і замовчувань, утворює «світглядну вертикаль», що, на думку Г. Мережинської, у східноєвропейському, зокрема українському, варіанті постмодернізму є не «знищеною, а зміщеною» [9, с. 108], належить до шкали незаперечних цінностей, таких, як любов і порозуміння між людьми. Усі ці непроминальні цінності в тексті п'єси не названі безпосередньо, однак численні музичні й історичні алюзії вказують на них. Відповідно, різні лінії поведінки персонажів імпліцитно

звернені до певного ідеалу, що полягає в повноті психологічних та діяльнісних проявів людини, наділеної пам'яттю, громадянством, національною самосвідомістю.

Прагнення до інтеграції й повнокровного прояву цілісного людського Я виразно проявляється і в п'єсі «Лускунчик – 2004». У художній системі твору, як і у «Брехуні з Литовської площі», особлива роль належить інтертексту й інтермедіальності. Людська особистість також постає тут як особистість передусім мовна і культурна. Квінтесенцією належної повноти і гармонії в людських стосунках є почуття, що виникає між чоловіком і жінкою – дівчиною з Майдану і молодим «омонівцем». Події твору розгортаються під час Помаранчевої революції. У центрі п'єси – моральне переродження юної людини, яка завдяки коханняю відкриває в собі мужність, шляхетність і здатність до примирення із «супротивником». Художня структура твору характеризується двоплановістю. Перший, реалістичний, план формується фабульною канвою твору, яку становлять прості на перший погляд події: «омонівець» під час виконання службових обов'язків зустрічає дівчину з «помаранчевого» табору, закохується, проводить з нею ніч; стає жертвою підступної зради товариша, який позаздрив його щастю; змушений повернутися для подальшого проходження служби до Криму, куди дівчина вирушає за ним. Другий план, співвіднесений із досить глибоким підтекстом, формується завдяки інтертекстуальним відсилкам до літературних і музичних творів – казки Е. Т. А. Гофмана «Лускунчик» і однойменного балету П. Чайковського, а також «Осінньої казки» Лесі Українки.

Таке розуміння культури суголосне з «повсякденним» модусом існування історії, увиразненим постмодернізмом (реалізацією історії є не епохальні події, а щоденні соціокультурні практики) [4, с. 203]. Життя окремої людини набуває значення складової частини великої історії. Якщо в «Маленькій п'єсі про зраду <...>» та «Recording» підкреслено довільність історії й абсурдність людського буття, то «Лускунчик – 2004» увиразнює тему людини в історії, акцентує в сучасникові складне поєднання особистого і загальнолюдського, епохального і повсякденного.

Висновки і пропозиції. Отже, драматургія Олександра Ірванця виявляє досить широкий спектр художніх стратегій моделювання образів-персонажів. Авторська концепція драматургічного персонажа об'єднує полярні погляди на людську особистість – визнання цілковитої детермінації людської поведінки масовою культурою, політичними

дискурсами, актуальними ідеологемами сусідує в п'єсах автора із прагненням до творення образу «нового героя», наділеного свободою вибору, широтою поглядів і відкритістю до діалогу з «іншим». Перша з окреслених тенденцій виявляє кореляцію з маскультом та ідеологічними штампами, друга – з високою культурою, «присутність» якої в текстах п'єс маркована численними відсилками до класичної музики та літературних творів. Фрагментований і маргіналізований суб'єкт у творчості Олександра Ірванця прагне до нової особистісної інтеграції,

повноти особистісної самореалізації. У художній структурі творів таке прагнення часто реалізується через особливу напругу, що виникає між протилежними світоглядними моделями, які формують драматичний конфлікт. Особливу роль у протистоянні персонажів відіграють мовні стратегії, що не тільки відображують індивідуалізацію мовлення дійових осіб як сутнісну характеристику драми, а й корелюють із постмодерністськими тенденціями текстуалізації культури й людської свідомості, надання останній панмовного характеру.

Список літератури:

1. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія. Київ : Четверта хвиля, 2006. 512 с.
2. Гундорова Т. Транзитна культура : Симптоми постколоніальної травми. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с.
3. Євченко О. Особливості «нових» драм-антиутопій О. Ірванця. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка* 2006. № 26. С. 100–103.
4. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. Москва : Интрада, 2001. 384 с.
5. Ірванець О. Лускунчик – 2004 : п'єси, вірші. Київ : Факт, 2000. 208 с.
6. Коновалова М. Постмодерні експерименти у драмі О. Ірванця «Брехун з литовської площі». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 15. С. 150–152.
7. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття : пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.
8. Мартинова С. Поетоніми у мові творів Олександра Ірванця *Лінгвістичні дослідження* : збірник наукових праць. Харків : ХНПУ, 2009. С. 32–39.
9. Мережинская А. Русская постмодернистская литература : учебник. Киев, 2007. 336 с.
10. Філоненко Н. П'єса О. Ірванця «Kłamczuch z placu Litewskiego (Брехун з Литовської площі)» : імагологічний аспект. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2013. № 4 (263). Ч. II. С. 196–201.
11. Усова А. Естетичні домінанти драматургії О. Ірванця 90-х рр. XX ст. *Від бароко до постмодернізму*. 2013. Вип. XVII. Т. 2. С. 183–188.
12. Shkandrij M. The Shifting Object of Desire : The Poetry of Oleksandr Irvanets. *Canadian – American Slavic Studies*. 2010. 44. P. 67–81.

Nikolaieva O. Yu. THE CONCEPT OF THE CHARACTER IN THE DRAMA OF OLEXANDER IRVANETS

Artistic strategies of creating figures of contemporaries in the author's artistic work are studied from the standpoint of postcolonial theory, taking into account the most present features of the national version of postmodernism. The example of the play "Live" shows the pan-linguistic nature of the worldview, inherent in postmodernism as a means of forming social types. It was found that the concept of the character in Irvanets' dramatic works correlates with other features of the creation of postmodern texts: decentralization, rhizome, irony and self-irony, pastiche, carnival permissiveness. Some features of the dramatic conflicts of Irvanets' plays are highlighted, first of all the representation of different "linguistic consciousnesses", at the intersection of which a new worldview ideal is formed, as opposed to postmodern chaos. The correlation of the main characteristics of the dramatic character with the leading principles of postmodern aesthetics is traced. The depersonalization of the dramatic character is revealed in the semantic connection "man – history" and the discourse of catastrophism in Irvanets' plays "Recording" and "A Little Play about Betrayal for an Actress". The artistic principles of modeling the image of a postcolonial marginal subject in relation to such worldview constants as "language", "homeland", "history" are studied. The role of intertextuality and intermediality, integration and integral human self, pan-linguistic character of world perception as effective strategies of modeling characters in the author's drama in the plays "Liar from Lithuanian Square" and "Nutcracker – 2004" is clarified. The example of the play "Electric Train for Easter" reveals a way to form an image of "due" through associations with New Testament history, as well as modeling reality on the principle of opposition to higher reality. Irvanets' plays reproduce the problems of misunderstanding, disruption of communication between people due to ignorance of languages and political prejudices, different cultural levels and life priorities.

Key words: drama, postmodernism, postcolonialism, character, intertextuality.

УДК 82.09

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/28>**Ніколенко О. М.**

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Дерій М. А.

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

ЖАГА ДО ЖИТТЯ ЯК ЛЕЙМОТИВ «ПІВНІЧНИХ ОПОВІДАнь» ДЖЕКА ЛОНДОНА

У статті проаналізовано особливості втілення лейтмотиву «жаги до життя» у ранній творчості американського письменника Джека Лондона. Джек Лондон був сучасником, новатором, інтерпретатором свого часу, він пишався своєю країною, її історією, проте його хвилювали не лише минуле і сучасність, він переймався майбутнім Америки й людства загалом. Його творчість зберігає зв'язок із традиціями американської та західноєвропейської літератури, що проявився насамперед у романтичному звучанні його творів. «Північні оповідання» Джека Лондона – умовна назва ранніх творів письменника, з якими він увійшов у світову літературу. Оповідання збірки об'єднують спільне місце дії (сувора Північ), дійові особи, що змальовані в них, та незмінний погляд письменника на світ, його власне індивідуальне бачення письменника-початківця, яке зацікавило читачів усього світу. Спільним для героїв «Північних оповідань» є той факт, що всі вони вирушають на Північ для збагачення, тому що багатство для них є невід'ємною передумовою щасливого життя. Та в жодному з оповідань видобуте золото не відіграє вирішальної ролі, нафос оповідань якраз і розкривається в тому, що йдеться про боротьбу не за золото, а за «людину». У статті ми виділили художні мотиви, які характерні для оповідань збірки, як-от: гуманізм, людяність, чесність, повага до людської гідності та свободи, пригода, інтрига, зрада, безсмертний дух авантюризму, мужність та безмежна любов до життя. Обґрунтовується виділення лейтмотиву – структурного чинника, образного звороту, який повторюється протягом усього твору як момент постійної характеристики героя, переживання чи ситуації. Лейтмотив «жаги до життя» утілений письменником за допомогою образів, повторюваних реплік головних героїв та вчинків, які спрямовані на досягнення головної мети – вижити. Тема випробування, під час якого головні герої не втрачають позитивних якостей, як-от чесність, порядність та мужність, також є засобом втілення лейтмотиву «жаги до життя».

Ключові слова: лейтмотив, Джек Лондон, Північні оповідання, жага до життя, американська література.

Джек Лондон – один із найвідоміших американських письменників, написав понад 30 томів творів. Він був визнаний найпопулярнішим письменником, якого найчастіше перекладали у ХХ ст. Американський письменник, який створив 19 романів, 18 збірок оповідань та статей, п'єси, вірші, автобіографічні книжки. Перша збірка новел «Північна Одиссея», як і наступні – «Бог його батьків», «Діти морозу», – утверджують талант автора; його визнає Америка і світ. У творах Джека Лондона змальовані люди, схильні до ризику і сміливих учинків, вони люблять мандрувати, весь час у пошуку щастя і багатства. У його творчості можна простежити синтез художнього і документального, ліричного і драматичного, реального і філософського начал. Дотепер читачі в багатьох куточках земної кулі шукають у книгах

Джека Лондона відповіді на життєві питання. Їх приваблює енергія його героїв, їхня здатність до дії, широта душі й хоробрість, відчуття соціальної справедливості.

Джек Лондон був сучасником, новатором, інтерпретатором свого часу. Письменник «пишався своєю країною, її історією, проте його хвилювали не лише минуле і сучасність, він переймався майбутнім Америки й людства загалом. Його творчість зберігає зв'язок із традиціями американської та західноєвропейської літератури, що проявився насамперед у романтичному звучанні його творів. Він був одним із перших у порушенні та вирішенні нових тем, проблем, поширених згодом у ХХ ст., випередив свій час новаторством у розумінні й зображенні важливих проблем людського буття», – зазначив Н. Лазірко [8, с. 30].

Творчість Джека Лондона стала об'єктом вивчення вітчизняних (Т. Денисова, Б. Пачерська, З. Савченко, Ю. Клен, Н. Лазірко, І. Корунець та інші) і закордонних дослідників (Л. Андреев, Г. Бемфорд, В. Биков, В. Богословський, О. Зверев, І. Стоун, Ф. Фонер та інші). У центрі уваги науковців опинилися питання проблематики, образної системи, художнього простору й часу творів Джека Лондона.

Мета статті – дослідити втілення лейтмотиву «жаги до життя» у «Північних оповіданнях» Джека Лондона. Основним завданням статті є виявлення засобів втілення лейтмотиву «жаги до життя» у «Північних оповіданнях» письменника через аналіз його оповідань.

«Північні оповідання» Джека Лондона – умовна назва ранніх творів письменника, з якими він увійшов у світову літературу. Оповідання збірки об'єднують спільне місце дії (сувора Північ), дійові особи, що змальовані в них, та незмінний погляд письменника на світ, його власне індивідуальне бачення письменника-початківця, яке зацікавило читачів усього світу.

Перші з «Північних оповідань» письменника вразили читачів новизною постановки проблеми та її художнього вирішення. Герой ранніх розповідей Джека Лондона залишався наодинці із природою і самим собою, випробовував себе в нелегкій боротьбі із труднощами. На Півночі Джек Лондон був свідком того, як люди під впливом суворої природи звільняються від жорстокості й індивідуалізму, недовіри одне до одного, гуртуються в разі необхідності спільної боротьби за життя. Природа Півночі мовчазна, сувора і велична, це стихія, яка існувала задовго до сформованої віками цивілізації та культури. Цікавим є той факт, що Клондайк можна розглядати як модель Америки епохи її становлення та заселення мешканцями Європи. Це місце, де збереглися не лише первозданна природа, але й здорові людські стосунки, що приваблювали людей та робили Америку омріяним місцем для життя. Просте життя, нескінченна боротьба за існування, у якій люди поставлені в однакові умови, а отже, мають рівні можливості виживати та розбагатіти – усе це було дуже близьке ідеології американців [10, с. 309]. Сутність творів Джека Лондона про Північ трохи глибша, він описував нові досягнення людських взаємин, природи людини, її прав і можливостей, законів людського співжиття тощо [4, с. 30–32].

Спільним для героїв «Північних оповідань» є той факт, що всі вони вирушають на Північ для збагачення, тому що багатство для них

є невід'ємною передумовою щасливого життя. Та в жодному з оповідань видобуте золото не відіграє вирішальної ролі, пафос оповідань якраз і розкривається в тому, що йдеться про боротьбу не за золото, а за «людину». Свої твори Джек Лондон писав, спираючись на власний життєвий досвід.

Джек Лондон пройшов сувору школу життя, був очевидцем поведінки людини у складних природних умовах, її перемог і поразок, переконувався в силі дружби, взаємодопомоги. Усвідомив, які риси людського характеру є справжніми людськими цінностями. Під час своїх подорожей Джек Лондон постійно занотовував побачене і почуте. Цей безцінний життєвий досвід став основним джерелом його подальшої літературної творчості.

Ми можемо виділити основні художні мотиви, які характерні для оповідань збірки, серед них: гуманізм, людяність, чесність, повага до людської гідності та свободи, пригода, інтрига, зрада, безсмертний дух авантюризму, мужність та безмежна любов до життя. Якщо ми можемо простежити повторення того чи іншого мотиву декілька разів у творі, автор неодноразово втілює його значення за допомогою різних образів та деталей, тоді ми говоримо про лейтмотив твору. Термін «лейтмотив» порівняно недавно увійшов до сфери суто літературознавчого вживання і має дещо розмиті кордони. Лейтмотивом (від нім. *Leitmotiv* – «провідний мотив») вважають основну думку, неодноразово повторювану і підкреслювану; конкретний художній образ, виразну деталь або навіть слова, багато разів повторювані, які проходять крізь увесь твір і використовуються для розкриття авторського задуму. Коротка літературна енциклопедія дає таку дефініцію: лейтмотив – «це структурний фактор: образний зворот, який повторюється протягом усього твору як момент постійної характеристики героя, переживання чи ситуації. У процесі повтору лейтмотив обростає асоціаціями і набуває особливу ідейну психологічну та символічну поглибленість» [3, с. 243].

Одним із лейтмотивів збірки «Північних оповідань» Джека Лондона є тема жаги до життя героїв. У кожному з оповідань збірки висвітлена тематика випробування, у якій герої виявляють свою мужність, безстрашність та непереборну жагу до життя, приваблюють нас своєю нездоланною силою жити в таких умовах, у яких, здавалося б, у них немає жодного шансу. Одним із найпопулярніших творів збірки, який завоював прихильність читачів, є оповідання «Жага до життя» (“*Love of Life*”, 1907 р.), кожна деталь, репліка, думка головного героя вказують на безмежну любов та прагнення до життя

безіменної людини [6]. У творі порушені проблеми життя і смерті, дружби і зради, людської гідності, гуманізму у стосунках між людьми. Джек Лондон не дає імені головному герою оповідання. У цьому є велике значення: людина бореться за своє життя і для неї вже неважливо, ким вона була раніше, де жила, яке ім'я мала. Головний герой оповідання відстає від свого супутника, який не став його чекати, покинув самого серед пустельної землі. Герой твору бачить, як віддаляється від нього одинока людська постать, а з нею віддаляється надія вижити: «Невесела картина була перед моїми очима. З усіх боків, аж до обрію, одноманітна пуста, пагорби, всі пологі і низькі. Ані деревця, ані кущика, ні травинки – нічого, крім безкрайньої страшної пустки. В моїх очах не раз проблискував страх. – «Білл», – прошепотів я. Але ніхто не обізвався».

Герой оповідання вже не має сил вполювати дичину, щоб підживити свіжим м'ясом свої сили. Він уже не розбирає дороги, не намагається обійти болітця і корчі, не звертає уваги на свій одяг і взуття. Єдине, що він чітко розбирає, – це напрямок руху. І він іде, вперто йде до далекої мети, до порятунку. Джек Лондон згадує, що його герой віднайшов золоту жилу і розбагатів. Жага до наживи погнала його в цю льодяну пустелю. Але зараз виявилось, що багатство нічого не варте, коли втрачаєш життя. Сильна духом людина може все, тож герой твору своєю боротьбою за життя доводить це. Саме в деталі, що він викидає мішечки із золотом, підкреслюється його безмежна любов до життя та надія на порятунок. Він ніс мішечки із золотом, але зараз це золото для нього тільки зайва вага. Воно не має жодної цінності, адже йдеться про виживання.

Епізод поєдинку головного героя з рибкою є втіленням ідеї, що кожна жива істота бореться за життя, адже любов до життя характерна не тільки для людини, а властива всьому живому. Поразка людини підриває її душевний стан: «<...> Спочатку він тихо плакав, а потім став голосно ридати <...>», письменник підкреслює, що життя безжалісне і ставить на один щабель пташку, рибку і людину як представників живого світу і жорстоко змушує виборювати їх право на життя. Важливо звернути увагу на те, що впродовж останніх подій автор не згадує про скарб, заради якого подорожній піддав себе таким випробуванням. Саме тоді, коли він позбувся золота, він почав світ сприймати по-іншому. Герой думає лише про життя! На цьому етапі він усвідомив справжню його ціну, тобто його безцінність.

Врятуватися змогли ті, хто мав більше сил і правильно скористався обставинами. Виживає сильніший, але сильніший не тільки фізично. Джек Лондон писав: «І мало вірити – віра зникає, мало мати сильну волю – її втрачають, не вистачає надії – вона губиться. Необхідно бути ще й мужнім, щоб витримати всі випробування» [12, с. 69].

Товариська підтримка – запорука перемоги людини над обставинами. Складні умови життя відкривають сутність обох подорожніх. Білл зрадив товариша, залишив його посеред крижаної річки з ушкодженою ногою. Можливо, хотів позбутися тягаря, а сталося так, що сам загинув, натрапивши на вовчу зграю. І нічого не варте золото, яке залишилося біля його кісток. Здається, сама природа покарала Білла за зраду.

Лейтмотив «жаги до життя» також яскраво виражений у кінці твору. Порятунком головного героя у фіналі оповідання доводить, що найцінніший скарб, важливіший за золото, – це життя людини. Проте щоб вижити, потрібно виявити не тільки фізичну силу, а й силу духу та характеру. Кому до снаги подолати в собі жагу до наживи, залишитися людяним та милосердним, той має можливість на порятунок. Білл не зміг подолати в собі жагу до збагачення і поплатився життям, а головний герой, який виявив мужність, духовну силу та жагу до життя, зміг врятуватися та перемогти саму смерть. Вижити людині допомогли її мужність, завзятість, величезна сила волі і любов до життя. Цей твір допомагає зрозуміти, що навіть у найнебезпечнішій ситуації не можна впадати у відчай, потрібно вірити у краще, зібратися із силами і боротися за життя.

«Біла тиша» («The White Silence», 1899 р.) – оповідання з «північної» збірки Джека Лондона про драматичний момент із життя трьох людей – Мейсона, його дружини індіанки Руфі та чесного, мудрого, справедливого Мелмюта Кіда, який є улюбленим героєм усіх «Північних оповідань» [6]. Серед Білої Тиші подорожують ці троє, без запасів їжі, озброєні лише власною мужністю. У таких умовах собаки перетворюються на диких хижаків, і тільки сильні люди зберігають свої людські риси. А тут ще дерево падає на Мейсона, калічить його, і нема жодної надії на порятунок у Білій Тиші. І тоді Мейсон просить друга пристрелити його, щоби врятувати вірну дружину і сина, якого вона носить під серцем. У даному епізоді любов та прагнення до життя зазнають поразки на честь благородства та здорового глузду, адже Мейсон розуміє, що йому не вижити, але він прагне життя для своєї дружини. В умовах суврої Півночі стають по-справжньому зрозумілими

такі поняття, як дружба, вірність, відданість, мужність. Письменник дає лише один епізод – і цього досить, щоби зрозуміти, чого вартий той чи інший герой. Автор поважає тих, хто ніколи не поступається своїми принципами заради грошей, хто керується у своїх вчинках чесними та благородними мотивами, хто зберігає людську гідність і витримку в найскрутніших ситуаціях, хто завжди готовий прийти на допомогу.

Одним із перлин творчості Джека Лондона став роман «Біле ікло» (“White Fang”, 1906 р.) – історія вовчєняти, у жилах якого тече кров собаки, що робить його існування неможливим поза людським суспільством [6]. Він проходить багато випробувань, але йому вдається вижити завдяки природній силі, умінню пристосовуватися та вродженому прагненню жити. Він залишається вірним людині, не втрачає своїх якостей, незважаючи на жорстокість та зраду. Центральним мотивом твору є стосунки тварини та людини. Автор розмірковує над значенням тварин у житті людини, для когось це лише домашній улюбленець, забава, а для іншого найкращий друг та вірний помічник. Хтось, не задумуючись, поділиться останнім шматочком хліба із твариною, а іншому шкода «витрачати» запаси даремно. Роман «Біле ікло» переконує читача, що не гідні називатися людьми ті, що не вміють бути шляхетними, добрими до інших. Справжня людина має розуміти цінність життя, і не тільки власного, а й усього живого навколо. Ось чому здається, що Біле Ікло все життя йшов крізь жорстокість, зло, щоби нарешті знайти справжню людину. Не може бути, щоб усі тільки вважали його власністю, що може принести гроші, славу, потішити самолюбство. І ось нарешті вони зустрічаються – людина і вовк. І Біле Ікло чи не вперше відчуває бажання служити людині, бути їй товаришем, захисником. Собака стає членом сім'ї Скотта, бо заслуговує це вірністю і любов'ю. Але вірність і любов не з'являються просто так. Джек Лондон показує, що цей світ однаково жорстокий і для людей, і для тварин. Та по-різному вписуються в цей світ і люди, і тварини. Письмен-

ник поступово доходить висновку про те, що найкращі почуття здатні породжувати відчуття добра. Любов у відповідь на любов. Відданість у відповідь на вірність. Велич людини в тому, що вона може переступити через жорстокість, ігнорувати зло, щоби пробудити іскорку любові в тих, з ким спілкується. Саме так відбувається у творі Джека Лондона «Біле Ікло». Світ людей і світ тварин не протиставляються, оскільки автор уважає, що закон для всіх один. І кожен у цьому світі обирає між добром і злом [4, с. 80].

Лейтмотив «жаги до життя» спостерігається протягом роману у вчинках вовчєняти, але якщо в людини це відбувається більш свідомо, то у тварин закладено на інстинктивному рівні.

Оповідання Джека Лондона глибоко реалістичні, у них немає надприродного. Письменник вмів показати вражаючі висоти, на які здатна піднятися жива істота заради найціннішого – життя. У боротьбі із силами природи і соціальними умовами головні герої його творів виявляють безстрашність, величезну волю, присутність духу. Проблеми, порушені письменником, актуальні і нині. Твори Джека Лондона вчать незламної фізичної і духовної сили. У жорстокій боротьбі із природою сміливі герої творів Джека Лондона проявляють високі людські якості, вони приваблюють нас своїм нездоланим прагненням до життя, завзятістю в досягненні мети, безстрашністю перед світом будь-яких небезпек, вірністю в коханні, безкорисливістю і відданістю у дружбі.

Отже, у результаті проведеного аналізу творів, які входять до збірки «Північних оповідань», можна зробити висновок, що лейтмотив «жаги до життя» утілений письменником за допомогою образів, повторюваних реплік головних героїв та вчинків, які спрямовані на досягнення головної мети – вижити. Тема випробування, під час якого головні герої не втрачають позитивних якостей, як-от чесність, порядність та мужність, також є засобом втілення лейтмотиву «жаги до життя». Перелічені художні деталі допомагають читачу правильно зрозуміти змістову інформацію та важливість твору.

Список літератури:

1. Быков В. По следам Джека Лондона. Москва : МГУ, 1996. 238 с.
2. Быков В. Джек Лондон. Москва : МГУ, 1964. 253 с.
3. Волощук В. Структуроутворююча роль мовних лейтмотивів у сучасному німецькому стислому оповіданні. *Новітня філологія*. 2011. Вип. 40. С. 241–24.
4. Денисова Т. Джек Лондон. Життя і творчість. Київ : Дніпро, 1978. 125 с.
5. Дубровська А. Символ золота: інфернальний смисл (за романом В. Винниченка «Поклади золота»). *Вісник Харківського національного університету. Серія «Філологічні науки»* 2009. №873. Вип. 58. С. 118–122.
6. Зверев А. Джек Лондон. Москва : Знание, 1975. 64 с.

7. Корунець І. Джек Лондон. Київ : Знання, 1976. 48 с.
8. Лазірко Н. Творча постать Джека Лондона в літературознавчій оцінці Юрія Клена. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія «Філологія». 2016. № 23. Т. 1. С. 30–32.
9. Літературознавчий словник-довідник. Київ : Видавничий центр «Академія», 1997. 752 с.
10. Савченко З. «Північні» оповідання Джека Лондона з погляду індивідуальної авторської манери. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені М. Гоголя*. Серія «Філологічні науки». 2013. Кн. 1. С. 308–311.
11. London Jack. *Tales of the North*. New York : Scholastic Book Services, 2009. 248 с.
12. Foner Ph. *American rebel*. New York, 1947. 237 с.
13. Кортевич У. The comparative characteristics of the images in Jack London's novel "White Fang". Сборник статей и тезисов IX Международной научно-практической конференции, Минск, 25 ноября 2015 г. : в 6-ти ч. Минск : БГУ, 2015. Ч. 5. С. 58–64.
14. Kreidler Michele L. Jack London's "To build a fire". *Literary Contexts in Short Stories*. 2009. P. 308–311.
15. Kuzmicheva M. Narrative Features of 12 Klondike Stories by Jack London. *Semiodiscursive and Textual Approach : Tesi Doctoral UPF. Departament de Traducció i Ciències de Llenguatge*. 2013. 546 p.
16. Ralph K. Andrist. *The Gold Rush*. New Word City, 2015. 145 p.

Nikolenko O. M., Derii M. A. LOVE OF LIFE AS A LEIMOTIV OF JACK LONDON'S "NORTHERN STORIES"

The article analyzes the peculiarities of using the leitmotiv "love of life" in the early works of American writer Jack London. Jack London was a contemporary, an innovator, an interpreter of his time, he was proud of his country, its history, but he was concerned not only with the past and present, he cared about the future of America and humanity in general. His work is connected with the traditions of American and Western European literature, which manifested itself primarily in the romantic sound of his works. Jack London's "Northern Stories" is the conditional title of the writer's early works, with which he entered world literature. The stories of the collection unite a common place of action (the harsh North), the protagonists, and the writer's constant view of the world, his own individual vision of a novice writer, which interested readers around the world. What the heroes of the "Northern Stories" have in common is the fact that they all go to the North for enrichment, because wealth is an integral prerequisite for a happy life. But in none of the stories does the gold mined play a decisive role, the pathos of the stories is revealed in the fact that it is a struggle not for gold, but for "human". In the article we have identified the artistic motives that characterize the stories of the collection: humanism, humanity, honesty, respect for human dignity and freedom, adventure, intrigue, betrayal, the immortal spirit of adventure, courage and boundless love of life. The selection of the leitmotiv is substantiated – a structural factor, a figurative turn, which is repeated throughout the work as a moment of constant characterization of the hero, experience or situation. The leitmotiv of "love of life" is embodied by the writer with the help of images, repeated remarks of the main characters and actions aimed at achieving the main goal – to survive. The test topic, during which the main characters do not lose positive qualities such as honesty, decency and courage, is also a means of embodying the leitmotiv of "love of life".

Key words: leitmotiv, Jack London, Northern stories, love of life, American literature.

УДК 821.111 Теккерей-31
DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/29>

Ніколенко О. М.

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Чижевська А. О.

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

СВОЄРІДНІСТЬ НАРАТИВНОГО МОДУСУ РАННІХ РОМАНІВ В. ТЕККЕРЕЯ («КЕТРІН», «ЗАПИСКИ БАРІ ЛІНДОНА»)

У статті розглянуто вплив творчості англійського письменника Вікторіанської доби В. Теккерей (William Makepeace Thackeray) на розвиток жанру європейського роману. Зокрема зазначено, що естетична позиція В. Теккерей, що сформувалася у 30–40-і роки, полягала у відображенні потреб часу, широті змалювання дійсності, кореляції сюжету роману з економічним станом суспільства та його моральними підвалинами. Досвід журналіста та публікація перших художніх творів, як і активна участь у літературно-критичній полеміці доби, дозволили В. Теккерейу ще на початку своєї творчої кар'єри визначитися із провідними принципами власного художнього методу, яких він дотримуватиметься в усіх своїх романах: іронічно-пародійна критика будь-яких проявів аморальності, правдивість і широта зображення, ігрові елементи (театралізація) для підтримання постійного інтересу читача. Зазначенні художньо-естетичні принципи поетики В. Теккерей сприяли розвитку реалістичного спрямування як його власних творів, так і європейського роману взагалі. На прикладах доведено, що митець, враховуючи кращі традиції просвітництва, доповнив роман елементами публіцистичності, прямої полеміки з поширеними ідеями та літературними вподобаннями, вніс у реалістичну структуру оповіді елементи пародії, сатири, театру, пантоміми, розширив авторську присутність та вплив на читацьке сприйняття. Ліричні відступи та влучні психологічні коментарі автора створюють об'ємну картину характерів, яка гармонійно поєднує показ зовнішніх дій персонажів із відтворенням їхнього внутрішнього стану. Стверджується, що В. Теккерей оновив традиційну структуру роману оригінальною манерою повісткування, насиченою авторськими роздумами та коментарями, іронічним забарвленням, суб'єктивним психологізмом і автопсихологізмом, соціально-історичною детермінацією, що визначило подальші напрями розвитку роману ХХ століття.

Ключові слова: роман, оповідь, іронічність, пародійність, театральність, історизм, психологізм.

Постановка проблеми. Твори видатного англійського письменника ХІХ ст. Вільяма Теккерей, представника літератури Вікторіанської епохи, і в наші дні залишаються улюбленими для поціновувачів літературної класики та плідним об'єктом дослідження для науковців. Причиною цього є незвичайний стиль оповіді, характерний для романів письменника, оригінальність та майстерність якого відзначили вже перші літературні критики (Е. Троллоп, П. Лабок). Сучасна літературознавча наука пропонує новий інструментарій для досліджень наративної побудови художніх творів, застосування якого до класичних творів не лише дає ефективні результати, а й дозволяє простежити особливості розвитку наративного модусу під час літературного процесу. Мета цієї статті, присвяченої ранній романістиці В. Теккерей, – розглянути способи повісткування англійського письменника

у світлі теоретичних засад сучасної наратології. Такий підхід відповідає загальним спрямуванням сучасного літературознавства (зокрема, наратологічної поетики, дискурсолוגії, лінгвостилістики, лінгвопрагматики) на вивчення комунікативних інтенцій автора та способів їх утілення в жанрі роману в історичній перспективі, що робить наше дослідження актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед досліджень кінця ХХ – початку ХХІ ст. є низка розвідок, присвячених розгляду окремих аспектів манери письма В. Теккерей. Наприклад, О. Кірікова розглядає творчість письменника в руслі поетики англійського роману, вивчає «місце і функції такої поетичної структури, як оповідач», розмежовує такі суміжні поняття, як «автор», «оповідач», «письменник» [4, с. 1]. І. Бурова розглядає психологізм зрілих романів, підкреслює,

що особливе психологічне навантаження несуть авторські відступи, «прикрашені образами міфів, байок і пасторалей, що додає романним ситуаціям універсальний характер, укрупнює масштаби змальованого явища» [1, с. 18]. З. Каталан, розглядаючи найвідоміший роман В. Теккерея «Ярмарок марнославства» (“Vanity Fair”) як гірку комічну сатиру на вікторіанський матеріалізм, акцентує «усебічне включення іронії в розповідну функцію роману» [6, с. 37].

Однак системного розгляду динаміки наративних форм у романах В. Теккерея у вітчизняному та закордонному науковому дискурсі не було.

Постановка завдання. Зазначену прогалину має надолужити наша стаття, завдання якої – здійснити порівняльний аналіз наративних форм у ранніх романах В. Теккерея.

Виклад основного матеріалу. Письменник свідомо підходив до вибору різних типів наративів у романному повістуванні. На його рішення насамперед вплинули освоєні ним раніше традиції англійської есеїстики, згідно з якими громадська думка (читачів і критиків), з одного боку, має формувати авторську відповідно до вимог часу, з іншого – дещо обмежує свободу її вираження. Для В. Теккерея це означало збільшення міри авторської присутності в оповіді шляхом уведення його власної позиції, яка певним чином (переважно іронічно, полемічно чи саркастично) співвідноситься з позицією оповідача.

Так, свій перший роман «Кетрін» (1840 р.) автор пише в руслі попередніх повістей-пародій, викриває за допомогою притаманного йому від природи дару комічного ганебні життєві ситуації, які порушують прийняті в суспільстві норми поведінки. У поле авторської критики потрапила головна чеснота вікторіанської моралі – жіноча порядність, яка була обов’язковою складовою частиною образу «подібної ангелу» героїні романів того часу. Однак В. Теккерей не обмежується цією темою, додає до неї різку критику як авторів, які своєю манерою оповіді створюють у читачів хибні преференції, так і сентиментальної прихильності читачів до «благородних» і «добродійних» розбійників. За сюжетом твору В. Теккерей звертається до минулого, до початку XVIII ст. – часу, коли в Англії процвітали угруповання «шляхетних» розбійників. Щоб не вводити читачів в оману, він від початку заявляє свій намір розвінчати модний у ті часи роман про злочинців, сповнених «піднесених думок про релігію і філософію» і «зворушливих у своїй невинності» (так звану Ньюгейтську школу).

Варто зазначити, що В. Теккерей як романіст-початківець занадто захоплюється у творі літературною полемікою і відвертою пародією, він зображує свою героїню реалістично, не прикрашає її, тобто відповідно до тогочасної літературної моди. Кетрін – жертва обставин народження, виховання і жорстокості свого оточення, її поведінка і ставлення до життя й кохання підпорядковані менталітету того соціального прошарку, до якого вона належить. Вона зберігає лише зовнішні риси благопристойності, насправді ж, будучи вихованою маргінальним середовищем, виявляється злодійкою і вбивцею. Таке рішення демонструє реалістичне, без популярної в ті часи романтизації, бачення В. Теккереем життя та прагнення до правдивості його відображення.

Твір написаний у формі розповіді від третьої особи, за визначенням сучасної наратології – характерного для вікторіанського роману всезнаючого, всюдисущого, недієгетичного наратора. Однак ця оповідь не є безпристрасною, як того вимагала літературна традиція доби, оскільки вона насичена авторськими відступами та коментарями, які за змістом можна класифікувати так:

1) літературні (містять відкрити авторську полеміку з літературними смаками доби та критику популярних на той час творів): “The amusing novel of “Ernest Maltravers”, for instance, opens with a seduction; but then it is performed by people of the strictest virtue on both sides: and there is so much religion and philosophy in the heart of the seducer, so much tender innocence in the soul of the seduced, that – bless the little dears! – their very peccadilloes make one interested in them; and their naughtiness becomes quite sacred, so deliciously is it described <...> Another clever class of novelists adopt the contrary system, and create interest by making their rascals perform virtuous actions. Against these popular plans we here solemnly appeal” (Кумедний роман «Ернест Мальтраверса», наприклад, відкривається сценою спокуси; але обоє її учасники сповнені найсуворіших чеснот: у серці спокусника є стільки релігії та філософії, у душі спокусеної стільки ніжної невинуватості, що ми схильні їх благословити; і їхні пустощі виглядають досить привабливими, так чудово це описано <...> Інша категорія романістів використовують протилежний прийом і зацікавлюють читачів, змушуючи негідників виконувати добродійні дії. Ми тут рішуче виступаємо проти цих обох популярних методів) [7];

2) соціальні, які демонструють авторську позицію (зазвичай критичну чи іронічну) стосовно

зображених у романі суспільних явищ та законів: “No mistake can be greater than that of fancying such great emotions of love are only felt by virtuous or exalted men: depend upon it, Love, like Death, plays havoc among the pauperum tabernas, and sports with rich and poor, wicked and virtuous, alike” (Найбільша помилка – думати, що такі глибокі емоції любові відчують лише добродішні або видатні люди. Любов, як і Смерть, сіють хаос серед лачут бідняків, і грають однаково з багатими і бідними, злодіями і добродішними) [7];

3) особисті – передають ставлення автора до персонажів та подій, які він описує в романі: “We have alluded to his Excellency’s marriage, as in duty bound, because it will be necessary to account for his appearance hereafter in a more splendid fashion than that under which he has hitherto been known to us; and just comforting the reader by the knowledge that the union, though prosperous in a worldly point of view, was, in reality, extremely unhappy, we must say no more from this time forth of the fat and legitimate Madam de Galgenstein. Our darling is Mrs. Catherine, who had formerly acted in her stead” (Ми вже натякали на шлюб його високості, щоб пояснити його повернення на сторінки нашої історії у кращому вигляді, ніж він досі був нам відомий; надалі, втішаючи читача, повідомляємо, що цей союз, хоч і був процвітаючим із життєвої точки зору, насправді був надзвичайно нещасним, із цього часу ми не маємо більше говорити про пишну законну мадам де Гальгенштейн. Нам дорога пані Кетрін, яка раніше займала її місце) [7].

Уведення власних коментарів та поглядів автора в романний нарратив супроводжується зазвичай переходом на більш конфіденційну форму оповіді від другої особи множини, у якій голоси оповідача й автора начебто зливаються: “If we had not been obliged to follow history in all respects, it is probable that we should have left out the last adventure of Mrs. Catherine and her husband, at the inn at Worcester” (Якби ми не були зобов’язані в усіх відношеннях слідувати за історією, цілком імовірно, ми повинні були взагалі залишити поза увагою останню пригоду пані Кетрін та її чоловіка в корчмі у Вустері) [7].

Аналіз нарративу показує, що вже в першому романі В. Теккерей відокремлює себе від оповідача, наділяє його певною особистістю (Соломонс-молодший), із власною біографією (наприклад, перебуває на державному утриманні). В останніх рядках твору письменник оприявнює межу між автором і наратором, ще раз наголошує мету, яку ставив перед собою останній, іронічно стверджує, що її досягнення підносить оповідача

в моральному аспекті вище відомих авторів минулого століття: “Labouring under such ideas, Mr. Isaac Solomons, junior, produced the romance of Mrs. Cat, and confesses himself completely happy to have brought it to a conclusion. His poem may be dull, and probably is. Be it granted Solomons IS dull; but don’t attack his morality; he humbly submits that, in his poem, no man shall mistake virtue for vice <...>” (Працюючи над такими ідеями, містер Ісаак Соломонс молодший створив роман про місіс Кетрін, і він щасливий, що довів його до завершення. Скажуть, що його твір нудний – так, мабуть, і є. Нехай так, Соломонс нудний; але не нападайте на його мораль; він смиренно стверджує, що в його творі ніхто не сплутає добродішність з пороком) [7].

Критику аморальної суспільної поведінки письменник продовжує і в наступному романі «Записки Барі Ліндона» (1844 р.), обравши головним персонажем, усупереч традиціям вікторіанського роману, ще одного «антигероя». За формою твір являє собою мемуари – сповідь невинного негідника, у якій він безсоромно хвалиться своїми сумнівними пригодами та неправомірними махінаціями, видає їх за прояви мужності та героїзму, що дозволили йому досягти значних висот у суспільстві. Така нарація була настільки неочікуваною та неодиозною у Вікторіанську епоху, що перші читачі та критики почасти не могли визначити авторську позицію стосовно головного персонажа. Однак аналіз співвідношення поглядів наратора і власне автора дає зрозуміти різке критичне ставлення останнього до свого персонажа. Аморальність боротьби Барі Ліндона за власний добробут і становище в суспільстві В. Теккерей підкреслює за допомогою контрасту між висотою рангів і титулів (аж до королівських), до яких прагне антигерой у своїй кар’єрі, і душевною низькістю, підлістю та жорстокістю, якими сповнені його вчинки.

Варто зазначити, що через природну схильність до добрих почуттів письменник у романі (як і в «Кетрін») допускає деяке співчуття своєму персонажу, але воно нівелюється відразу тих методів, які Барі використовує, щоб зі страшною бідністю досягти вищого світу та благ суспільства. Нестримне вихваляння антигероя стає в романі, за задумом автора, не лише його власним самовикриттям, а й правдивою характеристикою тих часів, як епохи загального цинізму і розтління. У «Записках Барі Ліндона» В. Теккерей уперше намагається розкрити особистість у взаєминах з її суспільним оточенням та моральністю доби, що зробило його твір набагато складнішим та глибшим

за відомі історичні романи. Бо, за словами В. Вахрушева, Барі Ліндон «потрактований і як продукт епохи, і її вираження, і її жертва, і її нелюдяно жорстокий діяч» [2, с. 50].

Коливання художньої свідомості між поглядами віддаленого оповідача й імпліцитного автора в «Кетрін» привело В. Теккерея до рішення ввести в повістування свого другого роману «Я» оповідача. Тому в «Записках Барі Ліндона» письменник уперше випробовує повістування від першої особи, від персонажа-оповідача, дієгетичного наратора, який нині є всезнаючим і всюдисущим, і відповідну форму повістування – мемуари. За допомогою нової наративної техніки із притаманним йому прагненням правди й об'єктивності В. Теккерей дає своєму персонажу можливість максимально розкрити себе перед читачем. Про це свідчить заміна в заголовку роману (коли він уперше публікувався повністю) ключового слова «удача» (“The Luck of Barry Lyndon”) на «записки» (“The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.”), оскільки перший варіант назви припускав авторський опис, а другий утілював заплановану автором суб'єктивність повістування.

У написанні роману В. Теккерей наслідує мемуари знаменитого Казанови, європейські придворні хроніки та документи, у яких він знайшов історію авантюриста XVIII ст. лейтенанта Стогни, який став прототипом Барі Ліндона. Опрацювання цих матеріалів дозволило письменникові втілити свій головний принцип правдивості зображення, детально відтворити атмосферу епохи, у якій жив його персонаж. Розповідь від першої особи надає суб'єктивного характеру також вибору та зображенню історичних подій, як-от: родовід (від часів Олівера Кромвеля) та дитинство Барі Ліндона (народився приблизно в 1742 р.), участь у Семирічній війні (1756–1763 рр.) то на боці Англії, то Пруссії, вихід у європейські двори (під іменем шевальє де Баллібаррі), засідання в парламенті та кінець життя (у борговій в'язниці) в епоху наполеонівських воєн.

За допомогою повістувальної форми дієгетичного наратора В. Теккерей надає своєму персонажеві можливість максимально розкрити себе перед читачем. Розповідач намагається створити враження достовірності своєї історії (“This I know to be the fact”), вдається до довірливих стосунків із читачем: “As I am making a clean breast of it, and am no hypocrite, I may as well confess now” (Оскільки я роблю це від чистого серця і не є лицеміром, то, можливо, зараз зізнаюся) [5].

Однак більшість його оцінок мають суб'єктивний характер, змушують читача, який

має свій погляд, засумніватися в їхній істинності: “You call the profession of the law an honourable one, where a man will lie for any bidder; lie down poverty for the sake of a fee from wealth, lie down right because wrong is in his brief. You call a doctor an honourable man, a swindling quack, who does not believe in the nostrums which he prescribes, and takes your guinea for whispering in your ear that it is a fine morning; and yet, forsooth, a gallant man who sits him down before the baize and challenges all comers, his money against theirs, his fortune against theirs, is proscribed by your modern moral world” (Ви називаєте чесною професією адвоката, який бреше на користь того, хто більше заплатить; обмовляє бідняка заради винагороди від багача, попирає правду, виручаючи брехню. Ви називаєте лікаря чесною людиною, але це шахрай і шарлатан, який не вірить у ті зілля, які сам виписує, і бере з вас гінею за те, що вітає вас з прекрасним ранком; а наразі відважного чоловіка, який сідає за зелене сукно і кидає виклик усім бажаючим, ставлячи свої гроші проти їхніх, свій статок проти їхніх, ваш сучасний моральний світ засуджує) [5].

Так само і правильність суджень розповідача про себе й оточення, незважаючи на долю істинності, викликає заперечення читачів, особливо з погляду на його спосіб життя: “I am of the old school; was always a free liver and speaker; and, at least, if I did and said what I liked, was not so bad as many a canting scoundrel I know of who covers his foibles and sins, unsuspected, with a mask of holiness” (Я зі старої школи; завжди жив і говорив вільно; однак, якщо я навіть зробив і сказав, що мені подобається, це було не гірше за те, як багато знахабнелих негідників, яких я знаю, приховують свої недоліки та гріхи під маскою святості) [5].

Суперечність між словами і діями акцентують суб'єктивність слів розповідача, їхню явну «відносність», що стає причиною сприйняття наратора як ненадійного. Така наративна стратегія, за задумом автора, має активізувати думку читача, підштовхнути його до власних суджень і висновків, протилежних тим, що пропонує мемуарист. У процесі порівняння позиції розповідача і власне автора виникає критичне ставлення до антиморальної поведінки і способу життя персонажів, що дієво впливає на читацьке сприйняття.

Однак обрана В. Теккереем форма повістування мала, на його думку, суттєвий недолік. Вона не дозволяла йому відкрито включати в текст свої коментарі, тому, переконаний у власній місії письменника-мораліста, романіст «вторгається» у розповідь імпліцитно. Голос автора відчутний

у поясненнях розповідача причин своїх дій та рішень, у саркастичних примітках «від видавця» в епілозі. Варто зазначити, що це призводить до певного дисбалансу, наприклад, філософські міркування автора в «зоні героя» виглядають неправдоподібно, оскільки Барі Ліндону, за логікою його образу, не притаманна схильність до роздумів. Також мало поєднується з етичними характеристиками персонажа його гнівне засудження війни чи нарікання щодо гіркої долі бідняків. З іншого боку, власні ідеї та переконання В. Теккерей, які він уважав за необхідне висловити, не знаходять у творі необхідної для їхньої репрезентації «зони автора».

Ці факти, визнані критикою як недоліки повістування перших романів письменника [3, с. 8], дають зрозуміти, що В. Теккерей, який мав на меті зробити свій роман моралізуючим та повчальним, не зміг це реалізувати в рамках чистих недієгетичного/дієгетичного наративів, почувався обмеженим зазначеними формами оповіді. Тому він

продовжує свої пошуки в царині повістування, не знайшовши ідеального гомогенного оповідача/розповідача, експериментує з уведенням декількох нараторів, які, маючи різні «голоси» та «погляди», створюють поліфонічність (розсіяність) оповіді, яскравим прикладом чого є роман «Ярмарок марнославства». Цей роман також варто проаналізувати на предмет наративних модусів, що, на наше переконання, буде плідною перспективою подальших досліджень.

Висновки і пропозиції. Проведений аналіз повістувального модусу ранніх романів В. Теккерей дозволив дійти висновку, що використання сучасних теоретичних засад наратології дає можливість провести поглиблений аналіз загальнодоміх класичних творів, відкривати в них нові, раніше не осмислені наукою авторські стратегії й інтенції, важливі як для розуміння творчості окремого письменника, так і для розвитку літературного процесу загалом.

Список літератури:

1. Бутова И. Психологизм романов У. М. Теккерей 1850–60-х гг. : дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 1990. 230 с.
2. Вахрушев В. Творчество Теккерей. Саратов, 1984. 150 с.
3. Гениева Е. Неизвестный Теккерей. Теккерей в воспоминаниях современников. Москва, 1990. С. 5–19.
4. Кирикова Е. Творчество Теккерей и поэтика английского романа. Роль повествователя : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1993. 19 с.
5. Barry Lyndon by William Makepeace Thackeray. URL: <http://www.gutenberg.org/files/4558/4558-h/4558-h.htm>.
6. Catalan Z. The Politics of Irony in Thackeray's Mature Fiction : Vanity Fair, The History of Henry Esmond, The Newcomes. Sofia : St. Kliment Ohridski UP, 2009. 249 p.
7. Catherine : A Story by William Makepeace Thackeray. URL: <http://www.gutenberg.org/files/1969/1969-h/1969-h.htm>.

Nikolenko O. M., Chyzhevska A. O. PECULIARITY OF THE NARRATIVE MODE IN W. THACKERAY'S EARLY NOVELS ("CATHERINE", "THE LUCK OF BARRY LYNDON")

The article considers the influence of the English writer's work of the Victorian Era W. Thackeray on the development of the European novel as a genre. It has been noted that Thackeray's aesthetic position, formed in the 1930's and 1940's, was to reflect the needs of the time, the breadth of the scope of reality, the correlation of the novel's plot with the economic condition of society and its moral foundations. The journalist's experience and active participation in the literary-critical controversy of the day allowed W. Thackeray at the beginning of his creative career to determine the leading principles of his own artistic method, which he follows in all his novels: ironic-parody critique of any manifestations of immorality, truthfulness and breadth of the image and game elements to maintain the constant interest of the reader. These artistic and aesthetic principles of Thackeray's poetics contributed to the development of a realistic direction of his own works and the European novel in general. It is proved by examples that the writer, taking into consideration the best traditions of the Enlightenment, supplemented the novel with elements of journalism, direct controversy with existing ideas and literary preferences, introduced elements of parody, satire, theater, pantomime, expanded the author's presence in the text and his influence on the reader. Author's lyrical digressions and psychological comments created a three-dimensional picture, which harmoniously combines the display of external characters' actions with the reproduction of their internal state. It has been claimed that Thackeray updated the traditional novel's structure with original manner of narration, full of author's thoughts and comments, ironic coloring, subjective psychology and autopsychology, socio-historical determination, which determined the further directions of the novel of the XX century.

Key words: novel, narration, irony, parody, theatricality, historicism, psychology.

Сеїдзаде Джаханханум Мирамін

Бакинский государственный университет

РАННЯЯ ГОТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖЕЙН ОСТИН И РОМАН «АББАТСТВО НОРТЕНГЕР»

Розглянуто особливості готичного жанру, а також процес його становлення в літературі західноєвропейських країн. З цією метою проведено аналіз науково-теоретичних досліджень з історії готичного жанру в західноєвропейській літературі. Зокрема, уточнено зміст готики як літературного терміна, його концептуальний зміст, вказані основні риси цього жанру. Викладено основні теоретичні ідеї і вказані дослідження в цьому напрямі. Готичний жанр був широко поширений у живописі, скульптурі та архітектурі в Європі на початку XII століття, аж до епохи Відродження. Коріння слова «готика» пов'язані з найменуванням німецьких племен, що населяли скандинавський регіон Готланд і розграбували Рим в IV–V століттях. Ці племена пізніше розділилися на дві гілки: остроготів і візіготів. Римляни називали ці племена, які жили на північ від Альп, варварськими через їх грабежів і неприйняття християнства. Тобто римляни вживали термін «готика» в образливому сенсі. Однак ця літературна течія відрізнялася естетикою руху і вплинуло на багато наступних літературних напрямів. Першим, хто використав термін «готика», був італійський художник, архітектор і мистецтвознавець Джорджо Вазарі. Готичний літературний стиль, як і напрям мистецтва, вперше з'явився в області архітектури в другій половині XII століття і продовжував існувати до XVI століття, до епохи Відродження. У рамках готичного жанру розглянуто твір Джейн Остин «Абатство Нортенгер», відомого автора психологічних романів в англійській літературі. Джейн Остин звернулася до цього жанру роману під впливом Енн Редкліфф, одного з майстрів готичного напрямку. Молода дівчина Кетрін Морланд, головна героїня, після прочитання безлічі готичних творів, вражена і уявляє себе готичним героєм. Більшість дослідників стверджує, що роман був написаний не зовсім у готичному жанрі, це – скоріше пародія на готичні твори. За словами Елізабет Видмарк, хоча Джейн Остин використовувала у своєму творі багато можливостей цього жанру, роман став імітацією інших готичних романів. Загалом жанр готики отримав змогу органічно увійти в інші літературні жанри.

Ключові слова: готика, готичний роман, готичний жанр, фантастика, Джейн Остин, «Абатство Нортенгер», англійська література.

Постановка проблеми. XIX век, как один из важнейших этапов развития мировой литературы, запомнился новыми литературными течениями и направлениями. Социально-экономическое и политическое развитие указанного этапа, как и во многих странах мира, отразилось на становлении новых направлений английской литературы. Терри Иглтон считает, что современный период мировой литературы был заложен еще в XIX веке. Основным объектом произведений, созданных в этот период, была классовая дискриминация, индустриализация, демократия, искусство и т.д. Не случайно литературное движение романтизма, как реакция на широко распространенный рационализм XVIII века, также возникло на этом этапе. Именно на этом этапе, в том числе в английской литературе, наблюдается своеобразное возрождение. Наряду с творчеством ранних романтиков возникает новое направление – готика. Прежде

чем перейти к теоретическим и эстетическим особенностям «готического» направления, которое, как утверждается, заимствовало некоторые элементы из литературного течения романтизма, было бы целесообразнее уточнить, откуда оно и как возникло.

В средние века существовала необходимость показать могущество Бога через возможности архитектуры. Для этого строились большие, величественные и самобытные здания. Именно так возникла и готическая архитектура. Завершенность и привлекательность искусства способствовала восприятию этого стиля и другими областями, одной из которых стала литература. В литературе готическое течение начинается с произведения «Замок Отронта», написанного Хорасом Уолполем в 1764 году. В этом произведении выделена главная черта готики – наличие страшного места. Самая важная деталь готической литературы –

это то, что место, где происходят страшные, ужасные и загадочные события, являются замками, особняками, кладбищами, огромными библиотеками, монастырями, церквями, и т.д. Причина тому – приход готического жанра в литературу через архитектуру. Другие характеристики включают таинственные события, мертвых людей, которые хотят вернуться к жизни, жизнь людей, которые пережили ужасные события в прошлом. В этом смысле готическая литература в определенной мере параллельна литературе ужасов. Однако главное, что их отличает, – это интерес к открытию какого-либо события в жанре готики. Готическая литература же вызывает у читателя ужасные чувства, однако, с другой стороны, она позволяет ему с интересом двигаться вперед, чтобы положить конец этому страху и выявить его, выйти в свет. Естественно, что в соответствии со всеми этими чертами главный герой готической литературы имеет отличия от героев неготических произведений. Так, главные герои произведений, написанных в этом стиле, обязательно являются изолированными от общества людьми и зачастую меланхоличными образами.

Можно сказать, что это потому, что подобные романы с самого начала считались «женскими». Раньше мужчины не читали романы, считая это пустой тратой времени. В итоге все больше женщин читали и писали романы. Более того, у мужчин не хватало ни терпения, ни времени читать художественные произведения о фантастических событиях в мире духов. Потому подобные произведения писали либо женщины, либо мужчины, которые были более терпимыми к феминизму. По этой причине героям была свойственна меланхоличность. Вместе с тем ни одно произведение нельзя назвать полностью готическим. Причина в то, что готическая литература возникла в связи и на основе других видов литературных романов. Например, «Джейн Эйр» можно отнести к готической литературе. Вместе с тем это произведение также относится и к драматическому и романтическому жанру. «Грозовой перевал» Эмили Бронте имеют те же особенности. «Дракула» – это не только готика, но и образец литературы ужасов. «Франкенштейн» – это сочетание жанров готики и научной фантастики.

Джейн Остин, больше известная в английской литературе своими психологическими романами, в первые годы своей карьеры под влиянием Энн Рэдклифф также обратилась к жанру готического романа. Кэтрин Морланд, главная героиня ее романа «Аббатство Нортенгер» – это молодая

девушка, которая после знакомства со многими готическими произведениями впечатлена и воображает себя героиней готического романа. Многие исследователи считают, что роман был написан не совсем в готическом жанре, а, вероятнее всего, как пародия на произведения указанного жанра. По словам Элизабет Видмарк, хотя Джейн Остин в «Аббатстве Нортенгер» обращалась ко многим готическим произведениям, их идеям, все же это произведение стало имитацией других готических романов. Э. Видмарк подчеркивает невозможность создания полноценного произведения в таком непросто-м стиле, исходя из периода написания романа и того факта, что автор очень молод. «Понятно, что это произведение – пародия на готические романы. Потому что в произведении «Аббатство Нортенгер» нет какой-либо реальной угрозы или ужаса» [9, с. 6].

Все герои романа – обычные люди, без каких-либо сверхъестественных или устрашающих черт. Единственное – это то, что аббатство Нортенгер было построено в готическом стиле. Это, как выразилась Э. Нейгербер, совсем не определяет черты готического романа [5, с. 1].

Одна из главных составляющих готического романа – разнообразные качества главного героя, его решимость бороться со всеми ужасными и устрашающими событиями, его решимость выявить то, что скрыто от всех. Вместе с тем Кэтрин – обычная девушка, ничем не отличающаяся от других героев произведения. При создании художественного портрета Кэтрин Джейн Остин обращает внимание именно на этот аспект. Она просто представляет себя героем готического романа. Однако это не делает ее настоящим готическим героем [2, с. 11].

Книга Джейн Остин «Аббатство Нортенгер», написанная ею в возрасте 23 лет, была готова к публикации в 1803 году. Однако при жизни писательницы произведение не было опубликовано. Причина этого заключалась в том, что, как писала Джейн Остин в письме к сестре в год своей смерти, она продолжала работать над произведением, но результат ее все равно не удовлетворял. То есть, по мнению автора, роман был еще незавершенным:

«Мисс Кэтрин (имя главной героини романа) пока положена на полки, и я не знаю, выйдет ли она когда-нибудь» (Miss Catherine is put upon the shelves for the present, and I do not know that she will ever come out) [3, с. 879].

При написании этого романа цель Джейн Остин заключалась в том, чтобы заставить читателей

волноваться так же, как при чтении произведений, подобных «Таинствам Удольфским» Анны Рэдклифф, и иронично показать готические романы, в которых возбуждали чувства людей, пугали и наводили на них ужас. Она хотела создать новый вид подобного произведения, пародируя имевшиеся готические романы.

Джейн Остин, которая была хорошо знакома с правилами классицизма, придерживалась их, выступая за то, чтобы никогда не отклоняться от истины. Она также была известна как автор реалистичных романов. Дж. Остин считала готические романы, которые начали появляться и стали популярными в доромантизме, невероятно бессмысленными, смешными и вымышленными. Она писала об этом с особой иронией: «Каким бы очаровательным ни был образ миссис Рэдклифф, и каким бы очаровательным ни был стиль всех ее подражателей, возможно, в них не следует искать зрелого человека, по крайней мере, в графствах Мидленд в Англии» (Charming as were all Mrs. Radcliffe's works, and charming as were the works of all her imitators, it was not in them perhaps that human nature, at least in the Midland counties of England, was to be looked for). «Хотя работы г-жи Рэдклифф красивы и интересны, в таких произведениях неуместно искать внутренний мир и характеристики человека, принадлежащего к британскому обществу» (Charming as were all Mrs. Radcliffe's works, and charming as were the works of all her imitators, it was not in them perhaps that human nature, at least in the Midland counties of England, was to be looked for) [3, с. 872].

В целом в своем произведении она хотела показать, насколько нелепы романы, которые изображают события и процессы, несвойственные человеческой природе, и просто являются продуктом человеческого воображения и фантазии, а не реальностью, хотя и впечатляют некоторых наивных читателей, ставя их в положение обманутых людей.

Вместе с тем Джейн Остин не считала готические романы совершенно ненужными, некоторые из них она особо выделяла, критикуя плохие романы, она выделяла хорошие. По крайней мере именно готические романы побудили ее написать этот роман.

В качестве примера можно указать на роман Генри Филдинга «Джозеф Эндрю». Когда Филдинг начал писать эту работу, он фактически захотел пародировать «Памелу» Ричардсона. Но в конце концов он написал полноценный роман [3, с. 876]. Джейн Остин точно так же, пытаясь

спародировать готические романы, написала самобытное произведение.

Работа начинается с того, что мистер и миссис Аллен везут Кэтрин в элитный город Бат. Кэтрин Морланд, дочь священника 17 лет, ведет совершенно беззаботную жизнь. Вместе с тем она под влиянием прочитанных романов мечтает, что однажды вступит в яркую, разнообразную жизнь, как героини этих романов ("From fifteen to seventeen she was in training for a heroine. She read all such works as heroines must read to supply their memories with those quotations which are so serviceable/e and so soothing in the vicissitudes of their eventful lives") [3, с. 886].

В Бате она встречает девушку по имени Кэтрин Изабель, после чего его желание стать героиней какого-либо романа у нее растет. Хотя они обе восхищаются готическими романами, по своей природе они полностью противоречивы. Вместе с тем если Кэтрин чиста, честна, мечтательна, не заботится о деньгах, искренна во всех своих поступках и поступках, то Изабель эгоистична, лжива, корыстна, все время пытается завладеть богатыми мужчинами за деньги. Изабель какое-то время оставалась помолвленной с братом Кэтрин, однако позже она ушла от него к более богатому человеку. Через некоторое время Кэтрин начала понимать всю подноготную Изабель и отвернулась от него.

Позже Кэтрин познакомилась с семьей Тилни в Бате и влюбилась в их сына Генри Тилни. Но и здесь автор с иронией пишет, что влюбившись, Кэтрин повела себя не так, как обычно ведут себя в романах влюбленные. Ее аппетит прекрасный, а сон – крепкий. «В отличие от некоторых влюбленных, ее подушка не была покрыта шипами, и подушка не была мокрой от слез. Напротив, она засыпала, как только клала голову на подушку» [3, с. 875].

Впоследствии мистер Тилни приглашает Кэтрин на несколько недель в Нортенгерское аббатство. Этот средневековый замок, старый монастырь, идентичен замкам из романов Энн Рэдклифф. По этой причине Кэтрин начинает испытывать волнение, надеясь пережить приключения, о которых мечтала с детства. Она с нетерпением ждет знакомства с ужасными тайнами, которые ее напугают – это таинственные коридоры и пугающие комнаты, которые она там увидит, и т.д.

Почувствовав все это, Генри Тилни с легкой насмешкой хочет предупредить ее, чтобы она не разочаровывалась.

«Готовы ли вы столкнуться со всеми ужасами, которые может породить такое здание, о котором

все читают? У вас крепкое сердце? Нервы терпимы к раздвижным панелям и гобеленам?» (Are you prepared to encounter all the horrors that a building such as what one reads about may produce? Have you a stout heart? Nerves for sliding panels and tapestry?) [2, с. 76].

Но как только Кэтрин видит замок, она расстраивается. Ведь замок не похож на ее мечты. Здание давно отреставрировано, спасено от жуткой готики средневековья, а интерьер уютный, светлый и оформлен с особым вкусом.

Все еще полная надежды увидеть ужасы и страхи, Кэтрин начинает искать их в комнатах замка. Как видно, Джейн Остин в качестве насмешки над готическими романами вместе с Кэтрин стала разрушать мечты читателя, с воодушевлением читающего эту книгу, возможно, считая ее готическим романом.

В свой первый день в замке Кэтрин видит в комнате, в которую ее поселили, старую коробку. Хотя предприимчивая героиня открывает коробку в надежде, что она найдет то, что может стать частью таинственного события или серьезного преступления, она убеждается, что там лежит аккуратно сложенное полотенце.

На следующую ночь в глаза главной героини бросается старая коробка, где она находит пожелтевший листок бумаги с надписями. Когда он хочет прочитать газету, свеча гаснет, и приключение заканчивается. Кэтрин проводит ночь без сна, в состоянии возбуждения и страха, как в готических романах. Когда она развернула утром бумагу, то прочитала список одежды, которую нужно было постирать. Итак, последующее разоблачение и игра.

И все же Кэтрин не унывает, пойдя по стопам исполненного кем-то тяжкого преступления. Поэтому, когда она встретила семью Тилни, она начала расследование в комнате матери Тилни, думая, что эта женщина была заключена в башню или убита и похоронена в любой комнате замка отцом Генри. Генри видит свою девушку в комнате матери и понял, в чем дело. Он говорит Кэтрин, что его мать и отец всегда были в добрых взаимоотношениях и что отец всегда заботился о ней, когда она болела. Здесь Джейн Остин посредством действий и высказываний Генри и Кэтрин призывает всех готических романистов воздерживаться от таких невообразимых поступков и желаний:

«Помните страну и время, в котором мы живем. Помните, что мы англичане, что мы христиане. Посоветуйтесь со своим собственным восприятием, своим собственным чувством определения вероятности событий, своим собственным наблюдением

за тем, что происходит вокруг вас. Готовит ли нас наше образование к подобным зверствам? Попустительствуют ли им наши законы?» (Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English, that we are Christians. Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own observation of what is passing around you. Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them?) [3, с. 909].

Таким образом, антигероиня завершает свою основную миссию. Благодаря этому Кэтрин стала главной героиней произведения, изначально носившего черты реалистического романа. В начале романа Кэтрин, которая хочет пережить определенную драму, изгоняется мистером Тилни из замка. Когда Тилни узнает, что Екатерина бедна, он выступает против того, чтобы она вышла замуж за его сына. Но Генрих, который не так жесток, как его отец, находит Кэтрин и женится на ней.

В целом можно сказать, что ирония – ключевая особенность произведений Джейн Остин. Она наблюдается почти во всех ее произведениях, даже в самых реалистичных. В связи с этим некоторые исследователи, не знакомые с творчеством Джейн Остин или не развившие в себе способность понимать иронический стиль в целом, считают роман «Аббатство Нортенгера» провалом готического жанра, но не сомневаются в том, что это – самобытный подход автора к своему творчеству.

При внимательном рассмотрении можно понять иронию произведения уже в первом предложении:

«No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy would have supposed her to be a heroine. Her situation in life, the character of her father and mother, her own person and disposition, were all equally against her».

«Все, кто знал Кэтрин Морланд с детства, не поверили бы, что она пришла в этот мир также и литературным героем. Ведь все вокруг – характер ее родителей и ее самой, ее внешность и так далее – могли стать причинами, которые помешали бы ей стать героем романа» [3, с. 885].

То есть Кэтрин не была образом, подобным другим персонажам готического романа. Более того, этот образ совершенно не напоминал девушек из произведений Энн Рэдклифф, которыми в свое время восхищалась Джейн Остин. То есть Джейн Остин создала антигероя как антипода протогонистов всех готических романов и сделала его главным героем своего произведения. Это стало новым подходом в структурном решении данного жанра. В следующей сюжетной линии

антигерой снова становится героем благодаря вмешательству автора и выполняет свою миссию, разоблачая тот факт, что страх и ужас, созданные готическими романами, на самом деле являются продуктом нелепых фантазий и воображения.

Отсюда Кэтрин Морланд как главную героиню романа Джейн Остин «Аббатство Нортенгера» можно проанализировать двояко:

- как антигероя готических романов;
- как главного героя реалистического романа.

Как бы Джейн Остин не хотела написать роман как пародию на готический жанр, она остается верна своему направлению и создает настоящее реалистичное произведение. В конце романа ее антигерой, преследующий цель проявить иронию в отношении каких-либо события или явлений, становится настоящим героем, которого она предполагала создать с самого начала произведения. Вместо борьбы с пугающими, ужасными и сверхъестественными силами, которые обычно описывались в готических произведениях, она борется с настоящими трудностями.

В готических романах в основном привлекает внимание страх. Поэтому романы этого жанра часто называют литературой ужасов. По этой причине как считает Виктор Сейдж, события готического романа происходят в замках и величественных особняках. Ведь изображаемое пространство обычно играет большую роль в формировании элементов страха, а также в представлении самых загадочных событий.

Хотя готическая литература вызывает у читателя чувства ужаса и духовного напряжения, она вместе с тем позволяет ему с интересом двигаться вперед, чтобы положить конец этому страху

и определить его источники. Однако в «Аббатстве Нортенгер» почти нет страха или какой-либо тайны. Большинство образов являются порождением фантастического мира главного героя.

Главные герои готических романов отличаются от подобных героев других произведений. Так, они обязательно изолированы от общества и по натуре очень меланхоличны. Но Кэтрин Морланд, в отличие от героев других готических романов, по темпераменту не меланхоличная, а веселая, интересная и имеет обычные, нормальные связи с окружающими ее людьми.

Важнейшая деталь готической литературы – это изображение мест, где происходят страшные, ужасные и загадочные события. Аббатство Нортенгер, в котором происходят события в романе, совсем не страшен как замок. Он светлый и уютный, отреставрирован. Находясь среди величественных стен этого замка, невозможно увидеть какие-либо устрашающие знаки.

Исходя из всех этих особенностей, можно сказать, что «Аббатство Нортенгер» Джейн Остин написано не в готическом жанре. Можно сказать, это это произведение написано как ирония, критический подход к готическим романам, поскольку герой, место и события в произведении совсем не напоминают готические романы.

В целом можно сказать, что роман «Аббатство Нортенгер» на самом деле не готический, а реалистический роман, полностью отражающий общество и состояние своего времени. Жанр готического романа, достигший стадии своего развития в английской литературе в XVIII веке, впоследствии постепенно утратил свое влияние и даже стал объектом иронии.

Список литературы:

1. Xarici ölkələr ədəbiyyatı, Bakı: 1963, 255 s.
2. Austen Jane. Nothanger Monastırı, İstanbul: Türkiye İş Bankası yayınları, 2017. 356 s.ğ
3. Mina Urqan. İngilis ədəbiyyatı tarixi. 2011. 1844 s.
4. Turanî, A. Sanat terimleri sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998
5. Türker, D., Anne Ben Gotik Oldum* *Çevrimiçi+. URL: <http://bizimkocaeli.com/yasameki/24504>
6. Croddy, S. Gothic Architecture and Scholastics Philosophy. British Journal of Aesthetics, No 3. 1999, 244 s.
7. Elizabet Vidmark. "Catherine Morland in Jane Austen's Northanger Abbey", London: University of Gothenburg, 2011, 22 s.
8. Heindorff, A. M. Painting, book illustrations, and tapestry, 2008. URL: <http://arthistory.heindorffhus.dk/fram-e-Style08-Gothic.html>
9. Gotikin kökenleri. URL: <http://gorgondergisi.org/gotikin-kokenleri-1780-1832-romanlari/>
10. Ayaydın Abdullah. Gotik sanatı'na yirmi birinci yüzyıl perspektifinden bir bakış. URL: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423878056.pdf>
11. Catherine Morland in Jane Austen's Northanger Abbey, an unlikely Gothic heroine. URL: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/26145/1/gupea_2077_26145_1.pdf
12. The origins of the Gothic. URL: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-origins-of-the-gothic>

13. Dr. Öğretim Üyesi, Sevgül Türkmenoğlu. Türk romanı için yeni bir tür: Gotik roman. Sosyal Bilimler Dergisi. *The Journal of Social Science* Yıl: 5, Sayı: 27, Eylül 2018, s. 176–183. URL: <https://sobider.com/DergiTamDetay.aspx?ID=4415>

Seyidzada Jahan Miramin. PRIMARY GOTHIC IN THE WRITINGS BY JANE AUSTEN AND “NORTHANGER ABBEY” NOVEL

The article is focused on the peculiarities of the Gothic Genre as well as the process of its formation in the literature of West European countries. In view of this it was carried out the analyses of scientific and theoretical research on history of Gothic genre in the literature of West European countries. In particular it was specified the content of gothic as a literary term, its conceptual content as well as the main features of this genre. It was given the main abstract ideas and specified the researches in this area. The gothic genre had wide distribution in painting, sculpture and architecture in Europe in the early XII century and until the Renaissance era. The roots of “Gothic” word are associated with the name of Germanic tribes, which inhabited Gottland, the Scandinavian region and who ransacked Rome in IV-V centuries. Later these tribes were divided into two following branches: Ostrogoths and Visigoths. The Romans called these tribes, who lived north of the Alps, barbarian because of their looting and rejection of Christianity. In other words the Romans used the term “gothic” in an offensive sense. However this literary trend was differed by its aesthetics and influenced on many following literary schools. Giorgio Vasari, the Italian artist, architect and art critic was the first person who used the term “gothic”. The gothic literary style along with the art styles first appeared in the field of architecture during the latter half of the XII century and remained until the XVI century, until the Renaissance era. The “Northanger Abbey” by Jane Austen, the well-known author of psychological novels in English literature, was studied in terms of gothic genre. Jane Austen turned to this genre under the influence of Ann Radcliffe, one of the masters of Gothic fiction. Catherine Morland, a young lady and the main character, is impressed by the many Gothic novels she has read and imagines herself a hero of these novels. The majority of researchers confirm that this novel was written in Gothic genre and that it is rather an excuse for the Gothic novels. According to Elizabeth Widmark, however Jane Austen used many other capabilities of this genre in her novel, this novel became an imitation of other Gothic novels. In its entirety the Gothic genre got an opportunity to organically enter the other literary genres.

Key words: Gothic, Gothic novel, Gothic genre, fiction, Jane Austen, “Northanger Abbey”, English literature.

Хачатурян К. Р.

Харківський державний автотранспортний коледж

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КАТЕГОРІЙ ЧАСУ І ПРОСТОРУ В СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ: НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ПАНАСА МИРНОГО «ХІБА РЕВУТЬ ВОЛИ, ЯК ЯСЛА ПОВНІ?»

Стаття присвячена дослідженню хронотопу в художньому творі. Зокрема, увагу зосереджено на вивченні художнього часу і простору в романістиці Панаса Мирного. Авторка акцентує на тому, що в будь-якому художньому творі часопростір є основою для побудови структури, сюжету й композиції. Художній хронотон як сукупність часопросторових відносин у художньому тексті є засобом реалізації оповіді та поєднання компонентів художнього твору. Часопростір роману Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» характеризується психологічністю, заглибленням у внутрішній світ людини в її багатопланових зв'язках із навколишньою реальністю. Специфічним проявом «внутрішнього простору» є простір людської душі. Внутрішній простір у творі функціонує як «локус», місце дії для вираження духовної проблематики, несе величезне символічне навантаження і при цьому виступає в ролі феномена – того, що сприймається людиною, з'являється в її свідомості, в інтелектуальному переживанні, але перебуває за межами фізичних реалій. Дослідження закономірностей, структури й змісту просторових образів, що утворюють художній простір і час творів, мають значення для проникнення в зміст і архітектоніку твору. Художнє усвідомлення часу й простору в романі Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» знаходиться ніби на перетині двох протилежних хвиль. Відмінність часу художнього і реального полягає в тому, що художній є незворотним процесом, письменник може вільно оперувати ним, підпорядковувати своєму творчому задуму, а ось реальний – незмінний. У результаті засвідчено, що висвітлення історичних подій, що несуть у собі «актуалізовану» часову семантику, і метафізичних «вічних» тем і образів у романі Панаса Мирного робить можливими важкі взаємопереходи через хитку грань, що розділяє повсякденне існування людини і суть світобудови.

Ключові слова: буття, художній час, художній простір, внутрішній світ, хронотон, есхатологізм.

Постановка проблеми. Простір і час як універсальні категорії людського мислення мають вагомий значення в сучасному літературознавстві, є характеристиками реального і художнього світів, способом сприйняття і відображення дійсності. Часопростір є одним із базових понять науки, філософії, культури, антропології. Категорія часу вкрай неоднорідна: в ній відображаються уявлення про фізичні, біологічні, соціальні, психологічні, естетичні засоби буття.

Художній простір і час найвагомніше характеризують світовідчуття, поведінку людей певної епохи, служать конструктивними принципами побудови літературного твору, а також є «мовою» його розуміння.

У літературознавстві подані поняття – одні з найважливіших характеристик твору як художньої моделі світу автора. М. Бахтін справедливо зазначив, що часопросторова система координат створює необхідні умови будь-якого оповіда-

ння, що без «тимчасово-просторового вираження неможливе навіть абстрактне мислення». Отже, будь-який вступ до сфери смислів здійснюється лише через ворота хронотопу» [1, с. 406]. Хронотон визначає цілісність літературного твору в сукупності елементів, які знаходяться в різних відносинах один з одним.

Звернення до категорій простору і часу в нашому дослідженні не випадкове, воно пояснюється тим, що «світ визначається мовою через особистісно-просторові тимчасові координати» [6, с. 12]. Поза просторо-часом не існує буття: не існує ані людини, ані її здібності досліджувати різні картини світу, які проявляються в мові. Простір і час є необхідною формою усякого пізнання, починаючи від елементарних відчуттів і уявлень, вони ж визначають форми буття речей, людей, явищ або подій, характеризують способи їх існування. Творчий процес пізнання і задіяна в ньому свідомість дає змогу виявити просторово-часове сприйняття,

сформулювати способи його опису. Довкола категорій простору і часу здійснюється усвідомлення і осмислення будь-якого культурного явища або художнього твору. Утворена категоріями простору і часу система моделює розповідь у художньому тексті, забезпечує цілісне сприйняття художньої дійсності, організовує структуру твору і, що важливо, формує художній сенс.

Категорії простору і часу виступають одними з фундаментальних елементів текстової організації. Більша частина їхньої значеннєвості в лінгвістиці тексту не викликає сумнівів, оскільки центральним об'єктом усіх наукових пошуків виступає текст у його різних варіаціях та формах. Він є свідком розвитку науки та мистецтва, змін у соціальній, культурній та інших сферах життя суспільства, безпосередньо фіксуючи або побічно відображаючи сучасні тенденції. Художні тексти постійно змінюються, відбиваючи події сучасного суспільства і часу. У зв'язку з цим актуальність дослідження таких основоположних текстових категорій, як час і простір, видається очевидною і вимагає поглибленої інтерпретації суті понять простору і часу та численних способів їх осмислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З точки зору ступеня наукової розробки проблеми безперечним є той факт, що категорії часу і простору піддавалися ретельному аналізу в роботах багатьох вчених минулого, таких як М. Бахтін, Ю. Лотман, Б. Успенський, І. Гальперін, З. Тураєва, Н. Арутюнова, В. Топоров, А. Флоренський, що дає змогу зосередитись на більш конкретних питаннях, актуальних на цьому етапі розвитку лінгвістики тексту.

Постановка завдання. Метою статті є вивчення змісту та основних форм часу, простору та хронотопу в романі Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», охарактеризувати їх роль у становленні й розвитку майстерності письменника. Така постановка проблеми й мета роботи визначають зміст та характер низки конкретних завдань: 1) визначитися й охарактеризувати основні (найхарактерніші) вияви й масштаби змісту, форм і функцій художнього часу, художнього простору та художнього хронотопу в романістиці Панаса Мирного.

Виклад основного матеріалу. Б. Успенський у роботі «Поетика композиції» розглядає «просторово-часові» характеристики тексту з точки зору поняття, як просторова й тимчасова перспектива оповіді: «Перспектива в широкому сенсі може розумітися взагалі як система передачі зображаного три- і чотиривимірного простору в умовах

художніх прийомів відповідного виду мистецтва, причому в разі класичної (лінійної) перспективи як точки відліку виступає позиція особи, яка безпосередньо виробляє опис» [8, с. 80]. Цим зумовлені деякі співвідношення типів просторових позицій, тобто збіг просторових позицій: збіг просторових позицій оповідача і персонажа, відсутність збігу просторових позицій оповідача і персонажа, послідовний огляд, загальна (комплексна) точка зору, точка зору «пташиного польоту», множинність тимчасових позицій (сполучена точка зору) [8, с. 81–95].

Дотримуючись класифікації Б. Успенського, можна сказати, що в романі Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» сама специфіка «подвійного часу» і «подвійного простору» визначає просторові позиції автора і персонажа. У романістиці Панаса Мирного завжди дуже складно переплітаються кілька просторових пластів: простір автора, простір персонажа і простір читача. Ці пласти знаходяться у складній взаємодії і визначають гармонійну організацію всієї структури тексту. Простір автора і простір персонажів корелюють із поведінковими характеристиками інших персонажів, адресовані, в першу чергу, до «всезнаючого» і «всерозуміючого «читача, звідси маємо «спектр адекватності» прочитання тексту.

Ми чітко можемо простежити, що автор знаходиться в тій точці простору, що і його герой, він начебто «прикріплюється» до героя, але не ідентифікується з ним. З одного боку, авторська позиція збігається з позицією цього персонажа в плані просторової характеристики, з іншого – автор не перевтілюється в цього персонажа, він ніби стає його супутником: подає опис свого персонажа, розкаже його історію, знає про нього щось більше (передбачає його майбутню долю).

У зв'язку з цим у романі складається особливий тип розповіді, коли виклад організовується точкою зору персонажа й автора. Це так зване «співвідношення мови автора і персонажа», коли: а) дійсність відображається з точки зору персонажа; б) з точки зору автора; в) зображується сам персонаж, його думки, почуття, переживання. Кордони між планом автора і персонажа зруйновані. Точка зору персонажа організовується за допомогою таких мовних форм, як пряма мова, «внутрішня» непряма мова, невласне-пряма мова, коли виклад ведеться від особи автора, але зміст викладу переноситься в мисленні і мові персонажа. Так, прикладів невласне-прямої мови в тексті Панаса Мирного можна знайти багато. Для невласне прямої мови характерні речення

з узагальненим суб'єктом, наприклад: «Йому тоді тільки що сповнилось п'ятнадцять літ» [5, с. 28] або «Лежить Чіпка в хаті на долівці, не спить, качається. Душно йому, варко; по жилах бігає гаряча кров; гаряче полум'я пашисть з рота; а в голові – одна думка ганяється за другою...» [5, с. 70].

Точка зору автора організовується з позиції, де він одночасно виступає оповідачем та спостерігачем. Авторські оцінки приховані, та й сам автор переміщується в просторі разом зі своїм героєм, а мова автора відсилає до сприйняття і бачення самого персонажа. Його точка зору може бути подвійною, він наче оцінює свого героя з різних позицій, змінює свою точку зору. «Подібно до того, як часто в тексті може бути фіксована позиція оповідача, – пише Б. Успенський, – в тривимірному просторі в цілому ряді випадків може бути визначена і його позиція в часі» [8, с. 90]. Читачеві цілком зрозуміло, що Чіпка в юності близький автору (тут автор зближує себе зі своїм героєм, він любить його і разом із ним намагається повернути в теперішнє все найкраще з минулого. Чіпку-розбишаку він відкидає, відчужує від себе, хоча розуміє його і співчуває йому). При цьому дослідник виділяє час автора, коли відлік (хронологія подій) може вестися автором із власних позицій або збігатися із суб'єктивним відліком подій того чи іншого з дійових осіб.

У романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» ми можемо простежити дві часові модифікації. Авторський час приховано, як і приховано тимчасове датування. Зав'язка роману приходить на «Літ за двадцять до кріпацької волі», тобто 1841 рік, а «під осінь, на другий рік» після того, як Чіпка вирізає родину Хоменків. Як можемо побачити, датування для автора не має жодного значення, воно не визначає конкретних подій, що відбуваються в житті героїв. Часова невизначеність у контексті констатації факту: «під осінь на другий рік», адже для молодого Чіпки це ціле життя.

Минуле переживається, з одного боку, як те, що давно відбулося, і в цьому сенсі те, що було тоді – «А літ за півтори сотні не тільки цього палацу, а й самих Пісок і сліду не було. Там стояло невеличке сільце, або краще – невеличкі хутірці розсипались по балці, як стоги сіна зимою по степу» [5, с. 46] (село Піски за двадцять років до «кріпацької волі»), – оцінюється як факт, що здійснився в часі. Теперішнє переплітається з минулим.

Суть авторського прийому полягає в тому, що в романі присутня ретроспективна та проспективна авторська точка зору, письменник не дивиться з майбутнього, він знає, що буде з голо-

вним героєм далі. Письменник дивиться «зсередини» (внутрішня точка зору) описуваного життя, приймаючи властиву цьому персонажу обмеженість у розумінні того, що буде далі. Час на хвилину зупиняється (наростає тривога і хвилювання) простір замикається в убогій Чіпчиній хаті. Майбутнє навіть не позначено. Очевидним є «есхатологізм», кінець усього (вбивство родини Хоменків, безвихідний розпач Галі, втрачене життя Мотрі).

Невміння протистояти життєвим труднощам відбило не тільки логіку всієї долі Чіпки, а й завершило хронотопічне розуміння дійсності. Каторга Чіпки в Сибір, на наш погляд, є спробою автора показати реальне майбутнє таких героїв «– Грицьку! поклонись матері... Скажи: хай мене дожидає в гості, коли не сколіє до того часу...» [5, с. 178], він дає шанс герою (після розуміння минулих і теперішніх невдач) знову знайти себе, почати життя, яке буде сповнене праці.

Текстові категорії ретроспекції і проспекції можна представити у вигляді опозиції, загальною ознакою якої є порушення природної послідовності подій. Напрямок темпорального зсуву різниться: ретроспекція позначає стрибок у бік більш ранніх подій, а проспекція – у бік пізніших.

За допомогою цих прийомів авторові вдалося показати, як персонажі переживали суб'єктивний час власного життя: минуле, яке представлене спогадами, теперішнє, коли персонаж усвідомлює свою присутність у світі, тощо. В. Шкловський зазначив: «Література словесна, але в ній існує боротьба зі словом, для відтворення дійсності, для повного її відчуття» [10, с. 234]. Своєрідність роману полягає в тому, що в ньому наявний внутрішній хронотоп не лише Чіпки Варениченка, а й інших героїв (Максим Гудзь, Остап Хрущ, Грицько, дід Улас). Ретроспекція у творі має дві функції: «З одного боку, автору-епіку потрібне відповідне тло, істотна часопросторова перспектива, в якій ретроспекція і виступає своєрідним стартовим майданчиком, а з другого – вона є глибинною мотивацією сучасного, а отже, і провідником психологічного» [3, с. 174]. Сучасне в його даності не є самодостатнім, вичерпно самопояснюваним, його повнота можлива тільки в контексті минулого. Але не випадково й те, що, по суті, ретроспекції Панаса Мирного є псевдоретроспекціями, вони виникають не стільки як спогади-фрагменти, скільки як суцільна картина минулого, настільки розгорнуті, що в них самих розрізняється минуле й сучасне. А якщо враховувати вплетеність ретроспекції в безпосередню сюжетну дію, то мусимо

визнати, що погляд автора повсякчас намагається охопити всі три часові площини: минуле, сучасне, майбутнє, тому й фінальні сцени роману можна розглядати не лише як вивершення епічної повноти, коли остаточно з'ясовуються життєві історії персонажів, але і як висловлення плану майбутнього, хоча події цих сцен до прямої сюжетної дії не входять. За допомогою повторів Панас Мирний поновлює раніше відкриті факти і додає нові відомості до них; завдяки поверненням утворюються своєрідні ретроспективні блоки, які вводять у дію нову інформацію; коментар до фактів, переоцінювання їх в інших умовах, враховування попередніх фактів, що розширює образи героїв.

Теорію хронотопа М. Бахтіна та ідею Б. Успенського про часопросторові параметри тексту розвивають представники Тартусько-Московської семиотичної школи, визнавши простір у тексті мовою моделювання та побудови будь-яких культурних моделей. Проаналізувавши романи Панаса Мирного, ми дійшли висновку, що просторовий час у романістиці Панаса Мирного більшою мірою опирається на концепцію Бахтіна-Лотмана. Кожна людина живе одночасно у своєму реальному оточенні (Світ 1) і в собі самому (Світ 2), тобто у своєму внутрішньому світі, а сам твір належить до Світу 3 (чи, в іншій термінології, констатує свій власний можливий світ) на основі цього, можна зробити висновок, що Панас Мирний – письменник, який схильний до рефлексій над власною творчістю – створює нове співвідношення між цими світами (Світ 1, Світ 2, Світ 3).

Світ Панаса Мирного – дуалістичний, його герої, з одного боку, живуть у реальному оточенні – Світ 1, з іншого – у своєму внутрішньому світі – Світі 2, що є, на перший погляд, нормою. Однак у письменника світ реальності і світ уяви вступають у доволі складні відносини.

Протистояння світу реального і світу уяви в Панаса Мирного було підкріплене його життєвою долею – протиставленням, адже, будучи канцеляристом, він мріяв про літературну діяльність.

Сама біографія художника і його долі перетворюється з життєвого об'єкта на об'єкт семиотичний. Звідси специфіка двосвітності, чи двопросторовості, романістики Панаса Мирного – письменнику було просто нецікаво знаходитись постійно в одному й тому ж просторі. Завдяки особливостям своєї особистості Панас Мирний усвідомив цінність світу уяви, але зрозумів і те, що просто оселитися в цьому світі – значить тільки змінити місце проживання і знову опинитися замкненим в одній камері – «реальній»

чи «уявній». А треба мати змогу «змінювати оточення», переходити з однієї кімнати в іншу, а ще краще – із замкненого простору кімнати – в осяжний широкий світ. Можна сказати інакше, ігрова природа мистецтва взагалі і Панаса Мирного зокрема вимагає наявності принаймні двох партнерів – із самим собою нецікаво; отже, в романі мають взаємодіяти принаймні дві різні реальності – два простори, два часи. Світ Панаса Мирного – це модель життя, яка складається з видимої реальності і глибоко прихованої дійсності.

Реальність і дійсність – це однопорядкові, але не тотожні поняття. Якщо реальність – це те, що ми бачимо (видима реальність), то дійсність (уявна) досягається тільки за умови мікроскопічного, тобто максимально уважного прочитання, з багаторазовим поверненням до вже прочитаного, тому письменник розігрує зустріч із читачем як захоплюючу шахову партію.

Саме тому основою творчого методу виявляється прийом сну. Ще Г. Башляр зазначав, що «вільна гра уяви не безладна» [2, с. 67]. Г. Магалевиц зауважила: «Звертаючись до художнього зображення сну, автори прагнуть передовсім проникнути в ту атмосферу людської психіки, яку називаємо підсвідомою, «нічною свідомістю» [4, с. 87].

У сучасному літературознавстві поряд із посиленою увагою до сфери підсвідомого, наявна певна прогалина в дослідженні художніх текстів, де зображуються сновидіння героїв. Проте вивчення взаємозв'язків картин сну з авторською концепцією й художніми особливостями творів, відкриває необмежені можливості художнього світу. З. Фрейд вважав, що сновидіння є першим об'єктом для психоаналітичної техніки. Він звернув увагу на те, що мова сновидінь є символічною. Вона приховує в собі глибинні смисли, подвійну семантику образів, є водночас і «царською дорогою», і «найкращим доступом пізнання несвідомої психіки автора» [9, с. 35].

Значущим у романі постає кожен мікрообраз, який обов'язково виходить на особистість автора, а отже, є приналежністю індивідуального стилю письменника. Сон має часопросторові характеристики, він завжди займає певний час у житті людини: під час сну людина живе й осмислює свій внутрішній світ, активно працює її ментальний простір і поглиблюється самосвідомість.

Панас Мирний показує нам епізод – кошмар, в якому Чіпка віч-на-віч зіштовхується зі своїми жертвами, – демонструє, що він відштовхує Галю (на підсвідомому, символічному рівні) ще задовго

до їхнього шлюбу. Роман із цього приводу однозначний. Під час сну Галя вказує на людей, яких Чіпка вбив, і вигукує: «Це все ти наробив... За віщо ж ти чоловіка убив? Що ти наробив, лютий, каторжний?» [5, с. 7]. Реакція Чіпки дивна, але значима: «Як скажений звір, що боїться води, труситься й лютує, zobачивши її, забувши все на світі, несамовито кидається на зустрічного і поперічного – так Чіпка кинувся, скочив угору... «Згинь, проклятуца, від мене! хай тебе огонь пожере, вихор рознесе – розвіє! Що ти мені таке?.. Жінка, сестра? мати? Я тебе всього двічі чи тричі бачив на полі, де ти стрибала, як коза. Чого ж ти сюди лізеш? чого ти мішаєшся?.. Геть собі...» [5, с. 162]. За допомогою сновидінь автор допомагає реципієнту глибше пізнати психологічний стан Галі, а героєві – пройти адекватний процес самопізнання і самоаналізу. Реальність і сон як передчуття небезпеки органічно впливають до ідейно-художньої структури роману.

Крізь сон письменник допомагає оголити людську душу, художньо дослідити людську природу, розкрити людину через психо-інтуїтивне пізнання її долі, коли вона не лише творилась за логікою національної доцільності, а слідувала передусім за почуттями. Картина сну у творі має чіткий початок і кінець, що дає змогу досить легко відокремити сон від дійсності. У творі сон зображується як кризовий прояв сутності світу внутрішнього буття людини, стає передумовою досягнення істини, «це пов'язано зі складною постаттю головного героя» [7, с. 287].

Структура роману задана мотивом двосвітності. Це визначає особливості композиції і мови (метафоричність та використання «метафоричного архетипа»), кольоровість, гру слів, особливість героя та його конфлікт із реальним світом, символіку. Двопросторовість, біспациальність стає інваріантом романістики Панаса Мирного. Свою модель двосвітності письменник будує за допомогою ключових опозицій: життя-смерть, сон-ява, правда-обман.

У романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» взаємодіють дві різнородні реальності – два простори, два часи. При цьому реальний світ характеризується неповнотою реальності – в ньому все «прозора» і позбавлено цінності. Час у письменника – неминучий атрибут буття, зникнення в часі – вихід у трансцендентний простір. Подвійний час Панаса Мирного – це, з одного боку, існування героя одночасно в двох просторових і часових площинах, які пов'язані між собою не лінійно, не паралельно, а за принципом суміж-

ності: вони перетинаються, порушується тимчасова послідовність, виникає асинхронізм. З іншого боку, подвійний час породжує відчуття відсутності часу, зникнення точного часу. Незважаючи на те, що в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» є приховане тимчасове датування, воно не має жодного значення в свідомості героя. Життя Чіпки – примарна ілюзія. Світ існує в його сприйнятті, а реальне життя, реальне існування після того, як відібрали землю, стає ніби сном.

Герой ніби існує поза часом. Письменник розуміє, що, з одного боку, людина здатна піднятися над нормальним життям і випробувати, хоча б навіть на короткий час, позачасову форму буття. Український простір стає символом втраченого минулого. Це не просто місце на географічній карті, це місце, відроджене пам'яттю.

Композиційна організація й архітектоніка роману визначають унікальне відображення в ньому художнього часу і простору, реалізуючи специфічні властивості цих категорій, характерних для роману, – дискретність, порушення часового і просторового порядку, багатомірність. Усі інші різновиди поданих засобів та інші ознаки можуть бути зведені до цих трьох головних якостей художнього часу і простору. Багатомірність художнього часу і простору в романі Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» виражається у вигляді просторово-часових зсувів ретроспективного і проспективного характеру або одночасного розвитку кількох сюжетних ліній, а в ширшому сенсі – шляхом проникнення однієї темпорально-локальної основи в іншу, а також у вигляді подальшого їх змішування та асиміляції. При цьому відбувається накладання однієї системи темпорально-локальних відносин на іншу шляхом актуалізації кількох семантичних елементів назви розділу, алюзівних вкраплень, текстових ремінісценцій із мовним та мовленнєвим матеріалом подальшої частини тексту. Суміщення просторово-часових характеристик протексту і тексту «реципієнта» призводить до переактуалізації просторово-часових компонентів епізоду, а також розширення його просторово-часового контексту.

Висновки і пропозиції. Творчість Панаса Мирного є однією з вельми цікавих і оригінальних сторінок в історії української літератури, тому вона привертає пильну увагу вчених-літературознавців, лінгвістів, істориків. Романістика письменника визначає напрям всієї української літератури цього періоду, а вивчення спадщини письменника є багатим матеріалом для розкриття концептуальних проблем української літератури XIX–XX ст.

Список літератури:

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки исторической поэтики. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. 506 с.
2. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. Москва : РОССПЭН, 2004. 376 с.
3. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
4. Магалевич Г. Функціональна роль сну у прозі Миколи Хвильового. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2011. Вип. 63. С. 87–93.
5. Мирний Панас (П. Я. Рудченко). Зібрання творів: У 7 т. Київ : Наукова думка, 1968. Т. 2. 1971.
6. Мякшева О. В. Пространственная семантика: ресурсы языка и их функциональный потенциал. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2007. 12 с.
7. Сафронова Л. Человек и картина мира в поэтике барокко и романтизма. *Человек в контексте культуры. Славянский мир*. Москва: Индрик, 1995. С. 82–93.
8. Успенский Б. Поэтика композиции. Семиотика искусства. Москва : Искусство, 1995. 80 с.
9. Фрейд З. Толкование сновидений. Киев : Здоровье, 1991. 384 с.
10. Шкловский В. За и против: Заметки о Достоевском. Москва : Советский писатель, 1973. 374 с.

Khachaturian K. R. REPRESENTATION OF CATEGORIES OF TIME AND SPACE IN THE STRUCTURE OF AN ARTISTIC TEXT: ON THE MATERIAL OF PANAS MYRNY'S NOVEL “DO OXEN LOW WHEN MANGERS ARE FULL?”

The article is devoted to the study of the chronotope in a work of art. In particular, attention is focused on the study of artistic time and space in the novels of Panas Myrnyi. The author focuses her attention on the fact that in any work of art, space is the basis for the construction of structure, plot and composition. Artistic chronotope, as a set of temporal-spatial relations in an fictional text, is a means of realization of the narrative and combining the components of the work of art. Time space of Panas Myrnyi's novel “Do the oxen low when the manger are full?” is characterized by psychology, immersion in the inner world of man in its multifaceted relationship with the surrounding reality. A specific manifestation of “inner space” is the space of the human soul. The inner space in the work functions as a “locus”, a place of action for the expression of spiritual issues, carries a huge symbolic load and at the same time acts as a phenomenon – of what is perceived by man, appears in his consciousness, in intellectual experience, but is outside the physical realities. The study of patterns, structure and content of spatial images that form the artistic space and time of works, are important for penetration into the content and architectonics of the work. Artistic awareness of time and space in Panas Myrnyi's novel “Do the oxen low when the manger are full?” is as if at the intersection of two opposite waves. The difference between the artistic and the real is that the artistic is an irreversible process, the writer can freely operate with it, subordinate it to his creative plan, but the real is unchanging. As a result, it is shown that the coverage of historical events that carry “actualized” temporal semantics and metaphysical “eternal” themes and images in Panas Myrnyi's novel makes possible difficult transitions across the shaky edge that separates everyday human existence and the essence of the universe.

Key words: being, artistic time, artistic space, inner world, chronotope, eschatology.

РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 821.161.1-31

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/32>**Елисеенко А. П.**

Харьковская государственная зооветеринарная академия

Кибенко Л. М.

Харьковская государственная зооветеринарная академия

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В РАССКАЗЕ Б. САДОВСКОГО «ПОГИБШИЙ ПЛОВЕЦ»

Б. Садовської написав оповідання, присвячене епізоду з життя молодого поета А. Полежаєва, який отримав популярність завдяки саркастичній і провокаційній поемі «Сашко». Поемові наказали з'явитися до Миколи І, де він був допитаний самим імператором. Сучасники вважали, що зустріч з Миколою І змінила життя поета і зробила його відомим. Як покарання за написання поеми А. Полежаєв отримав наказ до вступу на військову службу. Про зустріч поета і Миколи І багато писали на сторінках «Російського архіву». Образ А. Полежаєва мав подвійну природу. З одного боку, він вважався жертвою царського режиму. З іншого боку, багато людей були впевнені, що саме зустріч із царем зробила А. Полежаєва відомим. В оповіданні «Загиблий пловець» Б. Садовської полемізує з М. Огарьовим, який вважав, що царський режим призвів до раптової смерті молодого поета. Чи не випадковим видається звернення письменника саме до віршів А. Полежаєва, зокрема до «Пісні вмираючого плавця»? Саме в сьомій строфі йдеться про ліричного героя, що плаває в крихкому каное бурхливим морем. Він постає жертвою долі й влади. Слід також зазначити, що мемуари Е. Бібікової-Раєвської, які, на наш погляд, лягли в основу оповідання, також були інтерпретовані своєрідно. Е. Бібікова-Раєвська створила романтичний образ поета-жертви царського режиму. Образ поета, створений Б. Садовським, збігається з образом героя поеми «Сашко».

Ключові слова: Російський архів, А. Полежаєв, Б. Садовської, Микола І, романтична література.

Постановка проблеми. Стилизованный рассказ Б. Садовского «Погибший пловец» был впервые опубликован в 1910 году в журнале «Аполлон», затем в сборнике рассказов «Узор чугунный» (1911 год). Полагаем, что заглавие заимствовано из стихотворения А. Полежаева «Песнь погибающего пловца», которое было опубликовано в сборнике поэзии в 1832 году. Рассказ посвящен частному эпизоду из жизни поэта А. Полежаева.

В 1910 году вышла в свет книга статей «Русская Камена», состоящая из историко-литературных очерков, посвященных Г. Державину, А. Полежаеву, В. Бенедиктову, Д. Веневитинову, Я. Полонскому, Д. Давыдову, Л. Мей и А. Фету.

Постановка задания. Целью статьи является рассмотрение интертекстуальных связей в рассказе Б. Садовского «Погибший пловец».

Изложение основного материала. В первой половине XIX века творчество А. Полежаева было

известно современникам лишь фрагментарно. Как писал В. Белинский в пятом номере «Отечественных записок» (1842 год), «стихи Полежаева ходили по рукам в тетрадах, журналисты печатали их без спросу у автора, который был далеко; наконец, они и издавались или за его отсутствием, или без его ведома, на плохой бумаге, неопрятно и грубо, без разбора и без выбора – хорошее вместе с посредственным, прекрасное с дурным» [1, с. 420].

Поэт приобрел широкую известность после роковой встречи с Николаем I в 1826 году. Будучи студентом Московского университета, А. Полежаев написал автобиографическую пьесу «Сашка», в которой, помимо описания разгула студенческой молодежи, подверг критике царский режим, за что был вызван к царю и отправлен солдатом на военную службу. Эта встреча была подробно описана Д. Рябининым в «Русском архиве» (1881 год): «Полежаева позвали в кабинет.

Государь стоял, опершись на бюро, и говорил с министром. Он бросил на вошедшего строгий, испытующий взгляд. В руке у него была тетрадь.

– Ты ли, – спросил он, – сочинил эти стихи?

– Я, – отвечал Полежаев.

– Вот, – продолжал Государь, обратившись к министру, – вот я вам дам образчик университетского воспитания: я вам покажу, чему там учатся молодые люди. Читай эту тетрадь вслух, – прибавил он, снова отнесясь к Полежаеву. <...>

– Что скажете? – спросил Император по окончании чтения. – Я положу это все еще следы... последние остатки... Я их искореню. Какого он поведения?

Министр, разумеется, не знал его поведения; но в нем шевельнулось чувство сострадания, и он сказал: «Превосходнейшего, Ваше Величество».

– Этот отзыв тебя спас, – сказал Государь Полежаеву, – но наказать тебя все-таки надобно, для примера другим. Хочешь в военную службу?

Полежаев молчал.

– Я тебе даю военною службой средство очиститься. Что же, хочешь?

– Я должен повиноваться, – отвечал Полежаев.

Государь подошел к нему, положил руку на плечо и сказал: «От тебя зависит твоя судьба; если я забуду, ты можешь мне писать», и поцеловал его в лоб» [6, с. 338–339].

В «Былом и думах» А. Герцен писал об этой встрече со слов самого поэта. Он был особенно поражен тем, что царь поцеловал Полежаева. А. Герцен отмечал: «Я десять раз заставлял Полежаева повторять рассказ о поцелуе – так он мне казался невероятным. Полежаев клялся, что это правда» [4, с. 398].

Е. Белозерский в статье «К биографии поэта А. И. Полежаева», изданной в 1895 году в журнале «Исторический вестник», приводит воспоминания Е. Дроздовой, близко знавшей Полежаева. По ее словам, поэт якобы осмелился дерзко и грубо говорить с царем. На требование читать тетрадь с пьесой он сказал: «Кто писал, тот читал, ваше императорское величество» [2, с. 403], закрыл тетрадь и отдал ее обратно царю. После аудиенции у царя приближенные говорили А. Полежаеву, что «надо было бы упасть к ногам государя и сказать: «Игра ума, ваше императорское величество». На что поэт ответил: «Что сказано, то сказано» [2, с. 403]. Примечателен тот факт, что именно эта роковая встреча с Николаем I создала амбивалентный образ поэта-страдальца и жертвы.

Многие исследователи сходятся во мнении, что решение царя отдать А. Полежаева в солдаты

было вызвано недавней казнью декабристов. Как писал Д. Рябинин, «то было мрачное время, следовавшее за событиями 14-го декабря, время повсеместных арестов, обысков, ссылок и тому подобных предупредительных или карательных мер, вызывавшихся доносами, исследованиями и подозрениями правительственной власти, встревоженной недавними происшествиями. Следы открытых в них политических замыслов и аналогичного с ними настроения умов неутомимо разыскивались всюду и в особенности среди молодого поколения интеллигентных классов общества, хотя собственно университетские питомцы нигде и ни чем себя не заявили в том движении, которое послужило поводом для этих розысков. Паника овладела, однако, учащимся людом, и каждый старался снять с себя малейшую тень сомнения в благонадежном образе мыслей» [6, с. 336].

Современники ставили под сомнение поэтическое дарование А. Полежаева. В. Белинский считал, что в стихотворениях А. Полежаева не прослеживается развитие и усовершенствование в поэтическом слоге.

Немаловажную роль в судьбе поэта сыграло его происхождение. Он был внебрачным сыном помещика Л. Струйского и дворовой девушки Аграфены Федоровой, которая спустя шесть лет после рождения сына умерла. Мальчик жил в нищете и унижениях в семье младшей сестры матери Анны. Его воспитание было поручено дворовому лакею, о чем красноречиво упомянуто в поэме «Сашка»:

«Пропустим также, что родитель

Его до крайности любил,

И первый Сашеньки учитель

Лакей из дворни его был.

Пропустим, что сей ментор славный

Был и в французском Соломон,

И что дитя узнал исправно

Весь сквернословья лексикон.

Пропустим, что на балалайке

В шесть лет он «барыню» играл

И что в ругне, да в бабках, в свайке

Он кучерам не уступал» [7, с. 318].

В 1816 году Л. Струйский поместил сына в пансион Визара при Московской губернской гимназии. Через несколько лет А. Полежаев смог поступить вольнослушателем в Московский университет, где учился на словесном отделении.

Именно происхождение и свободолюбие, по мнению Н. Огарева, подтолкнули А. Полежаева к написанию «Сашки». В предисловии к сборнику «Русская потаенная литература XIX столетия»,

изданном в Лондоне в 1861 году, он писал: «Мир русского невежественного барства, русского помещичества, выпустил в свет горячего юношу с сильным поэтическим талантом, который мог развиваться только под условием – забыть, отвергнуть среду, из которой он вышел; но с детства усвоенная привычка необузданности и рука Николая – дикого каменного гостя, настигнувшего дикого Дон Жуана, – не допустила могучий талант до отрицания этой среды в жизни, а, следовательно, и в поэзии. <...> Полежаев заканчивает в поэзии первую неудавшуюся битву свободы с самодержавием» [5, с. 445]. Цитированный выше фрагмент был опубликован и в статье Д. Рябина в «Русском архиве» (1881 год) [7, с. 314], однако со значительной цензурной правкой (выпущены все упоминания о Николае I).

С большой вероятностью можем предположить, что процитированные нами источники о жизни и творчестве А. Полежаева были хорошо известны Б. Садовскому. В его рассказе упоминаются несчастное детство поэта, чувство обиды, связанное с происхождением, и, как результат, утрированное желание доказать свое право на свободу в определении жизненных приоритетов и во взглядах. Роковая встреча с царем как причина злополучной судьбы героя также выводится на первый план в рассказе. Однако основная сюжетная линия основана на воспоминаниях Екатерины Бибиковой (в замужестве Раевской), которая в 1882 году опубликовала статью под названием «Встреча с Полежаевым» во втором номере «Русского архива» под псевдонимом «Старушка из степи».

Из ее воспоминаний известно, что в 1834 году И. Бибиков пригласил А. Полежаева в село Ильинское, где в загородном дворце графа А. Остермана, их родственника, гостила его семья. От отца девушка узнала о «судьбе Полежаева; как за поэму его «Сашка» он, бывши студентом, схвачен был и приведен в кабинет государя Николая Павловича; как тот заставил его вслух читать поэму, а он неудобные для чтения места экспромтом заменял другими стихами; как царь, заподозрив подлог, вырвал у него из рук тетрадь и убедился в справедливости своей догадки. Николай, – писала Е. Бибикова-Раевская, – никогда не прощал тому, кто дерзал его обманывать» [3, с. 407].

А. Версовин отмечает, что именно И. Бибиков, занимая должность жандармского полковника, написал донос на Московский университет и в качестве примера распространения «крамолы» привел поэму А. Полежаева «Сашка». Необходимо отметить, что ни в книге А. Герцена, ни в статьях и воспоминаниях В. Белинского, Н. Огарева,

Н. Добролюбова, К. Макарова, А. Григорьева имя И. Бибикова и его участие не упоминается. В воспоминаниях его дочери также нет подобных сведений. Е. Бибикова-Раевская утверждает, что отец привез Полежаева для того, чтобы он обучал ее старшего брата ружейным приемам «ввиду подготовки к юнкерской школе» [3, с. 407]. А. Версовин полагает, что И. Бибиков чувствовал вину за донос и, чтобы хоть как-то помочь молодому поэту, добился разрешения у графа А. Бенкендорфа пригласить А. Полежаева на две недели в гости под свою ответственность.

Многие фрагменты рассказа Б. Садовского заимствованы из воспоминаний Екатерины Бибиковой-Раевской: действие происходит в селе Ильинское в 1834 году, главную героиню, шестнадцатилетнюю девушку, зовут Кити, весть о солдате, приехавшем в гости, приносит младший брат Поль, отец Иван Сергеич знакомит ее с поэтом А. Полежаевым.

Е. Бибикова-Раевская писала: «Во время прогулок братья ни на шаг не отходили от Полежаева. Мы все жадно прислушивались к его рассказам. Он говорил о Кавказе, о набегах чеченцев, о своих походах, о том, как он с товарищами-солдатами на плечах перетаскивал через горы тяжелые орудия, пушки, а между тем направленные на них из-за скал меткие пули черкесов наверняка выбирали свои жертвы. Он рассказывал просто, без хвастовства, без напыщенности, не бил на эффект, и каждое слово дышало правдой и умом. А между строк сколько слышалось невысказанных страданий, лишений, горя... Это было в 1834-м году» [3, с. 410].

А. Полежаев в рассказе Б. Садовского также говорит о кавказских походах, «домашние им не нахвалятся: всем он полюбился, со всеми он ласков и дружелюбен <...> но всех дружей с поэтом барышня, Екатерина Ивановна» [8, с. 221].

Кити в рассказе Б. Садовского влюбляется в Полежаева, мечтает о замужестве, о счастливом браке. Ее наивную душу переполняет чувство жалости и сострадания к несчастному поэту, вынужденному служить в армии. Она ничего не знает о прошлом молодого человека и горько страдает, когда случайно подслушивает разговор с дворовым. Поэт, охмелев, рассказывает о том, как царь отдал его в солдаты и о его отношении к Кити:

«– Стало быть, нашлась какая ни есть анафема и предала, значит, вас, Александр Иваныч?

– То-то, да. Ну, так слушай дальше... Только сперва надо горло промочить...

– В один секунд! Пашка! Садовник! Заснул? Стаканчик Александр Иванычу!

– Ничего, хорошо и так... Давай сюда полштоф... Все едино... А теперь хлебцем... Так. Ну, вот, положил он мне руку на плечо и говорит: иди в солдаты, там себе прощенье заслужишь. Прощенье... какого черта? Девятый год ремнем мозоли натираю, а где оно, прощенье-то? Ну, да что! Дай-ка сюда... Эх!

– Не обессудьте уж на закуске-то, Александр Иванович. Какая есть.

– Ладно... На Кавказе посолишь, бывало, себе язык, вот и закуса... А что-то мне спать хочется...

– Выпили маненечко, оно и клонит... А только мы так смекаем, Александр Иванович, что вы недолго теперь под ружьем помаетесь, а, гляди, еще к нам в господу произойдете. С барышней-то нашей вы, как есть, пара...

– Что ты говоришь? А, барышня! Хо-хо! Видали мы... Мало в ней мозгу. Я, брат, с бабьем не люблю возжаться. Побаловать можно бы и с ней, да не стоит: худа больно... Я грудастых люблю... Эх, в Москве у нас, на Драчевке, была одна! <...>

В акациях до утра провалялся Александр Иванович. Насилу Пашка-садовник растолкал его» [8, с. 223].

Сюжетобразующим представляется нам следующий фрагмент:

«– Нет, Екатерина Ивановна, не говорите так; я не человек. Я *живой мертвец*, несчастная жертва рока. Жизнь вздымала на меня грозные бури, била меня в грудь волнами лютых бедствий. *Погибающий пловец*, я ношусь по океану бытия в *утлом челноке*. В детстве не знал я ни ласки, ни забот; несчастный отец мой, может быть, и любил меня, но лучше бы мне вовсе не родиться. Затем бесприютная юность, которую я сам загубил, предавшись пылким страстям природы; наконец, последний жестокий удар безжалостной судьбы. Я – *вечный раб*. Все надежды, все мечты мои погребла навеки серая шинель.

На узорчатых ресницах Кити блеснули слезы.

– Александр Иванович, зачем предаетесь вы таким ужасным мыслям? У вас талант.

Горькая усмешка шевельнула пушистые усы.

– Что талант, ежели жизнь моя безотраднa? Где я найду сердце, которое поймет меня? Кому я нужен?

Как минутный
Прах в эфире,
Бесприютный
Странник в мире

Одинок,
Как челнок,
Уз любви

Я не знал, жаждой крови
Не сгорал» [8, с. 221–222].

Упоминания о «погибающем пловце» и «живом мертвце» не случайны. Герой Б. Садовского цитирует седьмую строфу из стихотворения А. Полежаева «Песнь погибающего пловца». Лирический герой тонет в утлом челноке в пучине моря. Примечателен также тот факт, что у А. Полежаева пловец «погибающий», то есть еще живой, у Б. Садовского – уже «погибший». В девятой строфе этого стихотворения есть следующие строки:

«Что ж мне в жизни
Безызвестной?
Что в отчизне
Повсеместной?
Чем страшна
Мне волна?
Пусть наступит
С вечной мглой –
И погибнет

Труп живой!...» [8, с. 59].

Именно как о «живом трупе» писали о А. Полежаеве многие критики. В. Белинский писал: «Душа поэта пережила его тело и, *живой труп*, он умирал медленной смертью, томимый уже бесплодными желаниями... Страшное состояние! Как понятны после этого стихи Полежаева:

«Ах, как ужасно быть живым,
Полуразрушась над могилой!...» [1].

М. Лозинский, единственный близкий друг А. Полежаева, который всегда поддерживал поэта и настаивал на необходимости продолжать писать стихи, вспоминал, что в 1836 году А. Полежаев «представлял из себя *живой труп*, ежеминутно ожидавший окончательного разрушения. Встретив любящую девушку, блеснувшую ярким метеором в его безотрадной жизни, поэт естественно должен был или обновиться и почувствовать себя бодрым и переродившимся под влиянием любви, или не вынести этого чувства и упасть еще ниже, дойдя до исходной точки человеческих страданий. Но натура его была уже так сломана и убита жизнью, что он не вынес светлого и сильного проблеска, потрясшего его до глубины души, – и погиб».

У А. Полежаева есть также стихотворение «Живой мертвец», в котором «образ мертвеца» стоит «при дверях гроба» [8, с. 63] в ожидании Суда. Не случайным кажется и расположение его стихотворений в сборнике: «Песнь погибающего пловца», «Ожесточенный», «Осужденный», «Живой мертвец», «Провидение», как «места и главы жизни целой». Несколько раз в «Провидении» повторяются строки:

«Я погибал...
Мой злобный гений
Торжествовал!...» [8, с. 64].

Обращение Б. Садовского к образу «живого трупа» вводит рассказ в парадигму романтической традиции 1820–1840 годов. Вспомним одноименное произведение Л. Толстого, повести А. Пушки-

кина «Гробовщик», «Пиковая дама», Н. Гоголя «Вий», «Страшная месть».

Таким образом, стилизованный рассказ «Погибший пловец» свидетельствует об особом интересе автора к поэтам предшествующей эпохи. Писатель ставит под сомнение возможность изменить взрослого человека, «поместив» его в благоприятную среду и окружив любовью и заботой (дворянская семья Бибиковых). А. Полежаев у Б. Садовского двуличен: он умеет понравиться окружающим, обладает харизмой, но в то же время способен обмануть. В данном случае автор рассказа вторит В. Белинскому, который писал относительно стихотворения А. Полежаева «Черные глаза»: «И что ж? Свершилось ли возрождение – этот великий акт любви? И святая власть женственного существа победила ожесточенную мужскую твердость? – Нет! Поэт не воскрес, а только пошевелился в гробе своего отчаяния; <...> и как ничего положительного не могло выйти из нового состояния души поэта, так ничего не вышло и из стихотворения, в котором он силился его выразить» [1, с. 430].

Б. Садовской также полемизирует с Н. Огаревым, который считает, что помещичий уклад и царский режим привели к скорострительной смерти молодого поэта. Известно, что Б. Садовской принадлежал к дворянскому роду, всегда придерживался монархических взглядов и никогда этого не скрывал, что приводило к отчуждению в литературных кругах. Именно эпоху правления Николай I Садовской считал наиболее значимой в судьбе России.

Выводы. Представляется не случайным обращение писателя к стихотворениям А. Полежаева, в частности к «Песни погибающего пловца». В седьмой строфе описывается лирический герой в утлом челноке в бушующем море. Он предстает как жертва судьбы и власти. Необходимо отметить также, что воспоминания Е. Бибиковой-Раевской, которые, по нашему мнению, легли в основу рассказа, также были осмыслены своеобразно. У Е. Бибиковой-Раевской создан романтический образ поэта-страдальца, жертвы царского режима. У Б. Садовского образ А. Полежаева совпадает с образом героя поэмы «Сашка».

Список литературы:

1. Белинский В. Стихотворения Полежаева. Москва : Правда, 1990. С. 418–443.
2. Белозерский Е. К биографии поэта А. И. Полежаева. Москва : Правда, 1990. С. 401–404.
3. Бибикова-Раевская Е. Встреча с Полежаевым. Москва : Правда, 1990. С. 405–413.
4. Герцен А. А. Полежаев. Москва : Правда, 1990. С. 397–400.
5. Огарев Н. Предисловие к сборнику «Русская потаенная литература XIX столетия». Москва : Правда, 1990. С. 444–446.
6. Полежаев А. Сашка. Москва : Правда, 1990. С. 173–196.
7. Рябинин Д. Александр Полежаев (1807–1838). Биографический очерк. *Русский архив*. 1881 № 2. С. 314–365.
8. Садовской Б. Лебединые клики. Москва : Советский писатель, 1990. 480 с.

Yeliseienko A. P., Kibenko L. M. INTERTEXTUAL LINKS IN THE STORY BY B. SADOVSKOY “DEAD SWIMMER”

B. Sadovskoy wrote a story dedicated to the episode from the life of a young poet A. Polezhaev, who became prominent due to sarcastic and provocative poem “Sashka”. The poet was ordered to come to Nicolai I and was questioned by the emperor himself. Contemporaries believed that the meeting with Nikolai I changed the life of the poet and made him famous. A. Polezhaev had to endure military service because of his poem. Serving in the army he was invited by the commander to spend a holiday together in the commander’s country house, where he fell in love with the commander’s daughter. This episode was described on the pages of Russian Archive. The image of A. Polezhaev had a dual nature and he was considered a victim of the tsarist regime. Sudden death of a young poet divided literary circles into two groups. There were people who supposed that Nikolai I tried to change the character of the poet, taking into account his talent. On the other hand, some contemporaries believed that A. Polezhaev was not talented at all. B. Sadovskoy polemicizes with N. Ogarev, who stated that the tsarist regime led to the sudden death of the young poet. It seems not accidental that the writer turned to the poems by A. Polezhaev, in particular, to the Song of a Dying Swimmer. The seventh stanza describes a lyrical hero in a fragile canoe in a stormy sea. He appears as a victim of fate and power. It should be also mentioned that in A. Polezhaev’s poem, the swimmer is dying, thus the process is emphasized. In B. Sadovskoy’s story the swimmer is already dead. It should also be noted that the memoirs of E. Bibikova-Raevskaya, which, in our opinion, formed the basis of the story were also interpreted in an original way. E. Bibikova-Raevskaya created a romantic image of a poet-sufferer, a victim of the tsarist regime. B. Sadovskoy’s image of Polezhaev coincides with the image of the hero from the poem “Sashka”.

Key words: Russian achievers, A. Polezhaev, B. Sadovskoy, Nicolai I, romantic literature.

Карпіна О. С.

Горлівський інститут іноземних мов

Донбаського державного педагогічного університету

ІСТОРИОСОФСЬКИЙ СЕНС НАЗВИ ПЕНТАЛОГІЇ ВС. С. СОЛОВЙОВА «ХРОНІКА ЧОТИРЬОХ ПОКОЛІНЬ» ТА РОМАНІВ, ЯКІ УВІЙШЛИ ДО НЕЇ

У статті проаналізовано історіософський сенс назви пенталогії Вс. С. Соловйова «Хроніка чотирьох поколінь» та романів, які увійшли до неї («Сергій Горбатов», «Вольтер'янець», «Старий будинок», «Вигнанець» та «Останні Горбатови»). В ній послідовно розкривається крізь призму історіософських переконань белетриста змістовне наповнення заголовків кожного з п'яти романів художнього циклу, а також пропонується власна інтерпретація ідейного навантаження його загальної назви як складної понадтекстової єдності.

Перший роман циклу названий ім'ям головного героя – Сергія Горбатова. Заголовком другої частини пенталогії служить прізвисько, що міцно за ним закріпилося – «вольтер'янець». У назві третього роману циклу мається на увазі старий петербурзький будинок Горбатових, у якому відбувається фатальна зрада Бориса Володимиром, яка визначає подальший перебіг сімейної історії. Заголовок четвертого тому «Хроніки...» підкреслює непричетність Бориса Сергійовича до повстання декабристів та його безвинність перед імператором і батьківщиною. «Останніми Горбатовими» у п'ятому романі циклу прозаїк називає представників останнього з чотирьох поколінь роду, життя яких відтворено ним докладно. Автор доходить висновку, що система заголовків пенталогії, що відображає напрямок розвитку сюжетної дії, є зовнішнім, але водночас досить суттєвим сполучним елементом творів, які увійшли до неї, оскільки безпосередньо пов'язана з історіософською концепцією письменника.

Загальна назва пенталогії Вс. С. Соловйова вказує не тільки на її тематичну спрямованість, але й на жанрову приналежність, оскільки відсилає до традиції, яка міцно вкорінилася протягом останніх століть у світовій літературі. Чотирьом поколінням роду Горбатових відповідають чотири яскраві історичні епохи, які послідовно змінюють одна одну, а також ланцюг видатних царювань, з чого можна зробити висновок про те, що в назві циклу відображено лінійну концепцію часу та історії, прихильником якої виступав романіст.

Ключові слова: назва твору, пенталогія, сімейна хроніка, історичний роман, художній цикл, історіософська концепція.

Постановка проблеми. Заголовок є одним із найважливіших компонентів структури художнього твору. У літературознавстві під ним розуміється «назва тексту або його частини, промовиста словесна формула, яка концентрує зміст твору, його власне ім'я» [10, с. 86].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. О. Ю. Богданова виділяє три основні функції заголовка художніх творів, а саме іменувальну (таку, що дає назву), концептуально-змістову та атрактивну. На переконання дослідниці, основоположною є концептуально-змістова функція: «Загравіє виступає в качестве отправной точки и «конечной инстанции» сложного процесса осмысления читателем авторского замысла и происходит это через два вида семантической связи: центробежную и центростремительную <...> Авторский замысел раскрывается через сюжет и характеры действующи

ющих лиц, а читатель начинает осмысление идеи автора, наоборот, по ходу ознакомления с содержанием произведения» [1, с. 140–141].

Ми, розділяючи цю точку зору, також відводимо першорядну роль концептуально-змістовій функції заголовка, оскільки назви творів, які виступають об'єктом нашого аналізу, тісно пов'язані з історіософською концепцією їхнього автора.

На думку О. Лагашиної, «заглавие играет роль аннотации, поскольку сообщает, о чем пойдет речь в тексте <...> В то же время читательский интерес может быть спровоцирован и прямо противоположным приемом, когда заглавие не только не аннотирует содержание текста, но и стремится к некоторой загадочности, интригуя читателя» [7, с. 76]. У такому випадку сенс назви твору стає зрозумілим тільки після його прочитання.

В. Я. Малкіна пише про існування певних принципів, за якими будувалися назви російських історичних романів першої половини XIX століття. Вона виділяє шість таких категорій, які найчастіше виносилися до заголовків:

1) ім'я історичного персонажа («Дмитрий Самозванец» Ф. В. Булгаріна, «Фра Дьяволо» Р. М. Зотова);

2) ім'я («Симеон Кирдяпа» М. О. Полевого, «Татьяна Болотова» О. О. Корниловича) або найменування («Изменник» О. О. Бестужева (Марлинського), «Басурман» І. І. Лажечнікова) неісторичного персонажа;

3) узагальнююче найменування («Стрельцы» К. П. Масальського);

4) предмет («Вывеска» О. М. Сомова, «Красный яхонт» О. П. Бочкова);

5) хронотоп, тобто час і/або простір, місце дії («Брынский лес» М. М. Загоскіна, «Быль 1703 года» К. П. Масальського);

6) дія/ситуація («Наезды» А. А. Бестужева (Марлинського), «Клятва при гробе Господнем» М. О. Полевого) [9, с. 208–209].

Незважаючи на те, що романи, які увійшли до пенталогії Вс. С. Соловйова «Хроника четырёх поколений», були написані у 1880-і рр., наступність традиції цілком очевидна. Так, у заголовок перших двох її частин виносяться ім'я неісторичного персонажа («Сергей Горбатов») і його найменування («Вольтерьянец»). Той факт, що перший роман циклу названий ім'ям вигаданого персонажа, а не історичного, немовби відсуває історію на другий план. Те ж саме можна сказати і про другий том «Хроники четырёх поколений». У назву третьої частини винесено хронотоп, а саме – місце дії («Старый дом»). Цей локус є цілком традиційним для сімейних хронік, оскільки виступає сполучною ланкою кількох поколінь однієї родини. Назва четвертого тому, як і другого, базується на найменуванні персонажа («Изгнанник»). Головною ж дійовою особою в ньому стає вже не Сергій Борисович Горбатов – герой перших двох частин «Хроники...», а його старший син Борис. І, нарешті, п'ята частина має назву «Последние Горбатовы», тобто у центрі – знову ім'я, точніше прізвище, неісторичних персонажів – представників четвертого покоління династії Горбатових.

Сенс назви літературного твору досягається читачем у процесі його читання. «Как завязь в процессе роста разворачивается постепенно множащимися и длиннющимися листами, так и заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывается в книгу: книга и есть развернутое до конца заглавие, заглавие

же – стянутая до объема двух-трех слов книга», – зазначав С. Д. Кржижановський [5, с. 3].

Постановка завдання. Метою статті є послідовне розкриття кризь призму історіософських переконань Вс. С. Соловйова змістовного наповнення заголовків кожного з п'яти романів, які увійшли до його пенталогії «Хроника четырёх поколений», а також надання власної інтерпретації ідейного навантаження загальної назви художнього циклу письменника як складної понадтекстової єдності.

Виклад основного матеріалу. Пенталогія відкривається романом «Сергей Горбатов». «Название романа по имени его героя, – вероятно, самое распространенное и древнее. В предыстории жанра можно обнаружить многочисленные примеры таких заглавий, начиная с античных жизнеописаний, национального эпоса и героического фольклора» [7, с. 76].

Сергій Борисович Горбатов – молодий аристократ, доля якого перебуває у фокусі уваги автора. Юнак є «центром Всесвіту», створеного уявою письменника, оскільки навколо нього зосереджені всі події, змальовані в романі. Крім того, з ним так чи інакше пов'язані всі головні та другорядні герої твору.

Друга частина циклу отримала назву «Вольтерьянец». У другій половині XVIII – на початку XIX століть за словом «вольтер'янець» закріпилися два основних значення: людина, що розділяє філософські погляди Вольтера, послідовник його вчення; людина, що вільно висловлює свої думки, вільнодумець.

Наведемо характеристику вольтер'янця часів Катерини II, надану визначним російським істориком В. О. Ключевським: «вольтерьянец конца XVIII в. ни с чем не враждовал, не чувствовал в своем положении никакого противоречия. Книжки украшали его ум, сообщали ему блеск, даже потрясали его нервы <...> Но далее не простиралось действие усвоенных идей; они, не отражаясь на воле, служили для носителей своих патологическими развлечениями, нервным моционом; смягчая ощущения, не исправляли отношений, украшая голову, не улучшали существующего порядка» [3, с. 168].

Незважаючи на те, що люди, які відрізнялися вільним напрямом думок, жодної загрози для суспільства не становили, у другому своєму розумінні слово «вольтер'янець» отримало яскраво виражену негативну конотацію.

У ході розповіді виявляється, що вольтер'янцем є Сергій Горбатов, головний герой першої частини пенталогії.

Сучасні літературознавці відзначають цікавий феномен осмислення читачем заголовка твору, що ним читається: «В процессе чтения смысл заглавных слов обогащается дополнительными смысловыми оттенками, что неизбежно приводит к образованию индивидуально-художественного значения. Осознание этого значения читателем происходит ретроспективно, при возвращении к заголовку после завершения знакомства с текстом» [12, с. 180]. Таким чином, ««первичный» смысл названия может быть подвергнут «корректировке»» [6, с. 170].

Зустрічаємося ми з цим феноменом і в романі Вс. С. Соловйова. Вольтер'янцем Сергія Горбатова назвав Платон Зубов, щоб зіпсувати думку про нього государині, яка за часів молодості листувалася з філософом і цікавилася його поглядами, але згодом розчарувалася в його ідеях. Ярлик, що пристав до Горбатова з легкої руки Зубова, міцно закріпився за ним в очах суспільства. Насправді ж князь не мав будь-яких вагомих підстав для того, щоб надати молодому дипломату настільки несхвальну характеристику. У юності Сергій захоплювався ідеями Вольтера й обговорював їх зі своїм гувернером Рено. Потім, під час перебування в Парижі, побачив страшні наслідки, до яких вони призвели, та переконався у їхній радикальності. Сам Горбатов до жодних ідейно-політичних течій не належав і не виявляв жодного вільнодумства в релігійній сфері. З уст же останнього фаворита імператриці слово «вольтер'янець» прозвучало як звинувачення юнака у вільнодумстві. Насправді ж його «вольтер'янство» зводилося лише до читання й осмислення філософських праць мислителя. Ідеї французького філософа він не розвивав і тим паче не сприяв їхньому перетворенню у дійсність. «Я твёрдо рассчитываю на справедливость государыни, я докажу ей, что я вовсе не вольтерьянец в том смысле, какой может считаться предосудительным», – говорить Сергій цесаревичу [13, с. 94].

У тексті роману слово «вольтер'янець» набуває додаткових відтінків значення: «это опасный мечтатель, проповедник разрушений... вольтерьянец!» – переконує імператрицю наклепник Зубов [13, с. 147]. Однак під час особистої бесіди з Горбатовим «ровно ничего не указывало ей на то, что перед нею вольтерьянец, человек с вредным образом мыслей, человек, враждебный интересам России, как она их понимала» [13, с. 151].

У розмові Сергія з Ф. В. Ростопчиним під словом «вольтер'янець» мається на увазі людина, яка мріє про соціальну рівність, звільнення селян від

кріпацької залежності, але водночас є противником революційного шляху розвитку суспільства. Наведемо в декілька скороченому вигляді їхній діалог, важливий для осмислення історіософської концепції Вс. С. Соловйова.

«– Я нисколько не желаю умалить значение дворянства, нисколько не хочу унижать сословия, к которому принадлежу. Напротив, я желал бы, чтобы это сословие так себя держало, чтобы невозможны были никакие унижающие и позорящие обвинения, а между тем, я знаю, что позволяют себе наши господа со своими слугами. Государь оказал бы великое благодеяние во имя справедливости, если бы так или иначе положил предел всем этим безнаказанным жестокостям.

– Как ставить на одну доску слуг и господ? <...> Послушайте, Сергей Борисыч, ведь к этому нельзя так легко относиться, ведь тут принцип, и мы знаем, если принцип этот поколеблен, какие наступают результаты. У нас пред глазами Европа <...>

– Pereaat mundus – fiat justitia! <...>

– Однако, Сергей Борисыч <...> ведь запад отравил вас, вы действительно, как я вижу, вольтерьянец» [13, с. 326].

Як видно з вищенаведених прикладів, смислові межі поняття «вольтер'янець» значно розширюються завдяки творчій уяві романіста.

Третя частина пенталогії має назву «Старый дом». Вважаємо за необхідне зазначити, що в розпорядженні Горбатових було більше п'ятнадцяти вотчин у різних місцях Росії, проте у тексті фігурує лише одна з них, а саме родове гніздо Горбатовське. Згодом, після одруження Сергія Борисовича з Тетяною Володимирівною, у їхнє володіння перейшла садиба Пересветових у Знам'янському. Крім того, сім'ї належали петербурзький будинок на Мойці та московський на Басманній. Дія третього роману циклу розвивається у Санкт-Петербурзі, отже, у заголовку мається на увазі будинок на Мойці. Будинок дійсно старий. Із попередніх частин пенталогії відомо, що він побудований Григорієм Горбатовим – дідом Сергія Борисовича – під час царювання імператриці Єлизавети Петрівни, тобто у період між 1741 та 1761 рр. У романі ж відтворені 20-і рр. XIX ст.

Словосполучення «старый дом», яке вказує на головну роль просторової складової частини хронотопу, винесено до заголовка роману не випадково. Топос будинку означає набагато більше, ніж просто місце проживання сім'ї. Саме в будинку відбуваються події, надзвичайно важливі в житті другого покоління роду Горбатових і, відповідно, для подальшого розвитку сімейної історії. Борис

випадково дізнається ретельно приховувану Катрін таємницю про те, що батьком її майбутньої дитини є єзуїт Казимир Щапський. Згодом петербурзький будинок стає тим фатальним місцем, у якому Володимир передає старшому братові портфель із паперами, що безпосередньо стосуються повстання, яке підготовляється декабристами. Обшук, здійснений у будинку, арешт Бориса та його тверда рішучість ні за яких обставин не видавати брата не викликають жодних дій з боку останнього. Таким чином, будинок, функцією якого є об'єднання членів сім'ї, роз'єднує братів навіки та робить їх чужими один одному.

Особливе значення для розуміння семантики заголовка роману та загального задуму письменника має останній розділ «Старого дома», названий ним «Там и здесь». Перша її частина є позначенням Сибіру, місця вигнання Бориса, друга – старого петербурзького будинку. За допомогою цієї антитези автор намагається донести до читача думку про те, що справжнє людське щастя залежить не від матеріального благополуччя. Неодмінними умовами його досягнення є чиста совість і душевний спокій як природні наслідки праведного способу життя. Саме тому так щасливі Борис і Ніна, які люблять один одного, а при думці про Володимира та Катрін боляче стискаються серця Сергія Борисовича і Тетяни Володимирівни.

Четвертою частиною художнього циклу Вс. С. Соловйова є роман «Изгнанник». Як відомо з попередньої частини пенталогії, вигнанцем, тобто людиною, протягом довгих років позбавленою права жити на батьківщині, є Борис Сергійович Горбатов, який взяв на себе провину молодшого брата та був засланий до Сибіру на каторгу.

Варто зазначити, що, даючи характеристику Борису Сергійовичу, автор називає його саме «изгнанником», а не колишнім «декабристом», «ссылным» або «каторжником», немовби бажаючи зайвий раз підкреслити його безвинність перед вітчизною та абсолютну непричетність до повстання, що відбулося 14 грудня 1825 р. Старший син Сергія Горбатова – це саме «изгнанник», мимоволі та за фатальним збігом обставин змушений покинути Петербург і відбувати у далекій Читі покарання за злочин, якого не скоював.

Відзначимо, що в романі відтворено не роки вигнання представника другого покоління роду Горбатових (частково вони змальовані в романі «Старый дом»), а його життя після повернення до Росії.

Звернемо увагу на те, що родичі Бориса Сергійовича роблять акцент на тому, що в Сибіру він саме жив, а не відбував покарання.

Заключною частиною пенталогії Всеволода Соловйова є роман «Последние Горбатовы». За нашим спостереженням, прізвище сім'ї (роду) дуже часто виносилося авторами сімейних хронік до їхніх заголовків. Ця традиція склалася не тільки в російській, але й у світовій літературі. Найкращим чином її ілюструють назви таких творів, написаних у цьому жанрі: «Захудалый род. Семейная хроника князей Протазановых (Из записок княжны В. Д. П.)» (1874 р.) М. С. Лескова, «Семейство Шалонских. Из семейной хроники» (1879 р.) Є. Тур (Є. В. Салиас-де-Турнемір), «Господа Головлёвы» (1880 р.) М. Є. Салтикова-Щедрина, «Люборацькі» (1886 р.) А. П. Свидницького, «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги» (1889 р.) О. І. Ертеля, «Будденброки. Історія загибелі одного сімейства» (1901 р.) Т. Манна, «Сага про Форсайтів» (1906–1921 рр.) Дж. Голсуорсі. Цей прийом підкреслює «рівне значення для автора» [8, с. 100] кількох дійових осіб, а саме усіх представників конкретної сім'ї, що цілком відповідає жанровому канону роману – сімейної хроніки.

У заголовку п'ятого роману художнього циклу Вс. С. Соловйова відчувається якась приреченість, тема загибелі роду, чому значною мірою сприяє епітет «последние», який супроводжує прізвище його представників. Він означає тих, що не дали початку новому життю, що не продовжили своє існування в нащадках.

Однією з центральних у романі є тема шлюбу. Володимир поєднує свою долю з Грунею, яку він палко кохає. Марія стає дружиною О. І. Барбасова. Кокушку шляхом обману одружують з дочкою князя Яничева Оленою. Софія, яка вирішила вийти заміж за князя Сицького та будь-яким способом досягти своєї мети, залишається одна у своїй гордості та ненависті до людей. Григорій бере у дружини Єлизавету Бородину. Діти народжуються лише від двох шлюбів – Володимира та Марії. Діти Марії Сергійівни формально не є продовжувачами роду Горбатових, оскільки успадковують прізвище батька. Фактично останніми Горбатовими і по крові, і на прізвище є діти Володимира Сергійовича та Горпини Василівни. Однак у романі Соловйова немає трагізму настільки відчутного, скажімо, у «Будденброках» Т. Манна. Навпаки, поява на світ дітей знаменує собою продовження життя та є запорукою подальшого існування роду.

Горбатови – старовинний дворянський рід, який веде свою історію з XIV століття, проте романіст бере на себе завдання відтворити життя представників

лише чотирьох його поколінь. Цілком очевидно, що *последними Горбатовыми* він називає не дітей Володимира та Груні (вони згадуються лише побіжно у заключному розділі роману), а останнє покоління, життя якого описано ним докладно. Проте, як склалася доля представників наступної генерації, у тексті пенталогії не сказано.

На переконання А. М. Грачової, «мысль о завершаемости исторического пути русского дворянства проходит через все посвященные ему семейные хроники». Літературознавець також зазначає, що російські письменники, які працювали у цьому жанрі, нерідко «фиксировали этапы процесса деградации дворянства» у заголовках своїх творів [2, с. 71].

Зважаючи на вищесказане та враховуючи історіософські погляди Вс. С. Соловйова, спробуємо розкрити імпліцитний сенс заголовка роману «Последние Горбатовы».

У XXV розділі роману міститься надане у формі невластне-прямої мови розлоге міркування Володимира Сергійовича, у процесі якого він приходиться до усвідомлення свого високого призначення, що полягає у відродженні роду Горбатових у нових історичних умовах.

У розумінні романіста дворянство не вироджується як клас, а лише починає новий етап свого існування. У зв'язку з цим правомірним є висновок про те, що четверте покоління Горбатових – останні представники не дворянства як стану, а старої, кріпосницької Росії. Саме на їхню долю випало скасування кріпосного права, отже, їхні нащадки будуть першими представниками старовинного роду, не знайомими з реаліями дореформеного життя. А функція Володимира, останнього Горбатова, полягає в тому, щоби «положить основу твердому и незыблемому благосостоянию будущих поколений его рода» [14, с. 325].

На думку Т. Є. Краутман, заголовки романів, які складають цикл, зазвичай виконують смислову функцію, яка полягає «в раскрытии причинно-следственных связей событий», які у них відбуваються [4, с. 11]. Реалізується ця функція і в назвах частин соловйовської пенталогії. В «Сергее Горбатове» протагоніст з великим інтересом вивчає праці Вольтера та обговорює їх з вихователем, у зв'язку з чим недоброчливці називають його вольтер'янцем у наступній частині циклу. У «Вольтерьянце» Сергій Горбатов оселяється у своєму старому петербурзькому будинку на Мойці. Напередодні одруження з Тетяною Пересвєтровою він трохи змінює обстановку родового гнізда, готуючи його до сімейного життя. У третій частині

«Хроники...» в цьому будинку живуть сини Сергія Борисовича і Тетяни Володимирівни. Мотив будинку є в ній одним із центральних. В «Старом доме» Бориса, який не побажав виправдовуватися перед членами комітету та доводити свою безвинність, засилають на каторжні роботи до Сибіру, внаслідок чого він стає вигнанцем. В «Изгнаннике», у якому розповідається про життя Бориса Сергійовича після багаторічного заслання та його активну участь у долі рідних, коротко змальовано дитинство четвертого покоління Горбатових. Відповідно до задуму романіста, діти перебувають у тіні батьків, на долі яких зосереджена його увага. Молодші представники роду стають основними учасниками подій, викладених у романі «Последние Горбатовы».

У заголовках першої та п'ятої частин пенталогії однаковий антропонім присутній не випадково: він вказує на те, що в усіх романах художнього циклу йдеться про представників одного й того самого роду. «Хроника...» починається історією Сергія Горбатова та закінчується розповіддю про останніх Горбатових. Таким чином, найменування її фінальної частини замикає сюжетне кільце.

Необхідно відрізнити заголовок усього твору, що являє собою складну понадтекстову єдність (термін Ю. Б. Орлицького), від заголовків його частин [11, с. 74]. Романи Вс. С. Соловйова «Сергей Горбатов», «Вольтерьянец», «Старый дом», «Изгнанник» та «Последние Горбатовы» об'єднані ним у художній цикл, що має назву «Хроника четырёх поколений». Сполучною ланкою частин пенталогії є проблема наступності поколінь та ідея викладу подій, що були в історії роду, в чіткій хронологічній послідовності. Таким чином, слово «хроника», винесене у заголовок пенталогії, означає, з одного боку, художній літопис роду, а з іншого боку, авторське визначення жанру написаного ним твору.

За словами О. Лагашиної, «заглавие работает на <...> установление связи времен и в какой-то степени способно отражать авторскую концепцию. Наряду с другими элементами текста оно подчинено основной задаче – созданию исторической масштабности, открывающей обширное поле для иллюстрации авторских взглядов на историю» [7, с. 81]. Загальна назва художнього циклу Вс. С. Соловйова прямо пов'язана з його художнім завданням і надзвичайно точно відображає його історіософську концепцію. Якщо б романіста цікавила виключно побутова сторона життя представників роду Горбатових, його фундаментальна літературна праця могла б отримати досить банальну

та лаконічну назву «Сім'я Горбатових» або просто «Горбатови». Однак письменник завдяки грандіозності свого задуму не міг обмежитися примітивним окресленням соціально-побутових аспектів життя російських дворян, внаслідок чого пенталогія була названа «Хроникой четырёх поколений». Чотирьом поколінням старовинного роду відповідають чотири епохи російської історії XVIII – XIX століть, які сліднують одна за одною, а також ланцюг видатних царювань (фактично за без малого столітній період часу, відтворений у «Хронике...»), на російському престолі змінюють один одного шість представників династії Романових, однак, на її сторінках відтворено правління лише п'яти із них, а саме Катерини II, Павла I, Олександра I, Миколи I та Олександра II; до перших років царювання Олександра III належить дія лише останнього розділу пенталогії). Таким чином, із назви пенталогії можна зробити висновок, що романіст був прихильником концепції лінійного розвитку світової історії.

Висновки і пропозиції. Отже, романи «Сергей Горбатов», «Вольтерьянець», «Старый дом»,

«Вигнанець» та «Последние Горбатовы» об'єднані автором у художній цикл із загальною назвою «Хроника четырёх поколений». Все сказане вище дає нам змогу зробити висновок про те, що система заголовків пенталогії Вс. С. Соловйова, що відображає напрямок розвитку сюжетної дії, є зовнішнім, але при цьому досить суттєвим сполучним елементом творів, що увійшли до неї, оскільки безпосередньо пов'язана з історіософською концепцією романіста. Загальна назва циклу Соловйова вказує не тільки на його тематичну спрямованість, але й на жанрову приналежність, оскільки відсилає до традиції, яка міцно вкорінилася протягом останніх століть у світовій літературі. У ній відображено лінійну концепцію часу та історії, прихильником якої виступав письменник.

Перспективи наших подальших досліджень пов'язані зі всебічним розкриттям історіософського сенсу назв інших визначних історичних творів белетриста («Княжна Острожская», «Юный император», «Царь-девица»), а також романів «Волхвы» і «Великий розенкрейцер», які склали діалогію.

Список літератури:

1. Богданова О. Ю. Сопоставление функциональных особенностей заглавий художественных произведений и современной публицистики (на англоязычном материале). *Ярославский педагогический вестник. Серия: Гуманитарные науки*. 2012. № 3. Т. I. С. 140–143.
2. Грачёва А. М. «Семейные хроники» начала XX века. *Русская литература*. 1982. № 1. С. 64–75.
3. Ключевский В. О. Сочинения : в 9 т. / под ред. В. Л. Янина. Москва : Мысль, 1987–1990. Т. 5 : Курс русской истории. Ч. 5 / послесл. и коммент. В. А. Александрова, В. Г. Зиминой. 1989. 477 с.
4. Краутман Т. Е. Цикл «Проклятые короли» М. Дрюона и концепция философии истории в творчестве писателя : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 ; Московский педагогический государственный университет. Москва, 2010. 17 с.
5. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий. Москва : Никитинские субботники, 1931. 32 с.
6. Курницкая В. А. Семантика заглавия русского романа-комментария. *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2009. № 4 (82). С. 170–173.
7. Лагашина О. Исторический роман Д. Мережковского и М. Алданова : дисс. ... magister artium (русская литература) ; Тартуский университет. Тарту, 2004. 109 с.
8. Ламзина А. В. Заглавие. *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины* : учебное пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. Москва : Высшая школа ; Издательский центр «Академия», 1999. С. 94–107.
9. Малкина В. Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX – начала XX века : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.08 ; Российский государственный гуманитарный университет. Москва, 2001. 216 с.
10. Назва твору, або Заголовок. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. (Енциклопедія ерудита). Т. 2 : М (Маадай – Кара) – Я (я-форма). Київ, 2007. С. 86.
11. Орлицкий Ю. Б. Заглавие. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н. Д. Тамирченко. Москва : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. С. 73–74.
12. Сивакова Н. А. Функция заглавий в повествовательной структуре документальных произведений С. Алексиевич. *Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. Серия: Гуманитарные науки*. 2011. № 2 (65). С. 179–181.
13. Соловьев Вс. С. Собрание сочинений : в 9 т. Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 2009. Т. 4 : Хроника четырёх поколений. Вольтерьянец: исторический роман. 448 с.
14. Соловьев Вс. С. Собрание сочинений : в 9 т. Москва: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009. Т. 7 : Хроника четырёх поколений. Последние Горбатовы: исторический роман. 367 с.

Karpina O. S. HISTORIOSOPHICAL SENSE OF THE TITLE OF VS. S. SOLOVYOV'S PENTALOGY "THE CHRONICLE OF FOUR GENERATIONS" AND THE NOVELS WHICH IT IS COMPOSED OF

The article analyzes the historiosophical sense of the title of Vs. S. Solovyov's pentalogy "The Chronicle of Four Generations" and the novels which it is composed of ("Sergey Gorbatov", "The Voltairian", "The Old House", "The Outcast" and "The Last Gorbatovs"). The semantic content of the titles of each of the five novels of the artistic cycle is consistently revealed in it through the prism of the fiction writer's historiosophical beliefs, and also our own interpretation of the ideological load of its general title as a complex super textual unity is suggested.

The first novel of the cycle is titled "Sergey Gorbatov". This is a name of its main character. The title of the second part of the pentalogy is the nickname which firmly stuck to him – "the voltairian". The title of the third novel of the cycle refers to the old St. Petersburg house of the Gorbatovs in which the fatal Boris's betrayal by Vladimir takes place that determines the further course of the family history. The title of the fourth volume of "The Chronicle..." emphasizes Boris Sergeevich's non-involvement in the Decembrist uprising and his being not guilty before the emperor and his motherland. The representatives of the last of the four generations of the family whose life is recreated by the prose writer in detail are called by him "The last Gorbatovs" in the fifth novel of the cycle. The author comes to the conclusion that the system of the pentalogy titles which reflects the direction of the plot action development is an external but at the same time quite an essential connecting element of the works included in it, as it is directly related to the writer's historiosophical conception.

The general title of Vs. S. Solovyov's pentalogy indicates not only its thematic orientation but also its genre, since it refers to the tradition that has firmly taken root in the world literature during the last centuries. Four bright historical epochs which successively replace each other, as well as a chain of the outstanding reigns, correspond to the four generations of the Gorbatov family. Taking this fact into account, we can conclude that the title of the cycle reflects the linear conception of time and history, which the novelist shared.

Key words: *title of the work, pentalogy, family chronicle, historical novel, artistic cycle, historiosophical conception.*

ЛІТЕРАТУРА СЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ

УДК 821.162.3:311.6

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/34>**Палій О. П.**

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ПОЕТИКА ГРОТЕСКУ В ЧЕСЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІЗМІ (РОМАН ПАВЛА КОГОУТА «КАТИНЯ»)

У статті досліджуються особливості поетики роману відомого чеського письменника сучасності Павла Когоута «Катиня». Як світоглядний компонент психології творчості автора та принцип текстотворення розглядається категорія гротеску. Згідно з поставленим завданням виявляється роль гротескної образності в розкритті авторської позиції, досліджуються функції та специфіка гротескних форм у постмодерністському творі, виділяються основні прийоми гротескного зображення фіктивного світу. Простежується зв'язок авторської іронії з національним видом комічного («празька іронія») та постмодерністською іронією.

Актуальність розвідки зумовлена зверненням до проблеми гротеску в контексті літературних практик постмодернізму. Новим для вітчизняного літературознавства є використаний художній матеріал – роман Павла Когоута, який засвідчив становлення постмодерністської свідомості письменника. Тексту притаманні такі постмодерністські риси, як цитатність, двоадресність, псевдофактографічність, синтез інтелектуальної та популярної літератури, фрагментарний сюжет, дискретний хронотоп. У постмодерністській літературі гротеск має специфічні ознаки. Він реалізується на всіх рівнях тексту (на рівні сюжету, композиції, системи образів, мови, стилю) і перетворюється на універсальний засіб організації художнього твору як цілого.

Проведений аналіз смислового поля тексту доводить, що світосприйняття автора привело до використання оповідної стратегії, для якої характерні наскрізний гротеск, сміх над страшним і таким, що відштовхує, традиція «небувальщин», фрагментарність алогічного сюжету, умовні персонажі-маріонетки, гра як естетична та філософська категорія. Дослідження постмодерністського гротеску в художній творчості відкриває нові перспективи вивчення постмодерністського роману.

Ключові слова: чеська проза, постмодерністська поетика, роман, «празька іронія», гротеск, чорний гумор.

Постановка проблеми. У мистецтві ХХ ст. відбулася актуалізація категорії гротескного, що зумовлено низкою причин. Гротескний спосіб усвідомлення дійсності та людини в ній переважає в переломні моменти історії, коли відбуваються радикальні зміни в суспільному й індивідуальному світовідчутті, картині світу, культурному підсвідомому, що породжує глобальні переорієнтації, конфлікти, зміну естетичних парадигм та модусу мислення. Це знаходить безпосереднє відображення у художній творчості, тому література минулого століття дає різноманітні приклади гротеску, у яких синтезовані та переосмислені практично всі форми гротескної образності, які існували в попередні культурні епохи. Постмодерністська література в різних її національно-

культурних та індивідуально-авторських варіантах засвідчила актуалізацію цієї естетичної категорії. У постмодернізмі гротеск остаточно сформувався не просто як набір художніх прийомів або структурний принцип оповіді, але і як специфічний спосіб осягнення дійсності, позначений амбівалентністю, поєднанням різнорідного й несумісного та тенденцією до саморуйнування. Постмодерністському гротеску, крім традиційних елементів, притаманний і словесний парадокс, алогізм, аж до виходу руйнівного гротескового начала цілком у стиль, дискурс, а також не менш руйнівна гротескова пародія, побудована на принципах інтертекстуальності [3, с. 415]. Дослідження гротеску в літературі постмодернізму є маловивченим і цікавим аспектом. Отже,

актуальним є звернення до аналізу гротескної образності в постмодерністському романі на матеріалі інослов'янських літератур, зокрема чеської.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення категорії гротеску в художній творчості представлено вже класичними працями М. Бахтіна, В. Кайзера, Ю. Манна, Ю. Лотмана, Н. Тамарченко, Л. Пінського, Д. Ліхачова, Б. Ейхенбаума й інших. Сучасні українські дослідники (О. Євланова, С. Тіхоненко, М. Хаперська, О. Кеба, Д. Шлапак) звертаються до теоретичних аспектів категорії «гротеск» на матеріалі західноєвропейської й української літератури, охоплюють період від архаїки до модернізму. Постмодерністський гротеск принагідно вивчають російські дослідники М. Тлостанова, А. Базілевський, Т. Дормідонова, О. Шапошнікова, Н. Кіреєва, Н. Невярович. Серед чеських розвідок виділяються нечисленні праці П. Гртанека, Л. Махали, В. Новотного, А. Гамана. Найбільш послідовно гротеск у мистецтві постмодернізму вивчає словацький учений Т. Жілка. В українському науковому дискурсі цікавими є праці Т. Гундорової, Г. Сиваченко, Г. Мережинської, А. Татаренко, Р. Семківа, П. Кретова й О. Кретової. Однак функціонування гротескної складової частини в постмодерністському тексті вивчено натепер недостатньо і залишається актуальною проблемою сучасного вітчизняного літературознавства.

Постановка завдання. У статті здійснено спробу виявити роль гротеску в розкритті авторської позиції чеського письменника П. Когоута, дослідити функції та специфіку гротескних форм у романі «Катиня», виділити основні прийоми гротескної образності в постмодерністській творчості.

Виклад основного матеріалу. Павел Когоут (1928 р.) – драматург, прозаїк, режисер – одна з найвиразніших особистостей сучасної чеської культури, на житті та творчості якої наочно відбилися історичні зміни в чеському суспільстві та мистецтві другої половини ХХ ст. У п'ятдесяті роки він був натхненним поетом світлого комуністичного майбутнього, у шістдесяті – активним учасником подій Празької весни та реформатором соціалізму, у сімдесяті – переслідуваним владою дисидентом, у вісімдесяті став вимушеним емігрантом. Після падіння «залізної завіси» П. Когоут повернувся на чеській літературний кін кількома успішними творами. Абсурдність сучасної історії та гротескові деформації людської долі письменник відчув на власному досвіді.

Ставши, як М. Кундера та багато інших, автором у вигнанні, П. Когоут досяг визнання на Заході, зокрема в Німеччині й Австрії, завдяки численним

драматургічним постановкам та перекладам прозових творів. Роман «Катиня» (“Katyně”) створений у центральноевропейській художній системі координат, викликає паралелі й асоціації з поезією Ф. Кафки, Ф. Ніцше, Л. Фукса, К. Воннегута [8, с. 101]. Твір представляє перший етап становлення постмодерністської моделі в чеській літературі – протопостмодернізм, який охоплює 70-ті та першу половину 80-х рр. ХХ ст. Тексти цього періоду відобразили тенденції, які визначили специфіку національної версії постмодернізму в майбутньому, як-от: потужне іронічне і гротескне начало, пародійний та ігровий характер, стильовий і жанровий плюралізм, містифікація історичного інтертексту, деконструкція культурної спадщини соцреалізму [1, с. 260–261].

Письменник яскраво ілюструє, як неконтрольована тоталітарна сила ламає психіку індивіда, а історично-політичні обставини сприяють моральній деформації особистості. Твір присвячено чеському письменнику-дисиденту Людвіку Вацуліку, засновнику самвидавничої едичії «Засув» (“Petlice”), де роман вийшов у 1978 р. (у Кельні в 1980 р.; офіційно в Чехії в 1990 р.). Сюжетно це чорний роман, якому не бракує захоплюючої дії, відвертих еротичних і навіть садистських сцен, утім, це пов'язане з етичною проблематикою зневажання цінності людського життя, психічного та фізичного насилля, опору ідеологічному диктату, доцільності смертної кари, необхідності переоцінки чеської і європейської історії. Сам П. Когоут підкреслює, що «Катиня» написана під впливом двох його найулюбленіших авторів – Ф. Кафки та Я. Гашека («Це празький чорний гумор, який народився з духовної осциляції між Йозефом К. та Йозефом Ш.» [8, с. 101]). Творчість саме цих письменників стоїть у витоків формування в чеській літературі особливої манери художнього мислення, синтетичного виду комічного – «празької іронії», яка в основних постулатах кореспондує з постмодерністською іронією [див.: 2]. Поєднання комічного із трагічним і жалким, тяжіння до перебільшених, zdeформованих, дивацьких і карикатурних форм зближує «празьку іронію» з естетикою гротеску. Для позбавленого чехословацькою «нормалізаторською» владою громадянства П. Когоута гротескна образність стала засобом інакомовлення, прихованої насмішки, прамом на інакомислення і свободу думки.

Постмодерністська гра починається уже з назви роману: історично освіченому читачеві вона має нагадати російське село, де за часів Другої світової війни радянською спецслужбою була здійснена масова розправа над польськими полоненими,

водночас сприймається як форма жіночого роду слова «кат». Твір можна інтерпретувати і як політичну сатиру, і як антиутопію, спрямовану проти державного диктату. Це зрозуміло, адже П. Когоут почав писати роман у 1972 р., коли не було надії на пом'якшення режиму нормалізації, а закінчив у 1978 р., коли багато його друзів, підписантів «Хартії 77», опинилися за ґратами. Ця ситуація, відображена у викривленому люстерку гротеску, стала ідейною і сюжетною основою роману.

Ентузіаст та віртуоз катівської справи Влк (Vlk – *чеськ.* Вовк), у зашморгу якого закінчили життя численні «вороги народу», та його талановитий підручний Шімса з'ясовують, що їхня праця знову жадана і що настав час готувати дипломованих спеціалістів. Кат Бедржіх Влк – справжній професіонал, навіть поет одного з найдавніших ремесл, яке він перетворив на мистецтво і творчий акт: «Як фокусник він сплітав з конопляної стрічки звій для підвищення та удушення, як диригент розігрував партію зі своїми помічниками <...> і врешті як скульптор моделював посмертну маску» [5, с. 67–68]. Оскільки без праці Влк не залишався за будь-якого режиму, він успішний і навіть респектабельний чоловік, якого непокоїть лише одне – необхідність передати накопичений досвід і знання. Багатолітній асистент Карлічек, колишній боксер із нульовим IQ, не підходить. Колега Павел Шімса, винахідник неповторного у своєму роді «подвійного зашморгу» – уже професіонал, якому не пасує роль прозеліта. Так зароджується ідея Професійного Училища Катів Виключної Кваліфікації (далі – ПУКвк), куди збігом обставин потрапляє і юна німфа Лізінка Тахеці, яку не прийняли ані до класичної гімназії, ані до театрального училища. Продуманий і пропрацьований проєкт отримує підтримку «у верхах», а перший у світі заклад підготовки професіоналів із покарань відчиняє двері студентам, серед яких опиняється і головна героїня. Освіта в цьому навчальному закладі спрямована на абсурдно «гуманну» мету – навчити майбутніх фахівців страчувати людей на найвищому професійному рівні, щоб зменшити їхні страждання: «повісити когось за шию може гірше чи ліпше майже кожен, навіть де-хто з інтелектуалів; але повісити так, щоб у цьому промайнула вся історія культури людства аж до науково-технічної революції <...>» [5, с. 59–60].

Головна героїня роману – янгольські приваблива представниця молодшої генерації – красива зовні, порожня внутрішньо, позбавлена емоцій і забобонів. Лізінка не переймається влас-

ним майбутнім – усе вирішують її батьки, передусім матуся, тож дівчина вступає до ПУКвк, до того ж вимоги до абітурієнтів у цьому закладі досить поблажливі – на вступному випробуванні треба лише вбити коропа та зарізати курку. Вона легко впоралася із завданням, відтоді на професора каральних наук Влка та доцента Шімсу була покладена почесна місія навчити її всім видам тортур, катувань і покарань. Згодом з'ясовується, що Лізінка – не просто сміливий експеримент, це щось набагато більше – вона природжена Виконавиця, що й підтверджується перебігом подій цієї незвичної історії («На відміну від жінок, покликання яких давати життя, Лізінка народилася для того, щоб життя віднімати» [5, с. 179]).

Автор вкраплює в текст історичні відомості про різновиди й методи покарань у різні епохи та в різних країнах, посилається на автентичні документи з історії страт, розмірковує над образами катів у світовій і чеській літературі. Епічну дію коментує оповідач, який запевняє читача, що «герої, місто і події у книзі є вигаданими», тоді як «історичні посилання, фактичні данні та процитована література є повністю документальними» [5, с. 9]. Уже у вступі він пояснює власні наміри: «Я хочу своїм скромним внеском заподіяти тому, щоб ви одного ранку не прокинулися у світі без катів» [5, с. 8], а далі послідовно розвиває думку, що катування було й буде важливою складовою частиною життя суспільства, моральні цінності якого занепадають без покарань. Глибинний сенс документальних «вкраплень» полягає в тому, щоб наочно продемонструвати читачеві, що ХХ ст. в царині знищення людей не має конкурентів. П. Когоут працював над романом сім років, ретельно вивчав у бібліотеках спеціальну літературу: «Після кожної глави я був практично хворий і мусив робити перерву, під час якої писав чудову театральну п'єсу» [4, с. 30].

Письменник моделює фантастичну ситуацію, яка стає можливою завдяки існуванню тоталітарного режиму, який зробив примус і насилля головними способами комунікації із громадянами та привчив їх до схвалення таких методів. Школа кваліфікованих катів стає символом державної жорстокості та дозволеного терору, її девіз «Disce ut strangulare» («Вчись, щоб вішати»). Цей символ має натуралістичне, фізично-конкретне уособлення в персонажах роману, яких показано «за працю». Гротескова естетизація потворності й відразності досягає іноді ефекту фізичної огиди: «на язика у нього залишився мерзений смак сирого мозку, але він не сплюнув, стиснув зуби»

[5, с. 169]. Зображення схвалених державою вбивств у рамках освітньо-виховного процесу відкриває подальші можливості для авторської гротескно-ігрової імпровізації та загострює провокативний парадокс, що криється у вихідному замислі: на тлі гуманітарного дискурсу розвинути (із суб'єктивної перспективи катів) теорію «нормальності» та «необхідності» існування механізму фізичних покарань [7, с. 170].

Гра створює окремих онтологічний рівень автора, який, перебуваючи поза текстом, може ним маніпулювати. Письменник поміщає дію та героїв у зовнішньо звичайні обставини, без гротескових зрушень реальності. Про наявність гротеску тут сигналізує сама принципова неможливість того, що відбувається. Наводяться псевдофактографічні відомості: розклад занять, назви навчальних дисциплін та підручників, програми практичних курсів, які створюють жакливе відчуття реальності існування катівського навчального закладу. Учні вивчають звичайні предмети, що входять до програми загальноосвітньої школи, водночас під назвою «Документи» уміщено навчальний план, у якому наводяться і фахові дисципліни («Класичне катознавство» тощо) та назви спецкурсів (наприклад, «Екзотика: культурні традиції інших регіонів або специфіка слабозрозумітих країн» [5, с. 109]). У вуста викладачів вкладаються цитати з художньої і спеціальної літератури, які стосуються покарання смертю й еволюції розвитку каральної справи, що становлять зміст їхніх лекцій та водночас «просвіщають» реципієнта в цій галузі знань.

Уявлення читача про гуманність ставляться під сумнів не лише іронічною та пародичною грою з наукою про страти як серйозною фаховою дисципліною – пенелогією. Цинічність оповіді підкреслюється переведенням її у площину буденності. Як звичайні речі учні та вчителі обговорюють свої дії на професійному жаргоні: шибениця – вішалка, електричний стілець – тостер, повішення – трік-трак, засуджений – клієнт, страта – акція, кат – виконавець. Мовно-стилістична площина роману включає й агітаційно-політичну фразеологію соціалізму типу «ідейні основи», «майбутні звершення», «рушійна сила історії», «мирні зусилля нашого народу» тощо. Політично-пропагандистські кліше, парадоксально вжиті у зв'язку з розвитком і перспективами катівства, пародійно переоцінюють претексти публіцистичної та тривіальної культури.

Крім Лізінки, в експериментальній групі навчаються шестеро хлопців («Семеро учнів – магічне число, яке забезпечує мобільний колектив

та гарантований випуск принаймні п'яти кваліфікованих фахівців» [5, с. 187]). Однак сюжет так чи інакше обертається навколо образу головної героїні, жанрова функція якого дозволяє авторові розвинути три любовні лінії водночас. Перша, романтична, закінчується трагедією, коли однокласник героїні Ріхард (сором'язливий юнак, якому «до образу Ромео не вистачало лише ренесансного костюму» [5, с. 110]), вбив суперника під час різдвяних канікул у горах і випалив на його грудях вірші, присвячені коханій, та загинув у сніжній завірюсі. Напрочуд абсурдною є реакція батька-м'ясника на смерть єдиного сина: «Хрен тепер замість онуків!» [5, с. 290]. Другий епізод пов'язаний із проміскуїтетом донжуана Шімси, який, маючи стосунки з пані Тахеці, вирішив заволодіти і її донькою. Втративши чоловічу силу в найважливіший момент, він намагається отримати збудження, повісивши засудженого. Третя історія повістує про шалену пристрасть старіючого Влка, який готовий навіть розвестися із дружиною та побратися з юною ученицею, причому позбавивши її цнотливості у купе міжнародного потягу за трагікомічних обставин, свідками яких стали прикордонники та численні роззяви. До варіацій на тему перверзивного кохання письменник вписує і гомосексуальні стосунки прокурора й адвоката: «Вони були коханцями та любили один одного так глибоко, що захисник, задивившись другові у вічі, запропонував покарання смертю раніше, ніж обвинувач» [5, с. 47]. Для художнього спрацювання теми П. Когоут переважає еротичні сцени із брутальними, використовує поезію «низьких» жанрів – коміксів, горору, дамських любовних романів тощо.

Шість частин роману поділено на менші нумеровані розділи, які означають зміну часу або місця, пов'язані одна з одною таким способом, що кілька слів з останнього речення одного фрагмента пересуваються до іншого, чим досягається ефект монтажу. В останній фразі кожного розділу криється основна ідея, те, що автор хоче наголосити (є навіть розділи з кількох слів), а кінець заключного речення іноді промовляє персонаж із наступної сцени. Отже, оповідна структура нагадує осколкову мозаїку, калейдоскоп подій, завдяки чому читач змушений постійно стежити за зміною місця і часу. Хронотоп твору недиференційований, чітко не визначений. Поступово, завдяки ретроспекції подій, він набуває конкретних часових і просторових контурів: з'являється тема інсценізованих політичних процесів 1950-х рр. та радянської окупації після 1968 р. Одна роз-

повідь переходить в іншу, більш віддалену в часі, дискретний хронотоп дозволяє зазирнути в минуле майстрів заплічної справи: Влк видав фашистам криївку підпільників, де була його наречена, а Шімса закатував найкращого друга та власного батька.

Усі персонажі окреслені схематично, позбавлені психологічних характеристик і нагадують якихось монстрів, схильних до садистських і сексуальних збочень. Наприклад, освічене подружжя Тахеці дуже пишається тим, що їхня донька стане першою жінкою-катом у світі («Молодій, вродливий та розумний дівчині з хорошої родини краще бути першою катинею, ніж останньою куховаркою» [5, с. 302]), а доцент Шімса втілює образ супермена з коміксів, до того ж сексуально поинятого. Кожен персонаж у романі є певним символом. Образ Еміля Тахеці, батька героїні, доктора філології і гуманіста, утілює інтелігентську слабкість, яка підкреслюється його безхарактерністю. Він не підтримує тоталітарний режим, але здатний лише на короткий вибух протесту, за яким настає повернення до звичної покори. Завжди невдоволена та жадібна пані Тахеці – це та «обслуга» й опора режиму, яка прагне долучитися до влади, готова розбещуватися та розбещувати. Їхня п'ятнадцятирічна донька – загадкова у власній пригожості та мовчазності, по-дитячому слухняна, по-дитячому жорстока – уособлює покірний та недумаючий народ. Доцент Шімса, пристосованець та нечистоплотний кар'єрист, представляє апарат безпеки, яким вершиться брудна робота режиму. Професор Влк (наближений до «верхівки суспільства») – людина, здатна красномовно виправдати будь-які злочини та залишитись при власних інтересах. Загадковий Доктор – таємничий маніпулятор, образ якого до останніх сторінок асоціюється зі всемогутньою владною силою, виявляється дрібним чиновником судового архіву на прізвище Вонясек.

Та найбільш «ляльковою» фігурою є головна героїня, продукт виховання тоталітарної системи – занурена у власний світ, інфантильна та байдужа, вона дозволяє всім собою маніпулювати. Лізінка ставить до всіх катастроф (убивства і самогубства) навколо себе з дитячою наївністю, яка, разом із самозакоханою байдужістю, створює контрастність образу героїні, як і її янгольська зовнішність у порівнянні із кривавим покликанням. Автор нагадує, що зло може критися навіть за найпривабливішою маскою: «Ось дівчина, яка може закапувати когось на телеекрані заживо, а глядачі будуть плакати від думки, що вона натерла собі

пальчик» [5, с. 203]. На триста п'ятдесяти сторінках роману героїня не промовляє жодного слова. Її думки, які коментує оповідач, зводяться до перелічення навколишніх предметів (вона рахує голосні та приголосні на рекламі, кількість авто червоного кольору на вулиці чи кількість черешневих кісточок у компоті). Свою єдину фразу («Він навіть не встиг накласти собі у штани!» [5, с. 347]) Лізінка вигукує в кульмінаційній сцені твору, коли виконує дипломне завдання – для демонстрації досягнутої майстерності вона блискуче проводить процедуру повішання власного наставника доцента Шімси. Це відповідає концепції персонажів автора: образи героїв є гротесковими, їхні типи виведені з реальної системи координат, навмисно акцентуються окремі «театральні» риси.

На театральний характер ситуацій, що розігруються у фіктивному просторі, вказують приховані натяки та відкриті посилення на сцену, куліси, освітлення, ролі, маски, костюми. Театралізація тексту досягає апогею у фінальній сцені випускного іспиту, де осяйна Лізінка в костюмі Пані Історії супроводжує демонстраційне дійство різних видів покарань та вправно вішає Шімсу на старому ліхтарі, встановленому на подіумі, щоб створити милий колорит «жанрових картинок». Так героїня стає не лише першою у світі жінкою-катом, а й нареченою вшанованого професора Влка. На банкеті наречений представляє жінку, з якою він щойно розірвав шлюб, як свою матір та мріє про щасливе майбутнє у власному маленькому гаремі із двома дружинами та тещою. На першій погляд абсурдна, саркастична оповідь має на меті попередити людей про загрозу цинізму, бруталності, дегуманізації людських стосунків. Ця книжка – своєрідне «лікування шоком», як зазначає П. Косатік у книзі «Феномен Когоута» [6, с. 333]. Оповідною стихією письменника є трагіфарс, своєрідна форма критики життя та суспільства. Це не критика в буквальному сенсі слова, не сатира, що виражає неприйняття дійсності. Головний закон художнього світу автора – це закон провідної позиції сміху, всеохоплюючого й універсального. Цей невеселий сміх передає певний умонастрій, який асоціюється із запереченням загальноприйнятого, із сардонічною іронією.

Висновки. Звернення до поезики гротеску пояснюється суспільно-історичними передумовами написання роману, тож авторський варіант бачення світу емпіричного став засобом творення світу художнього. Гротескний принцип зображення дійсності, реалізований на різних рівнях тексту (на рівні сюжету, композиції, системи образів, стилю),

разом із постмодерністським світосприйняттям письменника привели до використання оповідної стратегії, для якої характерні такі риси:

- наскрізний гротеск, суцільна іронія, сміх над страшним і тим, що відштовхує;
- пародіювання норм суспільного, освітнього й родинного виховання;
- ефект “macabre”, коли порушується співвідношення між смішним і жахливим, нівелюється протиставлення добра і зла, життя і смерті;
- глузливе перемішування різних стилів і жанрів, використання моделей поп-культури;
- деперсоналізація, дегуманізація та депсихологізація героїв, умовні персонажі-маріонетки;

– звернення до тем сексу та смерті як до постмодерністських метатем інтелектуальної, імпровізаційної та пародійної гри;

- інтертекстуальне переосмислення історії, понять прогресу, гуманності та толерантності;
- фрагментарність алогічного сюжету, дискретний хронотоп, відкритість оповідної структури;
- гра як провокація читача, тип образної експресії та принцип художнього структуротворення.

Гротеск у романі Павла Когоута є способом організації художнього тексту як цілого, ключовим поняттям, яке сприймається як засіб існування у світі, як фундаментальний принцип інтерпретації дійсності.

Список літератури:

1. Палій О. Періодизація постмодерного періоду сучасної чеської літератури. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*. 2013. Вип. 23. С. 257–264.
2. Сиваченко Г. Про «празьку іронію» та празьких іроніків. *Слово і час*. 2003. № 7. С. 35–43.
3. Глостанова М. Гротеск в літературах Запада ХХ в. *Художественные ориентиры зарубежной литературы ХХ в.* Москва : ИМЛИ РАН, 2002. С. 408–439.
4. Hoznauer M. Pavel Kohout. *Bibliografická příručka*. Praha : Komenium, 1991. 48 s.
5. Kohout P. Katyně. Praha : Československý spisovatel, 1990. 346 s.
6. Kosatík P. Fenomén Kohout. Praha-Litomyšl : Paseka, 2001. 432 s.
7. Mravcová M. Pavel Kohout: Katyně. *Český Parnas. Vrcholy literatury 1970–1990* / editoři Jiří Holý, Jiřina Táborská. Praha : GALAXIE, 1993. S. 167–177.
8. Svoboda R. Kohout Pavel. Katyně. *Slovník českého románu 1945–1991: 150 děl poválečné české prózy* / Zprac. B. Dokoupil, M. Zelinský. Ostrava : Sřinga, 1992. S. 99–101.

Paliy O. P. THE POETICS OF GROTESQUE IN THE CZECH POSTMODERNISM (PAVEL KOHOUT'S NOVEL “THE HANGWOMAN”)

The article explores the peculiarities of poetics of the novel “The hangwomen” by the famous modern Czech writer Pavel Kohout. The category of grotesque is considered as a worldview component of the psychology of the author’s creative work and as the principle of text formation. As intended, it is revealed the role of grotesque imagery in the author’s position, are investigated functions and specificity of grotesque forms in a postmodern novel, are highlighted the main methods of grotesque image of the fictitious world. The connection of the author’s irony with the national kind of comic (“Prague irony”) and postmodern irony is traced.

The relevance of the study is to address the problem of grotesque in the context of literary practices of postmodernism. Artistic material is new for the national literature studies – the novel of Pavel Kohout, which confirmed the formation of the writer’s postmodernist consciousness. The text is characterized by such postmodern features as quotation, double addressing, pseudo facto, synthesis of intellectual and popular literature, fragmented plot, discrete chronotope. In postmodern literature grotesque has special characteristics. Realized at all levels of the text (at the level of plot, composition, system of images, language, style) it turns into a universal way of organization of the novel as a whole.

The analysis of the semantic field of the text proves that the author’s worldview led to the use of a narrative strategy, which is characterized by a trough grotesque, laughter at the terrible and repulsive, the tradition of the “unprecedented”, the fragmentary nature of an illogical plot, conventional puppet characters, game as an aesthetic and philosophical category. Studies of the postmodern grotesque in artistic creation opens up new perspectives for the study of the postmodern novel.

Key words: Czech prose, postmodern poetics, novel, Prague irony, grotesque, black humor.

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 82.091:[821.161.2-31Шевч.:821.133.1-31Гюго]
DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/35>

Боронь О. В.

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України

ПОВІСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА «ВАРНАК» І РОМАН ВІКТОРА ГЮГО «КЛОД ГЕ» У ТИПОЛОГІЧНОМУ ЗІСТАВЛЕННІ

З'ясовано ступінь Шевченкової обізнаності із доробком французького письменника. Автор статті всупереч поширеним у науковій літературі твердженням доводить, що український поет не міг прочитати «Собор Паризької Богоматері», тому що за його життя роман у російському перекладі так і не було надруковано через цензурні перепони. З високим ступенем вірогідності до лектури Шевченка натомість віднесено вірш Гюго «Вечір на морі» (“Soirée en mer”, 1836) зі збірки «Внутрішні голоси» (“Les voix intérieures”, 1837) у трохи скороченому російському перекладі Миколи Грекова під назвою «Елегія» («В вечерний час, когда с тобой...»), опублікованому в жовтневому числі журналу «Отечественные записки» 1839 року, адже автор «Кобзаря», як свідчив Михайло Максимович, достеменно читав цей номер.

За пропозицією Івана Дзюби, висловленою ще 1997 року в розлогій розвідці «Тарас Шевченко і Віктор Гюго», проведено типологічне зіставлення Шевченкової повісті «Варнак» (написана орієнтовно 1853 року) з романом (українські літературознавці називають його повістю) Гюго «Клод Ге» (“Claude Gueux”, 1834). У французькому романі не простежуються визначальні для повісті «Варнак» мотиви «шляхетного розбійника» і «грішника, що розкається». Клод Ге виступає обвинувачем суспільства, анітрохи не розкаюючись в убивстві, а про благородне розбійництво у романі взагалі не йдеться. Зроблено висновок, що попри окремі спільні риси у повісті «Варнак» і романі «Клод Ге», усе ж таки бракує вагомих аргументів для того, щоб ставити роман Гюго в один типологічний ряд із творами на розбійницьку тематику. Відповідно? зближення Шевченкової повісті з цим романом видається не зовсім виправданим: помічені відповідності видаються радше випадковими збігами в опрацюванні трохи схожої, проте насправді віддаленої тематики, до того ж цілком відмінної за сюжетною реалізацією у названих творах.

Ключові слова: лектура, аналогії, подібності, типологічні збіги, відмінності.

Постановка проблеми. Ще 1997 року Іван Дзюба у розлогій розвідці «Тарас Шевченко і Віктор Гюго» [8] в кількох аспектах порівняв творчість обох письменників, виявивши чимало типологічних збігів. Серед іншого дослідник зауважив, що Шевченкова повість «Варнак» (написана орієнтовно 1853 року) «напрошується на порівняння» з романом (українські літературознавці називають його повістю) Гюго «Клод Ге» [9, с. 230] (“Claude Gueux”, 1834). Спершу, однак, необхідно з'ясувати ступінь обізнаності автора «Кобзаря» із доробком французького письменника.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У відповідній персоналії в «Шевченківській енциклопедії» сказано, що поет був ознайомлений із романом Гюго «Собор Паризької Богоматері» (1830–1831), свідченням чого слугує щоденниковий запис від 20 липня 1857 року, в якому поет

використав ім'я одного з персонажів роману – Квазімодо [15, с. 226]. Дмитро Наливайко, автор довідки про французького письменника у «Шевченківському словнику», раніше виявився ще категоричнішим: «Шевченко знав твори Г.[юго], але з певністю можна говорити лише про його обізнаність з романом “Собор Паризької богоматері”» [17, с. 179] – знову ж таки на підставі згаданого запису. (В окремому нарисі дослідник хибно пише, ніби згадки про цей роман трапляються в Шевченковому листуванні [18, с. 145].) Того дня поет занотував свій спогад про перебування на Іллінському ярмарку в Ромнах у 1845 році: «Познакомился с распутным стариком Якубовичем (отцом декабриста) и с его меньшим сыном Квазимодо, которому дал на честное слово до завтра два полуимперяла и которые, разумеется, пропали» [28, с. 64]. Шевченко відвідав ярмарок 24–26 липня

[13, с. 120]. Йдеться про Івана Олександровича Якубовича (1772 – не раніше 1845), ротмістра у відставці (з 1797-го), поміщика, предводителя дворянства Роменського повіту (1835–1844) [16, с. 88], батька декабриста Олександра (1792–1845), який перебував тоді на засланні в Сибіру (йому залишалося жити кілька місяців). Іван Олександрович його відцурався [12, с. 104]. У коментарі Леонід Большаков ім'я молодшого сина не називає, однак пояснює, що той був калікою, чим і зумовлено Шевченкове порівняння із Квазімодо [28, с. 341]. Ім'я – Іван – без жодної додаткової інформації навів Павло Филипович у коментарі [25, с. 477]. «Малоросійський родословник» Вадима Модзалевського містить бодай мінімальні відомості про Івана Івановича: народився 1805 року, від 1829-го – поміщик с. Липове Роменського повіту, з 1840-го – колезький реєстратор, від 1843-го – межовий суддя того ж повіту [16, с. 90].

Енциклопедичну статтю про Гюго варто було б доповнити цитатою з повісті «Несчастный» (1855), в одному з епізодів якої враження про фізичну непривабливість передано знову ж таки через згадку імені персонажа роману французького письменника: «Отцу [ротмістру. – О. Б.] сильно не нравилось постоянное пребывание детей в его уголке (так называл он свой флигель): все-таки хлопоты. А с другой стороны, таки нравилось. То есть нравились будущие няньки. “Ведь она [Мар'я Федорівна, його дружина. – О. Б.] не пришлет же мне каких-нибудь квазимодов в сарафанах”. Так он полагал, и ошибся. На другой день ввели к нему во флигель таких двух красавиц, что он только ахнул» [27, с. 251]. Коментатор твору Володимир Мовчанюк пояснив, що ім'я Квазімодо іноді вживали на означення людини з дуже некрасивою, потворною зовнішністю [27, с. 547].

Хіба обов'язково читати роман Гюго, щоб уживати ім'я Квазімодо на позначення зовнішньо непривабливої особи? Шевченко міг запозичити відомості про цього персонажа із джерел вторинних, зокрема періодики. Критичний відгук про виставу опери «Есмеральда» на слова Гюго в Парижі вмістив 1836 року журнал «Библиотека для чтения», про Квазімодо тут серед іншого сказано: «<...> вы видите его отвратительную голову, его кривые ноги и огромный горб его» [22, с. 87]. Неабиякої популярності свого часу в Росії набув балет «Есмеральда», чергову виставу якого у Великому театрі у Москві рецензував Михайло Лонгінов у «Современнике» в 1849 році, зокрема про артиста, який грав Квазімодо, критик зауважив, що він був «костюмирован так искусно, что, веро-

ятно, сам Гюго, творець этого чудовища, взглянув на г. Дидье, остался бы им доволен» [14, с. 64]. Про цей самий балет тоді ж писав Леопольд Брант у журналі «Сын Отечества», називаючи Квазімодо «уродом» з «отвратительною наружностью» [5, с. 64]. Крім того, Шевченко міг бачити в Петербурзі виставу драми «Эсмеральда, или Четыре рода любви» Шарлотти Бірх-Пфейфер (у перекладі Василя Каратигіна) на сюжет роману Гюго «Собор Паризької Богоматері» (йшла у 1837–1844 роках) [11, с. 337] або чути від інших враження про неї.

Головна ж причина, чому Шевченко не міг прочитати «Собор Паризької Богоматері», полягає в тому, що за його життя роман у російському перекладі так і не було надруковано [2, с. 113] через цензурні перепони. Перший відносно цілісний переклад (зі скороченнями) Юлії Померанцевої оприлюднено з передмовою Федора Достоевського в журналі «Время» тільки 1862 року [23, с. 507]. Щоправда, уривки з «Собору Паризької Богоматері» російською з'явилися вже у рік виходу роману мовою оригіналу та в наступному році (див.: Сын Отечества, 1831, ч. 146, № 48, 49; Московский телеграф, 1831, ч. 40; Телескоп, 1832, № 1; Московский телеграф, 1833, № 13 [2, с. 114]). Георгій Фрідлендер відсилає до публікації, в якій згадано щоденниковий запис Олександра Нікітенка про заборону міністра освіти Сергія Уварова друкувати переклад роману Гюго [1, с. 788]. 9 квітня 1834 року після відвідин міністра Нікітенка занотував: «“Церковь божьей матери” Виктора Гюго он приказал не пропускать. Однако отзывался с великой похвалой об этом произведении. Министр полагает, что нам еще рано читать такие книги, забывая при этом, что Виктора Гюго и без того читают в подлиннике все те, для кого он считает это чтение опасным. Нет ни одной запрещенной иностранною цензурой книги, которую нельзя было бы купить здесь, даже у букинистов» [20, с. 140]. Шевченко французькою не читав [4]. Сказаного, здається, достатньо, щоб підважити тезу про Шевченкове безпосереднє ознайомлення з романом Гюго.

Варто натомість зосередитися на тих творах Гюго, які з високим ступенем вірогідності належать до лектури українського поета. До них можна віднести трохи скорочений російський переклад Миколи Грекова «Элегия» («В вечерний час, когда с тобой...») вірша Гюго «Вечір на морі» (“Soirée en mer”¹, 1836) зі збірки «Внутрішні голоси» (“Les voix intérieures”, 1837), опублікований у жовтневому числі журналу «Отечественные записки»

¹ Дякую за допомогу в ідентифікації оригіналу Ользі Романовій.

1839 року [7]. Як свідчив Михайло Максимович, Шевченко достеменно читав цей номер [3, с. 458]. Інших достовірних відомостей про безпосередню ознайомленість Шевченка із творчістю французького письменника поки не знайдено.

Постановка завдання. Мета статті – виявити спільні та відмінні риси у повісті «Варнак» і романі «Клод Ге».

Виклад основного матеріалу. Запропоноване у вже згаданій статті Дзюби порівняння Шевченкової повісті «Варнак» із романом Гюго «Клод Ге» увійшло до авторитетної «Шевченківської енциклопедії». В. Мовчанюк, автор відповідної статті, поставивши поруч обидва твори, розвинув тезу дослідника про те, що тема моральна і релігійна стикалася в такому аспекті теми соціальної, як «благородне розбійництво, месництво» [15, с. 227]. Цю думку підхопила Оксана Шалак, стверджуючи, що «Варнак» «постає єдиним і величним знаком “розкаяного розбійника”» – знаком, який перегукується з багатьма творами світової літератури, зокрема романом «Клод Ге» Гюго [24, с. 119]. Отож міркування Дзюби набули неабиякого поширення.

Порівнюючи названі твори Шевченка і Гюго, Дзюба зауважив: «В обох творах герої простого роду, але це особистості, сповнені гідності й моральної величі, їхній переступ як форма боротьби проти панівного зла має трагічний характер, оскільки, зумовлений суспільними обставинами, він суперечить їхній власній природі. Для обох убивство кривдника і помста пов’язані з тяжкими душевними муками, і вони до останньої можливості утримуються від покари, сподіваючись знайти у кривдникові відгук на свою великодушність. Обидва твори закінчуються апеляцією до Святого Письма, що покладає в людській душі благодать розкаяння і всепрощення. Але в Шевченковій повісті до Бога звертається сам герой – розкаяний Варнак, у повісті ж Гюго патетичний пасаж у фіналі із закликом нести євангельське зерно в кожному хатину належить авторові, тоді як герой, Клод Ге, намагається звірити свої дії з законом» [9, с. 230].

У такому узагальненому погляді на обидва твори Дзюба має абсолютну рацію, однак він не спиняється на відмінностях, особливо показових завдяки спільній базі для порівняння. Кардинальна різниця між обома героями, яку одразу помітить читач, полягає в тому, що персонаж Гюго неписьменний, і розрізнений том педагогічного роману Жан-Жака Руссо «Еміль» в його речах – пам’ять про кохану жінку, матір його дитини, але річ геть непотрібна для того, хто не вміє читати. Тоді як

Кирило все ж здобув ґрунтовну домашню освіту, через що особливо гостро усвідомлював своє безправне становище кріпака. В обох творах ідеться про глибоку образу, завдану людям, істотно нижчим за соціальним становищем від їхніх кривдників: ув’язненому за крадіжку з голоду робітнику Клоду і кріпаку Кирилу. Однак якщо у першому випадку головний наглядач ухвалив рішення про переведення Клодового товариша Альбена до іншого відділення в’язниці цілком свідомо, помітивши приятельські взаємини між ними, то графський синок Болеслав зруйнував плани Кирила на щасливе родинне життя мимохідь, бо занапастив його кохану через своє сластолюбство.

Кирило, приєднавшись до грабіжників, перетворився на шляхетного розбійника, але нікого не вбивав: «Прошел один только месяц, и я сделался настоящим разбойником. Правда, я никого не убивал, зато немилосердно грабил богатых жидов и шляхту и всякого, кто проезжал в богатом экипаже. И, начитавшись романов о великодушных рыцарях-разбойниках, мне вздумалось подражать им, то есть брать у богатых и отдавать бедным. Я так и делал» [27, с. 141]. Він мирно відпускає навіть свого кривдника Болеслава, хоча мав чимало підстав його вбити: «Берлин остановили. Он мне издала показался знакомым, и, пока я подбежал к нему, чтобы увериться, не ошибаюсь ли я, чемоданы от берлина были уже отрезаны и сам хозяин был донага раздет и дрожал за свою жизнь. И кого же я узнал в этом нагом человеке? Своего злейшего врага! Развратного сластолюбца, графа Болеслава. Признаюсь, мне было смешно и больно смотреть на него. Он меня тоже узнал и затрепетал всем телом. Я отвернулся от него и приказал привязать чемоданы, развязать и одеть графа и его камердинера-француза. И дал еще червонец ямщику на водку и отпустил их с Богом, не тронувши ни волоска» [27, с. 143]. Зрештою Кирило таки убив Болеслава, але випадково, і одразу ж гірко пошкодував про свій мимовільний вчинок, хоча граф підступно намагався його схопити і, очевидно, позбавити життя: «Я вскочил с лавки, вынул пистолет, ни на кого не целясь, спустил курок, и граф повалился на пол. Прости мне, милосердый Господи, сей грех невольный! Я не хотел его смерти. Он был у меня в руках, и я отпустил его. Сам сатана направил мою руку, и я сделался невольным убийцею. Прослывши разбойником во всем краю, это была первая и последняя жертва моих рук. Но это не оправдание. Я все-таки был разбойником и посягателем на чужое добро» [27, с. 145].

Обидва герої справді переживають тяжкі душевні муки, проте Клод довго зважає провину наглядача, відкладає, як йому здається, справедливе покарання, даючи тому шанс скасувати рішення про переведення, натомість Кирило зовсім не планує помсту, він карається через своє розбійницьке ремесло, хоч би яким «шляхетним» не намагався його зробити. Принципова різниця полягає у причинах убивства в обох творах. Гюго не раз наголошує на соціальних причинах злочинів Клода – спершу вимушеної крадіжки, аби нагодувати дружину і дитину, за що той дістав п'ять років в'язниці, згодом – обдуманого вбивства тюремного наглядача. Соціальна несправедливість лежить і в основі конфлікту повісті «Варнак», однак Кирило навіть після збездечення нареченої не озлобився: він не шукає нагоди покарати чи вбити графа, не зважає на терезах власного сумління його, без сумніву, не тільки аморальний учинок, а й злочин у суто юридичному розумінні. Головне інше: чи заслуговує наглядач, який вирішив розлучити приятелів, на смерть? У зображенні Гюго рішення наглядача видається витончено жорстоким щодо Клода, але хіба воно давало йому право позбавляти того життя? У романі не йдеться про інші приниження і знущання тюремного чиновника. То чи такою вже великою є ця провина, щоб його убити? У радянський час літературознавці виправдовували вчинок Клода тим, що це нібито єдина можлива для нього форма помсти за насильство і знущання, на які його прирекли закони і правосуддя [21, с. 46] (схожі міркування див.: [10, с. 49–51]).

Для правильного розуміння роману треба пам'ятати, що в його основі лежать реальні факти: 19 березня 1832 року Гюго прочитав у газеті звіт про процес робітника Клода Ге, засудженого за вбивство в'язничного наглядача, і тоді приготував про нього промову, цілі сторінки якої ввійшли до тексту однойменного твору. 23 червня 1834-го Гюго завершує роман, і 6 липня він виходить друком [6, с. 577]. Саме тому твір вирізняється гострою публіцистичністю, у ньому яскраво виявилися прийоми, властиві ораторському стилю Гюго. Французький письменник констатує вади тогочасного кримінального законодавства, дошукуючись винуватців у злочинах Клода, образ якого стає для нього типовим уособленням соціальної несправедливості. Відповідно, роман належить до літератури факту, тяжіючи до реалізму. Натомість Шевченкову повість, позначену мелодрама-тизмом, аргументовано відносять до романтичної літератури [19, с. 168–176].

Істотно різняться в обох творах форма і зміст апеляцій до Біблії. Дзюба слушно зауважує, що Кирило звертається до Бога, натомість Гюго наприкінці роману вдається до прямих авторських риторичних закликів дати Біблію в кожному сільську хатину, що, за його задумом, забезпечить стражденому народові віру в інший, кращий світ у майбутньому, а також морально вивчить людей. Французький письменник, крім того, обстоює необхідність поширення письменності серед простого люду, протиставляючи батьківщину країнам-сусідам, де більшість населення вміє читати. Він закликає дати народу освіту, виховувати його, розвивати, прищепити поняття про моральність, належно застосувати здібності, і тоді не доведеться рубати людські голови.

Шевченків Кирило не шукає втішання тільки в релігії, а разом із Магдаленою вирішує покласти на людське правосуддя, готуючись прийняти будь-яку ухвалу, хоч і усвідомлює його недосконалість: «<...> между нами решено было <...> отправиться не в отдаленный глухой монастырь, как я прежде думал, а идти в Житомир и явиться к губернатору, рассказать ему все преступления свои и положиться на милосердие Божие и на правосудие человеческое» [27, с. 150]. Втілена у Шевченковій повісті християнська ідея прощати ворогів і кривдників поєднується з думкою про необхідність дотримуватися не тільки божих заповідей, а і суспільних законів, тому Кирило вдячно прийняв рішення суду: «Я пришел в Житомир, явился к губернатору, рассказал ему чистосердечно свою страшную историю и был арестован. Меня судили как убийцу и осудили милостиво и человеколюбиво» [27, с. 151], тобто залишили йому життя. Ще виразніше ідею невіддільності релігійного розкаяння та морального переродження від суспільного присуду висловлено у фінальних рядках однойменної поеми 1848 року: «<...> перехрестившись, / Пішов собі тихо в Київ / Святим помолитись / Та суда, суда людського / У людей просити» [26, с. 76]. Поет умисно на першому місці згадує молитву святим, емпатично повторює слово «суд», вдаючись, крім того, до свідомої тавтології «людського / У людей», щоб акцентувати суспільну, а не моральну чи релігійну природу майбутнього покарання.

Висновки і пропозиції. У повісті «Варнак» простежуються два визначальні мотиви: «шляхетного розбійника» і «грішника, що розкається» [27, с. 486–487], чого зовсім немає у романі «Клод Ге», в якому головний герой виступає обвинувачем суспільства, анітрохи не розкаюючись в убивстві, а про благо-

родне розбійництво взагалі не йдеться. Попри деякі спільні риси у повісті «Варнак» і романі «Клод Ге», усе ж таки бракує вагомих аргументів для того, щоб ставити роман Гюго в один типологічний ряд із творами на розбійницьку тематику, прикладами яких можуть слугувати: «Рінальдо Рінальдіні» (1797–1800) Кристіана Августа Вульпіуса, «Гаркуша, малоросійський разбойник» (1825, незавершений) Василя Наріжного, «Гайдамак. Малоросійская быль» (1825) і «Гайдамак. Главы

из малоросійской повести» (1827–1830) Ореста Сомова, «Дубровский» (1833) Олександра Пушкіна, «Предання о Гаркуше» (1841) Григорія Квіткі (Основ'яненка) тощо.

Таким чином, зближення Шевченкової повісті з романом Гюго видається не зовсім виправданим: помічені відповідності є радше випадковими збігами в опрацюванні трохи схожої, проте насправді віддаленої тематики, до того ж відмінної за сюжетною реалізацією у названих творах.

Список літератури:

1. Айзеншток И., Полянская Л. Французские писатели в оценках царской цензуры. *Литературное наследство*. Москва : Изд-во АН СССР, 1939. Т. 33/34 [Русская культура и Франция. III]. С. 770–858.
2. Библиография русских переводов произведений Виктора Гюго. Москва : [б. и.], 1953. 160 с.
3. Боронь О. Спадщина Кобзаря Дармограя: джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей. Київ : Критика, 2017. 496 с.
4. Боронь О. Чи знав Тарас Шевченко французьку мову? *Дивослово*. 2020. № 3. С. 49–52.
5. Брант Л. Петербургский вестник. *Сын Отечества*. 1849. Февраль. Кн. II Отд. VII. Смес. С. 34–70.
6. Гюго В. Собрание сочинений: в 15 т. Москва : Гослитиздат, 1953. Т. 1. 594 с.
7. Гюго В. Элегия («В вечерний час, когда с тобой...») [Пер.] Н. Грекова. *Отечественные записки*. 1839. Т. VI. № 10. Отд. III. Словесность. С. 82–85.
8. Дзюба І. Тарас Шевченко і Віктор Гюго. *Дивослово*. 1997. № 4. С. 1–6; № 5/6. С. 1–6; № 7. С. 2–7.
9. Дзюба І. М. Тарас Шевченко серед поетів світу. Київ : Либідь, 2017. 424 с.
10. Евнина Е. М. Виктор Гюго. Москва : Наука, 1976. 216 с.
11. Ельницкая Т. М. Репертуарная сводка. *История русского драматического театра*: в 7 т. Москва : Искусство, 1978. Т. 3. С. 218–338.
12. Жур П. Дума про Огонь: 3 хроніки життя і творчості Тараса Шевченка. Київ : Дніпро, 1985. 434 с.
13. Жур П. В. Труды і дні Кобзаря: Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка. Київ : Дніпро, 2003. 520 с.
14. Л*** [Лонгинов М. Н.] Бенефис Фанни Эльслер. *Современник*. 1849. Т. XIII. № 1. Январь. Отд. V. Смес. С. 63–67.
15. Мовчанюк В. Гюго Віктор-Марі. *Шевченківська енциклопедія*: в 6 т. Київ : НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2012. Т. 2. С. 226–228.
16. Модзалевський В. Л. Малоросійський родословник. Київ ; Санкт-Петербург : Видавництво ВІРД, 2004. Т. 5. Вип. 5. 100 с.
17. [Наливайко Д.] Гюго Віктор-Марі. *Шевченківський словник*. Київ : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, Головна ред. УРЕ, 1976. Т. 1. С. 179–180.
18. Наливайко Д. С. Віктор Гюго. Життя і творчість. Київ : Дніпро, 1976. 151 с.
19. Нахлік Є. Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. Київ : Наукова думка, 1988. 318 с.
20. Никитенко А. В. Дневник: в 3 т. / подготовка текста, вступительная статья и примечания И. Я. Айзенштока. Ленинград : Гослитиздат, 1955. Т. 1. XLIV, 542, с.
21. Трескунов М. С. Виктор Гюго. Ленинград : Просвещение, 1969. 151 с.
22. Французский театр в Париже. *Библиотека для чтения*. 1836. Т. 19. Декабрь. Отд. VII. Смес. С. 86–97.
23. Фридендер Г. М. Комментарии: Ф. М. Достоевский. <Предисловие к публикации перевода романа В. Гюго «Собор Парижской богородицы»>. Достоевский Ф. М. *Собрание сочинений*: в 15 т. Санкт-Петербург : Наука, 1993. Т. 11. 576 с.
24. Шалак О. Фольклор Поділля – одне із джерел повісті Тараса Шевченка «Варнак»: інтерпретація мотивів та образів». *Волинь філологічна: текст і контекст*: зб. наук. пр. / Ін-т філології та журналістики Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Луцьк, 2014. Вип. 18. С. 118–126.
25. Шевченко Т. Повне зібрання творів / редакція і вступне слово акад. С. Єфремова. Київ : ДВУ, 1927. Т. 4: Щоденні записки (Журнал). XL, 788 с.
26. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 12 т. Київ : Наукова думка, 2001. Т. 2. 782 с.
27. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 12 т. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 3: Драматичні твори. Повісті. 591 с.
28. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 12 т. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 5. 495 с.

Boron O. V. TARAS SHEVCHENKO'S NOVEL "VARNAK" (ENGL. *THE CONVICT*) AND VICTOR HUGO'S NOVEL "CLAUDE GUEUX" IN A TYPOLOGICAL COMPARISON

The degree of Shevchenko's awareness of the work of the French writer has been clarified. Contrary to the popular belief in the scientific literature, the author of the article argues that the Ukrainian poet could not read 'The Hunchback of Notre-Dame' because during his lifetime this novel had not yet been published in Russian because of censorship. Hugo's poem 'Soirée en mer' (1836) from the collection 'Vo voves intérieures' (1837) in a slightly abbreviated Russian translation by Nikolai Grekov, entitled 'Elegy' ('In the evening, when with you...'), published in the October issue of the magazine 'Otechestvennye Zapiski' (engl. "Patriotic Notes") 'in 1839, with a great probability was added to the Shevchenko's readings, because the author of 'Kobzar' (engl. 'The bard'), as testified by Mykhaylo Maksymovych, read the actual issue.

At the suggestion of Ivan Dziuba, expressed in 1997 in the extensive investigation 'Taras Shevchenko and Victor Hugo', a typological comparison of Shevchenko's novel 'Varnak' (written approximately in 1853) with Hugo's novel ("povist" in Ukrainian literary critics) 'Claude Gueux', 1834. The French novel does not have any traces of the defining for the novel 'Varnak' motives of the 'noble robber' and the 'repentant sinner'. Claude Gueux is the accuser of society, not repenting of the murder; and the noble robbery in the novel is not mentioned at all. It is concluded that despite some common features in the novel 'Varnak' and the novel 'Claude Gueux', there is still a lack of strong arguments to put Hugo's novel in one typological series of works on robbery subject. Accordingly, the convergence of Shevchenko's story with this novel does not seem entirely well-grounded: the observed correspondences seem rather coincidental in the elaboration of a slightly similar, but in fact distant subject matter; moreover quite different in plot implementation in these works.

Key words: readings, analogies, similarities, typological coincidences, differences.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.111(73)Бра7]Втр.8

DOI <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.4-3/36>

Виклюк А. О.

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Худик К. Г.

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

ОСОБЛИВОСТІ ВИДІВ ІНТРИГИ (SUSPENSE) У РОМАНІ ДЕНА БРАУНА «ВТРАЧЕНИЙ СИМВОЛ»

Інтрига – важливий фактор пробудження емоцій у читача і підтримання його в процесі читання або перегляду продуктів кінематографу. Саме від задоволення поціновувачів літературної творчості та фільмів залежить прибуток створювачів цих витворів мистецтва, тому інтрига є справді важливою. Під час огляду попередніх досліджень багато уваги приділялося визначенню саме англійського слова “suspense”, у якому це слово трактується як спосіб пробудження емоцій у читача, як інтрига. Була згадана і так звана ретардація – композиційний прийом, який полягає у відтягненні найважливішої інформації подальше, щоб цю інтригу створити. Було описано складники інтриги (сюрприз, структура та особа в наративі). Наголошено, що сюрприз довершує інтригу та породжує dokonані емоції (шок чи здивування), а інтрига – емоції тривалого типу (тривога). Були коротко описані такі інтриготорчі засоби: передрікання, хибний напрям та опис антуражу.

Під час дослідження у романі було виявлено такі види інтриги як довготривала і короткотривала, а також інтригу-загадку та інтригу-жах. Було визначено, що інтрига-жах та інтрига-загадка можуть бути одночасно і розповідною, і короткотривалою інтригою. Приклади саме таких змішаних інтриг знаходимо у творі, зокрема розповідна інтрига твору є одночасно інтригою-загадкою.

Результатом нашого дослідження стало виділення уривків текстового рівня, які були описані як приклади різних видів інтриги, а також як приклади таких інтриготорчих засобів як хибний напрям, передрікання та опис антуражу. Виділено вербальні одиниці морфологічного рівня, які було проаналізовано морфологічно та стилістично. Особливості творення інтриги на стилістичному рівні є такі: особливо помітне використання гіперболи, паралельних конструкцій, метафор та епітетів. На морфологічному рівні бачимо включення конструкцій із безособовими формами дієслів, розмаїття прикметників і прислівників першого рівня, а також брак іменників власних назв. Усі ці стилістичні засоби та морфологічні одиниці створюють особливий характер інтриги Дена Брауна у творі «Втрачений символ».

Ключові слова: *напруга, інтрига, особа в наративі, сюрприз, створення інтриги.*

Постановка проблеми. Нині інтрига досить часто виступає предметом досліджень на матеріалі продуктів кінематографу та драматургії як тих видів мистецтва, які приносять найбільший прибуток своїм створювачам і є більш популярними, ніж звичайна проза чи поезія. Інтрига – це один із найважливіших факторів, які роблять художній твір привабливим для читача, однак вона мало досліджується на морфологічному рівні.

Актуальність досліджень інтриги полягає у тому, що результати досліджень на матері-

алі книжок відомих авторів будуть корисними у створенні тих самих продуктів кінематографу і драматургії, нових не менш відомих творів художньої літератури. Процвітаючий нині блогінг і найбільш відомі його представники – блогери-інфлюенсери, які формують думки тисяч, сотен тисяч або і мільйонів людей, матимуть користь із таких досліджень тому, що основна їх задача – писати зачіпаючі, інтригуючі тексти, щоб більшій кількості людей була цікава їхня думка чи особисті історії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Перед тим, як звернутися до напрацювань науковців щодо інтриги, варто згадати про те, що українською мовою “*suspense*” перекладається як «напруга» або «інтрига» [1], однак український еквівалент композиційного прийому («нестійкої факультативної категорії, яка відіграє важливу роль у розробці конструктивних ідей тектонічної структури та посиленні пластичної й емоційної виразності композиції твору» [17]) трактує “*suspense*” як ретардацію. Ретардацією називають композиційний прийом, який полягає у стримуванні ключового моменту твору, у відтягненні цього моменту для того, щоб підсилити цікавість читача [18]. Вчені Геріг, Данненберг, Уайтлі вивчали термін “*suspense*” у значенні «інтрига» і розглядали її як емоційний досвід, отриманий завдяки особливим якостям розповіді. Професор Джейсек Дабата розглядає інтригу як «найбільш важливий спосіб пробудження емоцій, особливо в літературі та кіно» [5, с. 97].

Науковець Р. Геріг [6, с. 79] описує *suspense* як інтригу – те, що виникає внаслідок браку знань читача про якийсь особливо важливий момент у розповіді. Вчений зазначає, що особливо хвилюючі моменти в розповіді наголошуються та виділяються і автор може утримати інтригу, застосовуючи згадану вище ретардацію. Інтрига також визначається як сильне почуття, яке переживає читач в очікуванні розв’язки подій [13].

У працях професорів Л. Клісміс та Ю. Іуата поруч з інтригою досліджується і так званий сюрприз. За словами професора Л. Клісміс, інтрига – це один із засобів створення сюрпризу. Всі очікування та переконання читачів щодо сюжету твору руйнуються сюрпризом, завдяки йому читачі отримують «нову їжу» для роздумів і поле для нових ідей щодо розвитку сюжету. Однак сюрприз – це коротка дія або поворот сюжету. Для того, щоб читачі змогли якісно сприйняти та сповна оцінити його, й існує інтрига. Саме вона повільно підводить читачів до сюрпризу [8, с. 2]. Професор Ю. Іуата зазначив, що сюрприз більше орієнтований на справлення враження, а інтрига – на підтримання процесу читання. Сюрприз викликає емоції доконаного типу (здивування, шок, сум, раптова радість), у той час як інтрига пробуджує емоції прогресивного типу (тривога, напруження, страх від очікування) [7, с. 3]. Сюрприз знаходиться вкінці інтриги і довершує, розкриває її, підсилює ефект, який справляє сюрприз.

Професор Л. Клісміс [9, с. 2] зазначає, що «інтрига – це результат структури та особи»,

маючи на увазі, що правильна її побудова та доцільне використання особи, від якої розповідається історія, – це запорука ефективної інтриги.

Структура – це спрямований вибір ходу подій в історії таким чином, щоб створити інтригу. Автор повинен розумно маніпулювати потоком інформації, щоб вдало побудувати інтригу, зробити її ефективною та підвести її до вражаючого повороту подій – сюрпризу. Знання протагоніста про ситуацію, у яку він потрапив, є обмеженим, а знання читача обмежені до знань протагоніста [9, с. 3]. Інші вчені розглядають структуру інтриги як своєрідний фундамент, на якому тримається цей ефект, так звані «структури, що пробуджують прагнення до завершення» [2, с. 257] або ж набір «провокуючих питань» [4, с. 9]. Таким чином, структура інтриги – це порядок подій у творі, яким маніпулює автор, щоб викликати в читача необхідні емоції. Події у творі виражені синтаксичними одиницями різного рівня. Якщо ми говоримо про художні твори, то вони завжди сповнені різними художніми засобами та стилістичними прийомами, а структура інтриги включає в себе різні типи речень, фраз і слів, усі стилістичні прийоми та художні засоби, які можна буде знайти у цих синтаксичних одиницях різного рівня.

Особа в наративі, яка, за професором Л. Клісміс, є також важливим елементом інтриги [9, с. 2] – це співвідношення між типом оповіді та персонажами або оповідачами [10]. Існує розповідь від першої особи, коли сам протагоніст і є оповідачем, та розповідь від третьої особи, коли хтось сторонній є оповідачем і описує дії протагоніста та події навколо нього. Варто зазначити, що існує два типи розповіді від третьої особи [12]: третя особа обмежена (*the 3rd person limited*), коли оповідач сфокусований на одному персонажі, та третя особа всезнаюча (*the third person omniscient*), коли автор фокусується на кількох персонажах одночасно, що дозволяє йому створювати відразу кілька інтриг.

Серед видів цього прийому розрізняють розповідну інтригу, короткотривалу інтригу, інтригу-жах, інтригу-загадку, романтичну та комедійну інтриги, які ми і розглянемо детальніше у цій статті [14]. Інтрига не може мати стилістичних, морфологічних чи інших характеристик та особливостей, пов’язаних із лінгвістичним вченням, оскільки вона є частиною реакції читачів і провокує емоції, а отже є поняттям з області психології. Тому лінгвістичні та літературні особливості можна буде дослідити на прикладі інтриготворчих засобів у художній літературі та кіно. Цими

засобами є ретардація (разом з її підвидами: анулюванням сюжету, сповільненням розгортання сюжету та переривання сюжету), хибний напрям [11, с. 689], драматична іронія [9, с. 102] передрікання [15, с. 4], описи антуражу (створення атмосфери), особливі заголовки [3].

Постановка завдання. Метою статті є визначення особливостей створення інтриги в романі Дена Брауна «Втрачений Символ». Для досягнення цієї мети необхідно виконати такі завдання:

1. Знайти і обґрунтувати приклади різних видів інтриги та інтриготворчих засобів у творі;

2. Провести їх стилістичний та морфологічний аналіз і знайти найбільш помітні особливості досліджуваних частин з інтригою.

Матеріалом дослідження слугували 462 сторінки роману американського письменника Дена Брауна «Втрачений символ».

Виклад основного матеріалу. Серед згаданих вище типів особи в наративі Ден Браун використав третю особу всезнаючу: його книги насичені відразу кількома сюжетними лініями, пригодами кількох героїв, які сходяться разом до кінця твору. Так, у «Втраченому символі» читач бачить сюжетні лінії протагоніста Роберта Ленгдона, антагоніста Малаха, персонажів Кетрін Соломон та інших. Пошуки істини усіх цих персонажів сходяться наприкінці твору в одному місці – в масонському храмі у Вашингтоні.

Після розгляду визначення інтриги, її складників можна переходити до розгляду її класифікації з конкретними прикладами із досліджуваного роману Дена Брауна «Втрачений символ» (*“The Lost Symbol”*). Так, перший вид інтриги має назву розповідна або довготривала (*narrative / long-term suspense*). Цей тип інтриги вибудовується протягом усієї історії [14]. У розповідній інтризі автор ставить питання, проблему чи загадку на початку розповіді, розголошує трохи більше інформації по мірі того, як розвивається сюжет, і завершує розголошення таємниці перед кульмінацією чи завершенням твору.

У «Втраченому символі» існує кілька сюжетних ліній, які розв’язуються одночасно вкінці твору, однак у цій статті ми розглянемо лише одну з них – лінію антагоніста твору Малаха. Вона зароджується ще у пролозі такими фразами: *“They will never know my true purpose here”* та *“Soon you will lose everything you hold most dear”*, які є внутрішнім монологом самого антагоніста. Підтримка ж цієї інтриги, передрікання чогось дуже важливого прослідковується у фразах: *“For two days now, Mal’akh had fasted, consuming only water, preparing his body in accordance with the ancient*

ways” та *“Your hunger will be satisfied by dawn, he reminded himself. Along with your pain”*. Тут ситуація ще невідома читачеві.

Згодом у творі буде ще багато короткотривалих інтриг, які розкриватимуть передісторію Малаха та його жертв, показуватимуть його цілі. Як і будь-яка розповідна інтрига, вона остаточно завершиться аж наприкінці твору, коли Малах розповість свою історію: якою була його мета, що саме повинні втратити його вороги, для чого він постився і як саме він повинен був угамувати свій голод. З цього невеличкого уривку бачимо, що Ден Браун створює інтригу, використовуючи паралелізм *“your hunger – your pain”*. На морфологічному рівні зацікавлює використання майбутніх часів, вживання дієприслівникових зворотів (Participle I: *consuming only water, preparing his body*) та часте повторюване вживання займенників (*you, your*), відсутність будь-яких власних назв, окрім імені антагоніста (Mal’akh).

Наступний вид інтриги зветься короткотривалим (*short-term suspense*). Він є моментом або короткою напруженою сценою, що провокує сильну реакцію читача [14]. Один із найкращих варіантів використання короткотривалої інтриги – це створення напружених останніх рядків розділу, оскільки вони ділять два розділи в найцікавішому місці, тому читач хоче дізнатися, що ж трапиться далі. Короткотривалу інтригу можна знайти і в межах одного розділу. У досліджуваному нами творі є багато прикладів цієї інтриги, однак у зв’язку з постійним чередуванням сюжетних ліній вона розтягується не на 2, а на більше розділів. Приклад короткотривалої інтриги можна побачити на початку твору уві сні Роберта Ленгдона. Ми спочатку не знаємо, що це сон, саме тому цей шматочок твору дійсно може зачепити читача. *“I’m okay” “... the boy answered, struggling to control his anxiety”* – інтрига розпочинається, але спочатку здається, що страх хлопчика, описаний у цій ситуації, буде марним, адже поїздка на ліфті не є чимось небезпечним, однак не цього разу:

“As the lift angled steeply toward the upper viewing deck, the shaft began to narrow, its massive struts contracting into a tight, vertical tunnel”.

“Suddenly a staccato crack echoed overhead. The carriage jerked, swaying awkwardly to one side. Frayed cables began whipping around the carriage, thrashing like snakes. The boy reached out for his father. “Dad!” Their eyes locked for one terrifying second. Then the bottom dropped out”.

Тут бачимо опис антуражу. Автор створює атмосферу страху, а також хибний напрям, адже нічого поганого врешті-решт не стається.

У наступному реченні напруга розвіюється з допомогою сюрпризу, адже читач дізнається, що це все було лише сном: *“Robert Langdon jolted upright in his soft leather seat, startling out of the semiconscious daydream”*. Ця ситуація могла бути розглянута і як інтрига-жах, адже хлопчик уві сні Ленгдона був у небезпеці. У цьому уривку бачимо використання порівняння (*simile*) – *“like snakes”*, епітета *“semiconscious daydream”*.

З морфологічної точки зору незмінним залишається використання дієприслівникових зворотів (*swaying awkwardly, thrashing like snakes*), відсутність власних назв, окрім імені протагоніста (*Robert Langdon*), однак новими явищами у цьому уривку є помітно часте вживання прикметників і прислівників першого ступеня порівняння (*positive degree: steeply, massive, vertical, awkwardly*), а також вживання лише простого минулого часу (*Past Simple*) і наявність *The Nominative Absolute Participial Construction* (дієприкметникова конструкція з іменною частиною): *“As the lift angled steeply toward the upper viewing deck, the shaft began to narrow, its massive struts contracting into a tight, vertical tunnel”*.

Наступний вид інтриги зветься інтрига-жах (*horrific suspense*). Вона відбувається, коли читач знає, що щось жахливе повинно трапитися з персонажем [14]. Інтрига-жах менш завуальована, на відміну від розповідної. Цей тип інтриги здебільшого використовується для утримання емоцій читача протягом короткого періоду часу. Інтрига-жах та інтрига-загадка можуть поєднуватися одна з одною, наприклад, якщо твір розповідає про містичне вбивство чи його спробу (як у досліджуваному творі).

Один із найяскравіших прикладів інтрига-жаху у творі – це опис першої сутички антагоніста Малаха та героїні Кетрін Соломон, де Малах намагався її вбити. Все починається з тривожного дзвінка Ленгдона, який сповістив Кетрін про те, що її брат Соломон у небезпеці та зазначив:

“Listen to me. The text you received was not from your brother. Someone has Peter’s phone. He’s dangerous. Whoever it is tricked me into coming to Washington tonight”. *“Katherine, I think you could be in danger”*, – читачеві досить прямолінійно кажуть про те, що Кетрін загрожує небезпека від якогось чоловіка, якого не знає протагоніст і не настільки добре знає сама Кетрін. Інтрига посилюється таким уривком діалогу:

“Oh God”. *Langdon’s voice was laced with fear. “Did you invite this man inside?”*

“Yes! My assistant just went out to the lobby to get him. I expect them back any”.

“Katherine, get out!” Langdon yelled. “Now!”. Читач розуміє завдяки передріканню, що загроза вже неминуча, коли читає такі рядки:

“Okay, hold on, scrolling through playback I’ve got Trish with your guest leaving the lobby they move down the Street fast-forwarding okay, they’re going into Wet Pod. Trish uses her key card to unlock the door both of them step into Wet Pod fast-forwarding okay, here they are coming out of Wet Pod just a minute ago heading down”. *He cocked his head, slowing the playback. “Wait a minute. That’s odd”*.

“What?”

“The gentleman came out of Wet Pod alone”.

“Trish stayed inside?”

“Yes, it looks that way. I’m watching your guest now he’s in the hall on his own”.

“Where is Trish?”. *Katherine asked more frantically*.

“I don’t see her on the video feed”, he replied, an edge of anxiety creeping into his voice. He looked back at the screen and noticed that the man’s jacket sleeves appeared to be wet all the way up to his elbows. What in the world did he do in Wet Pod? The guard watched as the man began to move purposefully down the main hallway toward Pod 5, clutching in his hand what looked like a key card. The guard felt the hair on the back of his neck stand on end. “Ms. Solomon, we’ve got a serious problem”.

З асистенткою Кетрін Соломон – Тріш щось сталося, і героїня залишається фактично наодинці з убивцею:

“Ma’am, you don’t understand. I’m still fast-forwarding. This is recorded playback. This already happened.” [...] it looks like he entered ninety seconds ago”.

Katherine’s body went rigid. She stopped breathing. The darkness felt suddenly alive all around her.

He’s in here with me”.

Слово *‘already’* підкреслено у цьому діалозі (воно підкреслено і у самому творі, не лише у цій статті), адже саме воно показує неминучість небезпеки. Після цього уривку інтрига набуває нового виду. Так, питання: «Чи зможе Кетрін уникнути небезпеки?» зникло і постало нове: «Чи вийде вона живою з цієї халепи?». Ден Браун тримає читача у тривозі, в деталях описуючи почуття як Кетрін, так і Малаха, які вони відчули, знаходячись у цілковитій темряві біля лабораторії Кетрін, а також їх дії. У цій же частині тексту нам знову трапляється короткотривала інтрига, коли розділ завершується на найбільш напруженому місці: *“Suddenly, with no idea anymore which way was*

out, Katherine Solomon found herself dashing, dead blind, across an endless black abyss”.

Через один розділ читач нарешті може дізнатися, що сталося далі з Кетрін:

“But it was too late. The smell of ethanol approached on her right. And now it grew stronger. Katherine struggled to stay calm, forcing herself to override the instinct to run. Carefully, slowly, she took one step to her left. The faint rustle of her clothing was apparently all her attacker needed. She heard him lunge, and the smell of ethanol washed over her as a powerful hand grabbed at her shoulder. She twisted away, raw terror gripping her. Mathematical probability went out the window, and Katherine broke into a blind sprint. She veered hard to the left, changing course, dashing blindly now into the void”.

Сюжет обертається так, що Кетрін вдається врятуватися за допомогою машини. У цьому уривку з інтригою знову бачимо паралелізм: “... they move down they're going into both of them step into they are coming” та епітети “powerful hand”, “blind sprint”, а також гіперболу “an endless black abyss”, персоніфікація “Mathematical probability went out the window”, метафора “Katherine's body went rigid”, поєднання метафори і гіперболи “darkness felt suddenly alive all around her”, багато еліптичних речень у діалогічному мовленні (“Wait a minute”, “What?”).

На морфологічному рівні незмінною залишається присутність дієприслівникових зворотів (Participle I): “forcing herself to”, “found herself dashing”, присутність прикметників і прислівників першого рівня порівняння “suddenly, purposefully, rigid”, наявність *The Nominative Absolute Participial Construction* “She twisted away, raw terror gripping her”, присутність інфінітивів “struggled to stay”, “forcing herself to override the instinct to run”. Часи в цьому уривку використані різні, вони залежать від частини. У частині діалогу були здебільшого використані теперішні часи, а при описі подій – минулі.

Ще один вид інтриги – це інтрига-загадка (*Mysterious suspense*). Це найбільш традиційна форма інтриги, яка часто використовується у трилерах, у детективних романах (наприклад, «Втрачений символ»). Хоча всі види цього прийому включають в себе елемент загадки у тому чи іншому її вигляді, інтрига-загадка відрізняється тим, що щось навмисно приховується від читача [14]. Він не знає всієї правди, тому дуже захоплений сюжетом. Такий тип інтриги також може бути короткотривалим, але здебільшого він використовується у сюжетних дугах протягом усього твору.

Якщо автор використовує цю інтригу, йому необхідно придумувати досить неочікуваний сюрприз, щоб не робити історію передбачуваною. Розглянемо такий приклад:

“The true genius, however, was the sling, which disguised the potent object Mal'akh was transporting into the building. A gift for the one man on earth who can help me obtain what I seek”.

Це приклад інтриги-загадки, яку ми зустрічаємо в одному з перших розділів роману. Хто може допомогти антагоністові? Читач може здогадатися, що Малах хоче, щоб йому допоміг Роберт Ленгдон – протагоніст твору і професор символіки (що підтверджується в одному з наступних розділів), але що за предмет Малах збирається йому передати? Символ? Карту? Автор підтримує цю короткотривалу інтригу і в наступному розділі, коли Малах вперше говорить із Ленгдоном, але точно не називає цей «подарунок» для Ленгдона, а лише говорить, що передає йому запрошення: “I would simply like to offer you an invitation”. Інтрига підсилюється реакцією випадкового відвідувача (що є частиною опису антуражу) Капітолію на цей таємничий предмет:

“Suddenly, in the distance, he heard an unexpected sound. It was coming from the Rotunda. Someone was screaming”.

“He pulled it out of his sling”, someone said frantically, “and just left it there!”.

Автор прагне трохи послабити інтригу реакцією Ленгдона на цей предмет, який здався йому не таким страшним і цілком знайомим:

“Admittedly, the object on the Capitol floor was odd, but its presence hardly warranted screaming. The device on the floor was one Langdon had seen many times”.

Ніби-то нічого незвичайного, та знову інтрига, адже предмет не такий вже й знайомий, бачимо передрікання чогось надзвичайного:

“As Langdon drew nearer, though, he realized this handkerchief was unusual. Its plastic surface was not smooth like most. Instead, the surface was mottled and slightly wrinkled, and appeared almost like real skin. Langdon stopped abruptly.

Now he saw the blood. My God!

The severed wrist appeared to have been skewered onto a spiked wooden base so that it would stand up. A wave of nausea rushed over him. Langdon inched closer, unable to breathe, seeing now that the tips of the index finger and thumb had been decorated with tiny tattoos. The tattoos, however, were not what held Langdon's attention. His gaze moved instantly to the familiar golden ring on the fourth finger”.

Все з'ясується остаточно в цьому ж розділі сюрпризом: “*Langdon recoiled. His world began to spin as he realized he was looking at the severed right hand of Peter Solomon*”, який підсилюється за допомогою раніше згаданого послаблення і підсилення інтриги. Цей уривок тексту включає порівняння “*like most, like real skin*”, гіперболу “*the one man on earth who can help me*”. На морфологічному рівні ми знову бачимо переважаючі минулі часи, активне вживання прислівників і прикметників першого рівня порівняння “*plastic, slightly, instantly, familiar, golden*”, вживання інфінітивів “*unable to breathe*”, “*would simply like to offer*”. Єдиними власними назвами у цьому творі були ім'я протагоніста та назва місця дії – “*Rotunda*”.

Останній вид інтриги об'єднує романтичну та комедійну. Романтична інтрига може зустрічатися в легкій або більш драматичній літературі, такий як любовні романи. Комедійна інтрига використовується у фарсах та інших комедійних жанрах літератури. Одна з форм комедійної інтриги – це драматична іронія, у якій читач знає щось, що знають не всі герої, і очікує, як ці герої відреагують на неї [14].

Починаючи з минулого століття, романтична інтрига (*romantic suspense*) розглядається не лише як засіб творення емоцій, але і як жанр, який має назву «романтичний триллер». Його представницями є англійські письменниці Дафна дю Мор'є, Марджері Елінгем та багато інших митців, які творили в епоху модернізму [16, с. 14]. У романі «Втрачений символ» цього виду інтриги не було, адже у творі не було жодної комічної ситуації з нотками інтриги, жодної любовної лінії.

Висновки і пропозиції. “*Suspense*” у цій статті ми розглядали як інтригу, що провокує у читачів різні емоції, насамперед тривогу або цікавість. До складників інтриги належить сюрприз, структура та особа. Детально були розглянуті види інтриги, а саме короткотривала інтрига, яка триває протя-

гом одного-двох розділів, інтрига-жах, яка породжує тривогу за життя персонажа, та інтрига-загадка, яка викликає цікавість до поданої загадки у творі. Було згадано розповідну інтригу, розтягнуту протягом усього твору, і романтичну та комедійну інтриги, які характерні для любовних творів і комедійних іронічних ситуацій. Було виявлено, що, окрім романтичної та комедійної інтриги, усі інші були присутні у творі.

Було наголошено на тому, що розповідна та короткотривала інтриги фокусуються на тривалості напруження, яке відчуває читач, у той час як інші види інтриги залежать від ситуації у творі. Так, було помічено, що короткотривала інтрига цілком може одночасно бути й інтригою-жахом (приклад цього ми і навели у статті) чи інтригою-загадкою. Було визначено і обґрунтовано, що розповідною інтригою у творі є та, що пов'язана з антагоністом Малахом.

Серед інтриготворчих засобів було виявлено хибний напрям, передрікання та опис антуражу. Інтриготворчі засоби Дена Брауна характеризують вживання гіпербол, паралелізму, метафор, епітетів та порівнянь на синтаксичному рівні, а також застосування інфінітивів, дієприкметникових і дієприслівникових зворотів та конструкцій, практично повну відсутність власних назв (окрім імен персонажів і назв локацій), переважне застосування минулих часів та, за потреби, теперішніх (у діалогах) і майбутніх. Усі ці характеристики є спільними для всіх використаних Деном Брауном видів інтриги.

Питання структури інтриги ще потребує глибокого дослідження, адже на ній ми не фокусували нашу увагу. Питання особи також варто буде розглянути, порівнюючи твори різних авторів, адже один роман дав нам можливість розглянути лише розповідь від всезнаючої третьої особи в нративі. Ми виявили, що саме ця особа дає авторові можливість створювати більше інтриг.

Список літератури:

1. ABBYY Lingvo Live [Dictionary]. Retrieved March 10, 2020 from: <https://www.lingvolive.com/ru-ru/translate/en-uk/suspense>.
2. Beecher D. (2007). Suspense. *Philosophy and Literature*. 31 (2), 255–279.
3. Boakye S. J. Suspense Strategies in Buchi Emecheta's *Head Above Water*. *Language in India*. Apr. 2013, Vol. 13. Issue 4, p. 247–259. 13 p. [electronic resource]. Retrieved from: <http://web-1a-1ebscohost-1com-1002cduduy99bd.han.amu.edu.pl/ehost/detail/detail?vid=3&sid=e9f96ba7-0c25-4ad5-bde4-4e83426de9f5%40sdc-v-sessmgr02&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=87738787&db=cms>.
4. Checkoway J. *Creating Fiction: Instruction and Insights from Teachers of the Associated Writing Programs*. Story Press, 2001, 294 p.
5. Dabata J. *Mystery and Suspense in Creative Writing*. LIT Verlag Münster, 2012, 188 p.
6. Gerrig R. J. *Experiencing Narrative Worlds: on the Psychological Activities of Reading*. Yale University Press. 1993, 288 p.

7. Iwata Y. *Creating Suspense and Surprise in Short Literary Fiction: a Stylistic and Narratological Approach*. Department of English School of Humanities. The University of Birmingham. 2009.
8. Klismith, Lydia R., *Suspense, Structure and Point of View: Building Surprise in Fiction* (2014). Departmental Honors Projects. 12. <https://digitalcommons.hamline.edu/dhp/12>.
9. Liotsakis V. WHY ARRIAN WROTE THE INDIKĒ: NARRATIVE SUSPENSE AS A DEFENSE OF ALEXANDER. *Rivista di Filologia e Istruzione Classica*. 2019, Vol. 147. Issue 1, p. 96–128.
10. Lordinni S. (2014, February 10). *Narrative Stylistics* [Power Point slides]. Slide Share. <https://www.slideshare.net/lordinnisia/narrative-stylistics>.
11. Morrison 1992 = J. V. Morrison. *Homeric misdirection: false predictions in the Iliad*, Ann Arbor. 1992.
12. *Stylistic Devices – Points of View* (n. d.). English Grammar Online. Retrieved March 10, 2020 from: <https://www.ego4u.com/en/cram-up/writing/style/point-of-view>.
13. *Suspense* (n. d.). Literary Devices. Retrieved March 10, 2020 from: <https://literary-devices.com/content/suspense/>.
14. *What Is Suspense in Literature?* (September 26, 2018). ReedsyBlog. Retrieved March 10, 2020 from: <https://blog.reedsy.com/what-is-suspense/>.
15. Wulff 1996 = H. Wulff, *Suspense and the influence of cataphora on viewer's expectations in Vorderer – Wulff – Friedrichsen 1996*, 1–17.
16. Young L. A. (2005) (Re)inventing a Genre: *Legacy in Women's Golden Age Detective Fiction* (Publication № 3215529). [Doctoral dissertation, Vanderbilt University]. ProQuest Dissertation Publishing.
17. Композиційні прийоми (н. д.). Режим доступу: <https://studopedia.org/12-68922.html>.
18. Словник літературознавчих термінів. Ретардація (н. д.). Режим доступу: <https://ukrlit.net/info/dict/0akax.html>.

Vykliuk A. O., Khudyk K. H. PECULIARITIES OF THE TYPES OF SUSPENSE IN THE NOVEL BY DAN BROWN “THE LOST SYMBOL”

Suspense is a very important factor for awakening reader's emotions and for keeping him in the process of reading or watching products of cinematograph. It's mainly enjoyment what influences profit of the creators of those pieces of art, therefore, suspense is really important. Much attention is paid to the definition of suspense, which is mainly understood as the mean of awakening reader's emotions. The so-called retardation was also mentioned as the compositional device that comprises postponing the most significant information to the end of the novel in order to create this suspense. We also considered the components of suspense, which are surprise, suspense structure and point of view in the narrative. It was emphasized that surprise finishes the suspense and awakes completed emotions such as shock or stun, but suspense awakes the durative emotions such as tension or anxiety.

Apart from that the means of creation of suspense, such as foreshadowing, misdirection and the description of settings. In the course of research, it was found that Dan Brown's novel contains long-term suspense, short-term suspense, horrific suspense, mystery suspense. It was also noted that horrific suspense and mysterious suspense can simultaneously be narrative suspenses as well as short-term ones.

These very examples of mixed suspenses we find in the novel, for instance, narrative suspense here is at the same time mysterious suspense. Our research resulted in singling out several the units of textual level, which were described as different kinds of suspense and as the examples of such means of creation of suspense as foreshadowing and misdirection. The units of morphological level were analyzed syntactically and morphologically. The peculiarities of the creation of suspense on stylistic level are the following: the usage of hyperbole, parallel constructions, metaphors and epithets were particularly noticeable. On the morphological level we can see the inclusion of constructions with non-finite forms of All these stylistic devices and morphological units create the special character of Dan Brown's suspense in his novel “The Lost Symbol”.

Key words: *tension, suspense, point of view, surprise, suspense creation.*

Любецкая В. В.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

Эрман Курт

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

ОСМЫСЛЕНИЕ КОМИЧЕСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Н. ТЭФФИ

У запропонованій статті осмислюється комічне як культурне явище й естетичний феномен; досліджується теорія комічного в його літературознавчих аспектах; розглядається комічне в художньому творі; аналізується своєрідність форм і прийомів комічного у творчості Н. Теффі. У ході дослідження виявлено, що комічне має дві основні форми – гумор і сатиру. До мовних засобів створення комічного варто зарахувати синонімію, антонімію, омонімію, багатозначність, каламбур, іносказання, комічний контраст, порівняння, епітети, метафори, уподібнення, оксюморон тощо. Стилістичними прийомами, які мають стосунок до створення комічного змісту, є ситуативно обумовлена іронія, комічне перебільшення (гіпербола), применшення (літота), манера непорозуміння, несподіванки тощо. Комічне має на увазі невідповідність між реальною дійсністю й тим, що про неї повідомляється, а ефект комічного будується на обманутому очікуванні сприймаючого суб'єкта. Прийоми гумористичного зображення життя у творчості Н. Теффі дуже різноманітні: це й комізм характерів, і комізм сюжету, і комізм портретів, і комізм навколишнього оточення. Н. Теффі використовує всі ці компоненти у творах, тобто в її творах сміх викликає сюжет, характер героїв, їхній портрет і мову. Гумор Н. Теффі відрізняється добродушністю, зазвичай це не гнівний, викривальний сміх, а «легкий» сміх, поблажлива посмішка людини, що вже бачила і знає життя. Можна сказати, що сміх Н. Теффі доволі демократичний, його відмінні риси – уважне ставлення до героїв і всеосяжність бачення. Легкість сприйняття й демократизм визначили особливість поетики Н. Теффі. Разом із тим художній світ письменниці відрізняє й гумор «серйозний», у якому синтез комічного з трагічним і ліричним є унікальним.

Ключові слова: комічне, трагічне, ліричне, гумор, сатира, художній світ, сміх, художнє бачення.

Постановка проблеми. Практически все гуманитарные науки (литературоведение, фольклористика, языкознание, философия, эстетика) обращаются к феномену комического. Существуют различные подходы к исследованию комического как эстетической категории со времён Античности. В конце XX века комическое становится одной из основных эстетических категорий, весьма полно описывающих современную реальность. Так, например, в работе «Логика смысла» Ж. Делёз говорит о юморе как об «искусстве поверхности», которое наиболее адекватно эстетически выражает те изменения, которые происходят в конце XX века в культуре и типе мышления [1]. Комическое в литературе, а точнее, в художественном тексте – отдельная значимая проблема, связанная с пониманием художественного целого. Нам необходимо осмыслить роль и своеобразие комического в литературе начала

XX века, когда появляется новое «сатириконское» поколение юмористов, ведущее место в котором занимает творчество Н. Тэффи.

Анализ последних исследований и публикаций. Сущность комического на современном этапе исследуется в эстетике (Ю. Борев, М. Рюмина, В. Шестаков), в историко-культурных и теоретико-литературных работах (М. Бахтин, Д. Лихачёв, Е. Мелетинский), в стилистике и когнитивной лингвистике (Е. Земская, В. Санников). Данные исследования позволяют сформировать представление о феномене комического и о средствах создания комического эффекта в художественном тексте. Значимыми являются труды, посвящённые юмористической прозе Н. Тэффи (Б. Аверин, А. Алексеев, М. Зошенко, А. Измайлов, Д. Николаев, Г. Струве и др.).

Постановка задачи. В предлагаемой статье осмысливается комическое как культурное явление

ние и как эстетический феномен; исследуется теория комического в его литературоведческих аспектах; анализируется своеобразие форм и приёмов комического в творчестве Н. Тэффи.

Изложение основного материала. В эстетической и в филологической литературе очень часто можно встретиться со смешением форм и приёмов комического. Юмор и сатира – традиционные формы комического (по мнению Ю. Борева, Л. Тимофеева); они отличаются друг от друга по ряду признаков. Однако некоторые исследователи выделяют ещё и иронию как самостоятельную форму комического. «В силу своей интеллектуальной обусловленности и критической направленности ирония сближается с сатирой; вместе с тем между ними проводится грань, и ирония рассматривается как переходная форма между сатирой и юмором. Согласно этому положению, объектом иронии является преимущественно невежество, в то время как сатира обладает уничтожающим характером, создаёт нетерпимость к объекту смеха, общественной несправедливости» [2, с. 474]. Отдельно стоит сказать о видах комического, к которым также относят юмор, сатиру, гротеск, иронию, карикатуру, пародию и т.д. Подобное выделение видов комического происходит по причине неразличения форм и приёмов комического. По справедливому замечанию Е. Сафоновой, «гротеск, карикатура, пародия входят в технику гиперболы и в совокупности составляют приём деформации явлений, характеров. Вот почему их нельзя считать формами комического. Они в одинаковой степени служат и сатире и юмору» [2, с. 474]. Итак, остановимся на том, что две основные формы комического – это юмор и сатира. Чисто языковыми средствами создания комического являются многозначность, синонимия, антонимия, омонимия, каламбур, иносказание, комический контраст, сравнение, эпитеты, метафоры, уподобления, оксюморон и т.п. К стилиобразующим приёмам, имеющим отношение к созданию комического содержания, следует отнести ситуативно обусловленную иронию, комическое преувеличение (гиперболу), умаление (литоту), манеру недоразумения, неожиданности и т.п.

Поэтика юмористической литературы конца XIX – начала XX века оказалась неизученной литературоведами и по сей день. Особенно актуально обращение к юмористической литературе в связи с нерешённостью важной проблемы своеобразия комического в литературе начала XX века. В связи с изданием юмористических журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон» в литературе начала про-

шлого века появляется «сатириконское» поколение авторов-юмористов. Меняется взгляд на смех, это уже не «смех ради смеха», не «смех сквозь слёзы», признаётся живительная сила смеха, который способен утвердить истинное отношение к жизни, ко всем её проявлениям. «В начале XX века происходит переосмысление функционального аспекта комического: на смену функции отрицания приходит функция утверждения» [3, с. 1–2]. Творчество Н. Тэффи занимает видное место в юмористической литературе. Юмор Н. Тэффи отличает теплота отношения к героям и общая доброжелательность. Формы комического в художественном мире Н. Тэффи весьма разнообразны: это и лёгкий юмор, ирония, желание ненавязчиво «рассмешить», и юмор «серьёзный», в котором уникален синтез комического с трагическим и лирическим. «Надо подчеркнуть, что в творчестве Тэффи на протяжении всей её жизни значительное место уделяется и описанию драматических, и даже трагических сторон действительности. Темами её «серьёзных» рассказов становятся беспомощность маленького человека, жизнь и смерть, вера и любовь, героями – дети и животные» [3, с. 15]. Н. Тэффи вводит своего читателя в мир повседневности и прибегает к поэтике «бесконечно малых величий». В этом мире проявлен истинный интерес к мелочам, к деталям, к подробностям обычной жизни. Ничем не выдающийся эпизод может стать основой целого рассказа у Н. Тэффи. Её комические произведения отличает естественный ход событий.

Творческий путь Н. Тэффи начинается с такого жанра, как фельетон, затем появляются стихотворения и небольшие комические произведения в сатирических журналах. Первая книга Н. Тэффи – «Юмористические рассказы» (1910 г.) – запоминается читателю и приносит известность автору. В книге собраны юмористические рассказы разных лет. Эпиграфом становится высказывание Б. Спинозы о том, что «смех – есть радость, а посему сам по себе – благо» [4]. Писательница подчёркивает благое начало смеха (юмора), который отличен от сатиры. Осознав своё истинное предназначение, Н. Тэффи переходит от острой сатиры к «спокойному» юмору: во внешне скучном и непривлекательном возможно найти радость, а за ничтожным – увидеть великое. Смех может дарить радость, облегчать жизнь, это и есть «светлая» сторона смеха. Показательно, что в предисловии ко второй части «Юмористических рассказов» встречаются цитаты из Священного Писания, которые выглядят очень органично в данной книге, ведь речь идёт о смысле жизни человека,

о творчестве, создающим мир по божьему завету: «Сказал Бог: сотворю человека по образу Нашему и по подобию Нашему» (Бытие 1, 26). И стало так. Стал жить и множиться человек, передавая от отца к сыну, от предков к потомкам живую горящую душу – дыханье Божие. Вечно было в нём искание Бога и в признании, и в отрицании, и не меркнул в нём дух Божий вовеки. Путь человека был путь творчества. Для него он рождался, и цель его жизни была в нём. По преемству духа Божия он продолжал созидание мира» [4].

Как уже было сказано, по тематике, средствам создания комического и содержанию рассказы Н. Тэффи весьма разнообразны, предельная «жизненность» и желание проникнуть в суть проблемы – отличительная черта художественного стиля писательницы. «Тэффи не акцентирует внимание только на фарсовой стороне проблемы, в её рассказах всё «на грани» комического и драматического, всё, как в жизни, где грустное нераздельно со смешным, трагедия вырастает из анекдота и вновь превращается в анекдот...» [3, с. 16]. С одной стороны, Н. Тэффи стремится к художественному обобщению в своих произведениях, а с другой – наблюдает и акцентирует внимание на деталях, которые становятся значимыми и создают атмосферу правдоподобия. Хотя события в рассказах Н. Тэффи реальны, в них нет фантастического элемента, но вот восприятие происходящего, авторская подача уникальны. Автор всегда находит в обычном что-то необычное, что и создаёт необходимый комический эффект. Видение мира отличает Н. Тэффи от всех других писателей «сатириконского» направления: в серьёзном и повседневном сокрыто смешное. Согласно Аристотелю, комический эффект возникает в случае отклонения от нормы. Однако понятие «нормы» весьма условно, постепенно отклонение становится правилом и утверждается как норма. Так вот задачей Н. Тэффи становится желание «показать комичность мнимой формы» и «напомнить об Истинной норме»: «Тэффи рисует мир в его подлинном виде, снимая покров внешней благопристойности. Её рассказы вызывают улыбку зачастую потому, что слишком уж очевидной оказывается глупость и пошлость именно наиболее привычных поступков, над которыми просто не принято задумываться» [3, с. 17]. Вывернутый наизнанку мир у Н. Тэффи – мир истинный, а вот всё то, что есть нормой для всех окружающих, оказывается псевдо или даже антинормой, искажением, заблуждением, к которому все так привыкли и в котором так удобно «казаться», но не «быть». Тонкое наблю-

дение о юморе Н. Тэффи высказано в своё время А. Амфитеатровым: «Если юмор Гоголя – «смех сквозь слёзы», юмор Достоевского – смех сквозь отчаяние, юмор Салтыкова – смех сквозь презрение, юмор Ремизова – смех сквозь лихорадочный бред, то юмор Тэффи, как и юмор Чехова, смех сквозь грустный вздох: «Ах, люди, люди!» Человек человеку, в представлении Тэффи, отнюдь не волк, но, что делать, изрядный таки дурак» [5].

Автор и герой в произведениях Н. Тэффи взаимосвязаны, объектом иронии становятся оба. Самоирония и рассказы о событиях от первого лица позволяют Н. Тэффи занять позицию «находимости» по отношению к своим героям. Несмотря на иронию, писательница говорит о высоком предназначении человека, без которого люди перестают быть людьми и превращаются в «человекообразных». «Образ «человекообразного» ... это лишь одна из вариаций исследуемого «Сатириконом» героя. Несмотря на заданную тенденцию, Тэффи всегда находилась несколько в стороне от остальных «сатириконцев»: не было в её рассказах насмешки, ненависти, злобы даже по отношению к самому закоренелому мещанину. Такое качество как человеконенавистничество было чуждо писательской душе» [6]. Н. Тэффи жалеет своих героев, проявляет понимание к их «глупым» или «резким» поступкам, понимая, что всё можно оправдать и простить. Так высмеивать и ненавидеть, как А. Аверченко, В. Горянский, В. Князев, Н. Тэффи просто не могла. Таково авторское отношение к героям.

Что же касается отношений героя с миром в комических произведениях Н. Тэффи, то они довольно сложны и разнообразны. Это разнообразие нашло своё отражение и в поэтике комических произведений писательницы: комическая новелла, сатирический рассказ, ироническая трагикомедия, показывают определенную эволюцию отношений героя с миром.

С эволюцией комического воспроизведения действительности связано и использование различных комических приёмов у Н. Тэффи: комизм ситуации, комизм персонажей, комизм речи. Н. Тэффи не придумывает новых сюжетов, но оформляет сюжет так, что он становится смешным (например, обсуждение действия, а не само действие в рассказе «Весёлая вечеринка»). Чаще всего это динамичные комические диалоги с авторскими комментариями и внутренними ремарками. Рассказы-монологи и своеобразные юмористические очерки характерны для стиля писательницы. В таких рассказах комический эффект достигается как правило за счёт путаницы, сюжетного

параллелизма, парадоксальной развязки. Герои в таких миниатюрах воплощают собой определённое качество, как в поэме Н. Гоголя «Мёртвые души». Это «качество» или «явление» внимательно исследуется автором и авторский голос превалирует. Парадоксальность и неожиданность сочетаются у Н. Тэффи с жизненной конкретикой. В конечном итоге автор подчёркивает универсальность своих рассуждений. Кажется, что автор в произведениях касается лишь частных случаев, но впоследствии оказывается, что всё «типичное» и «закономерное» важно, потому что в центре стоят общечеловеческие проблемы. Подобные «открытия» возможны благодаря остроумию, иронии и уникальному авторскому видению.

Н. Тэффи максимально использует языковой комизм, комизм авторской речи и речи персонажей, но за комической языковой формой всегда стоит комизм содержания, комизм мысли, ведь смешно не просто сочетание слов, смешно сочетание различных несоотносимых идей и понятий.

Позднее творчество Н. Тэффи отличает трагическое мироощущение, трагедия как обратная сторона смешного и смеха в целом. «Смех приобретает функцию маски, за которой Тэффи хотела спрятать свою печаль и боль. Предметом изображения становится не жизнь мещанина, а серьёзная человеческая трагедия...» [6]. Подобные произведения и настроения связаны с эмиграцией писательницы. Эмиграция для Н. Тэффи – особое состояние человеческой души, потерявшей свою Родину и часть своей индивидуальности вместе с ней. Однако об этом трагическом опыте Н. Тэффи удавалось писать смешно, только «смешное» и юмор позднего творчества не имел ничего общего с «лёгким» смехом ранних рассказов писательницы. «Утратив настоящее, Тэффи всё больше обращается на страницах своих рассказов к прошлому, к детским воспоминаниям, к суевериям и преданиям русского народа, в общении с которым нуждался каждый человек, оказавшийся на чужбине ... Творчество становится отражением мировосприятия; исповедальное начало определяет характер повествования, свои чувства и эмоции вкладывает писательница в каждый рассказ. Появляются рассказы, полные трагизма и горечи, рассказы, по которым дореволюционный читатель никогда бы не узнал Тэффи» [6]. Н. Тэффи для многих остаётся просто писателем-юмористом, однако у поздней Н. Тэффи есть повести и пьесы, сборники стихов и лирические рассказы. «Сама Тэффи, находясь в эмиграции, говорила, что её ранние рассказы – это проба пера,

нечто вроде периода становления личности писателя, а «серьёзная» проза – это «тайна души» [6].

Смех для Н. Тэффи – могучее орудие света, благая сила, помогающая познавать истинное и переживать «тёмные времена». Н. Тэффи в литературе XX века предстаёт не только как «рыцарь смеха», но и как «рыцарь духа». «Смех прекрасен, когда он озаряет движение общественности, когда ясна его культурная цель, когда светлою стрелой летит он в мрак, убивает и ранит его чудовищ» [7].

В творчестве Н. Тэффи есть жизнеутверждающий пафос смеха, несмотря на то что объектом смеха становятся пороки, нарушения истинной нормы. Светлый юмор у Н. Тэффи сочетается с сатирой, и тогда смех приобретает трагикомический характер. При этом нередко сатирические произведения наполняет авторское лирическое повествование, что выделяет рассказы Н. Тэффи в комической литературе начала XX века. Н. Тэффи не стремится обличить или высмеять, сатира у неё сменяется юмором, в которых основными приёмами создания комического становятся гиперболизация, гротеск, а на уровне языковых средств – бесконечная языковая игра. Характер смеха в художественном мире Н. Тэффи многообразен: от добродушного юмора до трагикомического. Комическое претерпевают изменения у Н. Тэффи с течением времени и изменением жизненных обстоятельств, что конечно влияет в целом на поэтику комического.

Выводы и предложения. Можно сделать вывод, что комическое необходимо рассматривать с учётом содержания объекта смеха и воспринимающего сознания. Проблема комического предполагает комплексный подход, то есть следует учитывать комическую ситуацию, её участников и языковые правила. Основными формами комического являются юмор и сатира. Языковые приёмы создания комического это синонимия, антонимия, многозначность, каламбур и многое другое; стилиобразующие приёмы – гипербола, литота, эффект неожиданности или недоразумения.

Новым этапом развития комической литературы становится юмористика XX века. Особое место в этой литературе занимает Н. Тэффи. Комическое для Н. Тэффи – категория всеобъемлющая, требующая многостороннего освоения. Ранние произведения писательницы отличает «лёгкий» юмор. В этих произведениях сочетается комизм сюжета и персонажей с лиризмом повествования. Как правило, подтекст многих рассказов Н. Тэффи трагический. До эмиграции Н. Тэффи развивается в русле «сатириконского»

направления, но отличается от коллег по цеху тем, что проявляет сочувствие к своим героям, избегая острот и насмешек. Объект изображения для писательницы – обыватель, заурядный человек с особенностями его психологии.

После эмиграции ирония становится основной формой комического и, глобальнее, способом вос-

приятия действительности. За «смешным» спрятана трагедия, с которой совершенно невозможно справиться человеку без чувства юмора. Таким образом, комическое, трагическое и лирическое переплетаются в художественном мире Н. Тэффи, представляя органичный синтез и определяя поэтику комического.

Список литературы:

1. Делёз Ж. Логика смысла / пер. с фр. М. Фуко. URL: <http://lib.ru/FILOSOF/DELEZGVATTARI/logica.txt> (дата обращения: 06.11.2020).
2. Сафонова Е. В. Формы, средства и приёмы создания комического в литературе. *Молодой учёный*. 2013. № 5 (52). С. 474–478.
3. Николаев Д. Д. Творчество Н. А., Тэффи и А. Т. Аверченко. Две тенденции развития русской юмористики : автореферат дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.02. Москва, 1993. 24 с.
4. Тэффи Н. Юмористические рассказы. Книга первая. URL: <http://az.lib.ru/t/teffi/> (дата обращения: 06.11.2020).
5. Антология сатиры и юмора России XX века : в 55 т. / под общ. ред. Ю. Кушака. Москва : Эксмо-Пресс, 2007. Т. 1 : Надежда Тэффи. Избранное. 543 с. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/202393-nadezhda-teffi-izbrannoe.html> (дата обращения: 06.11.2020).
6. Бочкарёва Е. В. Комическое в художественном мире Н. А. Тэффи : автореферат дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Ульяновск, 2009. 22 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/komicheskoe-v-khudozhestvennom-mire-na-teffi/read> (дата обращения: 06.11.2020).
7. Амфитеатров А. В. Тэффин грех. URL: http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1912_teffin_greh.shtml (дата обращения: 06.11.2020).

Liubetska V. V., Erman K. COMPREHENSION OF THE COMIC IN THE ARTISTIC WORLD OF N. TEFFI

The proposed article comprehends the comic as a cultural and aesthetic phenomenon; the theory of the comic in its literary aspects is studied; the comic in the work of art is considered; the originality of forms and receptions of the comic in creativity of N. Teffi is analyzed. In the course of the study, it was revealed that the comic has two main forms – humor and satire. The linguistic means of creating a comic should include synonymy, antonymy, homonymy, polysemy, pun, allegory, comic contrast, comparison, epithets, metaphors, assimilation, oxymoron, etc. Style-forming techniques related to the creation of comic content are: situationally conditioned irony, comic exaggeration (hyperbole), belittling (litota), a manner of misunderstanding, unexpectedness, etc. The comic implies a discrepancy between reality and what is reported about it, and the effect of the comic is based on the deluded expectation of the perceiving subject. The methods of a humorous depiction of life in N. Teffi's work are very diverse: it is the comic of characters, and the comic of the plot, and the comic of portraits, and the comic of the environment. N. Teffi uses all these components in her works, which means laughter is caused by the plot, the characters of the heroes, their portraits and speech. N. Teffi's humor is distinguished by good nature, usually it is not an angry, revealing laugh, but a «light» laugh, a condescending smile of a person who has already seen and knows life. We can say that N. Teffi's laughter is extremely democratic, its distinctive features are an attentive attitude to the heroes and an all-encompassing vision. Ease of perception and democracy predetermined the peculiarity of N. Teffi's poetics. At the same time, the literary world of the writer is also distinguished by "serious" humor, in which the synthesis of the comic with the tragic and lyrical is unique.

Key words: comic, tragic, lyrical, humor, satire, artistic world, laughter, artistic vision.

Чирков А. С.

Житомирський державний університет імені Івана Франко

ДРАМАТУРГИЯ КАК МЕТАВИД ЗРЕЛИЩНЫХ ИСКУССТВ

Ця стаття присвячена теоретико-літературному аналізу феномена драматургії в її відмінності від драми як літературного роду. Перш за все тут розглядається містерія шумерів як своєрідний прообраз грецького театру і констатується, що виток цього театру – не в літературі, а в дійстві, яке має сакральний характер. Далі автор звертається до історії становлення семантики терміна «драматургія» і висуває тезу про існування низки видовищних мистецтв, які виникли в результаті творчого співробітництва представників різних видів мистецтва. У цьому контексті драматургія виступає як метавид, який об'єднує їх в одну систему. Драматургія як метавид передбачає наявність певних принципів, які її визначають сутність її кода – видовищність, а також театралізація, мізансценування, монтаж, сценографія.

Сценічна театралізація узагальненіша й яскравіша за свій життєвий прототип, оскільки буденна життєва ситуація перестає сприйматися як одичне/випадкове у своєму роді. Вона сприймається як втілення загального/закономірного. Мізансценування – система мізансцен, які утворюють у своїй системності невербальний текст п'єси, взятої режисером для вистави. Монтаж притаманний не тільки кіно, але й сценічному мистецтву, зокрема драматичному. Для того, щоб реалізувати заявлене драматургом, режисер шукає театральні прийоми й можливості, тобто зосереджує увагу глядача на тому, що важливо драматургові, а також для втілення свого бачення твору. Театральна сценографія покликана не тільки «матеріалізувати» задум режисера, але й мовою свого мистецтва висловити той смисл, який вклав у драматичний твір драматург та інтерпретував постановник вистави.

Ключові слова: драма, драматургія, видовищність, театралізація, мізансценування, монтаж, сценографія.

Постановка проблеми. Так бывает: открытия, сделанные в науках отнюдь не сугубо литературоведческих, способны изменить устоявшиеся представления о творениях художественных или, по крайней мере, спровоцировать появление сомнений в традиционных их трактовках. И классический пример тому – открытие Г. Шлиманом Трои, которое лишило историю, рассказанную Гомером, ее легендарности, а сама троянская война предстала не как плод фантазии поэта, а как имевшая место быть реальность, воспетая великим поэтом античности. По крайней мере, для многих...

Разумеется, такое случается: получившие широкое хождение и признание литературоведческие аксиомы под влиянием новых знаний превращаются в теоремы, требующие доказательств. Более того, даже только попытка доказать эти новые теоремы порождает сомнения в незыблемости устоявшихся представлений и суждений.

В 1841 году В. Г. Белинский в известной работе «Разделение поэзии на роды и виды» утверждал, что «у греков драма была как бы результатом эпоса и лиры, ибо и являлась-то после них и была самым пышным, но и последним цветом эллинской поэзии» [1, с. 71]. Сказано категорично

и образно. Но эти категоричность и образность – отражали уровень представлений-знаний сороковых годов XIX века.

В 1921 году Генрих Циммерн, германский ученый-востоковед, исследовал таблички с записями времен шумерской цивилизации (таблички хранились в Берлинском музее), перевел версию заточения бога Мардука в Великую пирамиду. Затем, в 1923 году Стивен Лэнгдон, американский ассириолог, «включил перевод этого текста в собрание новогодних *месопотамских мистерий* (курсив – А. Ч.), назвав его «Смерть и воскрешение Бела-Мардука» [2, с. 272–273].

Наличие «мистерий» у шумеров заставляет задуматься над простыми вопросами: а действительно ли драма своим рождением обязана только грекам? И не была ли театральная традиция шумеров одной из определяющих предтеч древнегреческого театра? И действительно ли драма у греков была «результатом эпоса и лиры»?

Анализ последних исследований и публикаций. Симптоматично, что во второй половине XX столетия в советских энциклопедических изданиях отождествлялись понятия «драматургия» и «драма», а под «драмой» понималась

при этом драматическая поэзия. Так, в Украинской советской энциклопедии (1961 год) читаем: «Драматургия – 1) теория мистецтва, що вивчає принципи та способи побудови драматичних творів. 2) Драматична література певного періоду чи народу або сукупність драматичних творів якогось письменника» [3, с. 323]. А Украинская советская энциклопедия 1979 года издания уточняла: драматургия – «1) Драматична література певної доби чи країни, а також сукупність драматичних творів певного письменника. 2) Теорія побудови драматичних творів. 3) Сюжетно-образна концепція театральної вистави або сценарію, що її визначають режисери» [4, с. 467]. С незначительными уточнениями давали сведения о драматургии и Краткая литературная энциклопедия в 1964 году [5, с. 798], и Украинская литературная энциклопедия в 1990 году [6, с. 108]. Даже в театральной энциклопедии читаем: «Драматургия – род литературных произведений, предназначенных для исполнения на сцене (см. Драма)» [7, с. 521].

Постановка задания. Цель данной работы – осмыслить драматургию именно как феномен сценический, проследив ее происхождение от мистериального действия и рассмотрев ее как метавид зрелищных искусств.

Изложение основного материала. Очевидно, Аристотель имел какие-то вполне резонные основания, говоря о драме, поставить ее в один ряд с кифаристикой и авлетикой. И, очевидно, М. Л. Гаспаров, работая над «Поэтикой» Аристотеля, непроизвольно сделал такой перевод: «Отсюда, говорят иные, и сама драма называется *«действом»* (*drama*) (курсив – А. Ч.), ибо наследует особым образом (*drontes*)» [8, с. 648]¹. Это «наследование особым образом» не в последнюю очередь было связано с тем, что драма *представлялась, игралась, исполнялась*.

Так не был ли тот мистериальный театр шумеров, о котором говорит не литературовед, не театровед, а американский теоретик палеоконтакта Захария Ситчин, весьма подробно излагая последовательный ряд событий, которые и составляли сюжет этого мистериального действия о заживо погребенном в Великой гробнице боге Мардуке, своеобразным прообразом драмы греков? Драмы как действия, зрелища.

«Древний «сценарий», – констатирует Захария Ситчин, – начинается со знакомства с акте-

рами [2]². Первый из них – это «Бел, внутри горы заключенный». Второй изображает вестника, который приносит весть о заключении Мардука его сыну Набу. Пораженный этой новостью, Набу спешит вверх на собственной колеснице. В тексте сообщается, что «в доме на краю горы» он подлежал допросу со стороны стражников. Отвечая на вопрос, он сообщает свое имя: «Набу с Борсиппе». Он пришел навестить заключенного в темницу отца. Затем на сцену выскакивает большое количество актеров – это «люди, спешащие вдоль улиц». Они ищут Белла, спрашивая: «Где его держат в заключении?» Из текста мы также узнаем, что после того, как Белла заточили внутри горы, в городе начался мятеж, и беспорядки выплеснулись за пределы города. Далее на сцене появляется Сарпанит, сестра-супруга Мардука. Она разговаривает с вестником, который, обливаясь слезами, сообщает: «В Горе они заперли его». Он показывает Сарпанит одежду Мардука, вероятно в пятнах крови, и говорит, что с Мардука сняли одежду, вместо которой дали «одежду наказания». При этом публике показывают саванн. Это означает, что Мардук в саркофаге. Его похоронили! Сарпанит идет к сооружению, которое символизирует гробницу Мардука, и видит там группу скорбящих. <...> Мардук мертв» [2, с. 273–274].

Перед нами – цепочка последовательных *действий*, которые составляют основу *действия*, имевшего явно сакральный характер. Конечно, можно возразить: изложение истории о заточении бога Мардука в Великой пирамиде основано на *перевод* шумерского текста. А ведь, бывает, переводчик может допустить и субъективное толкование оригинала. Поэтому и предположение о шумерском театре как предтече древнегреческого театра достаточно спорно.

Но существуют артефакты, которые не нуждаются в переводе на какой бы то ни было язык, ибо язык этих артефактов – невербальный. В так называемом штандарте из Ура присутствует изображение мужчины, играющего на арфе, а рядом с ним – певца. В изображении зафиксировано выступление актеров, лицедеев. А это уже – *материальное* свидетельство существования у шумеров действ. Зрелищных действий.

² По какой-то совершенно неожиданно возникшей ассоциации вспомнилось представление Хором действующих лиц «Антигона» Ж. Ануя: «Ну что ж, начнем. Эти персонажи сейчас сыграют перед вами трагедию об Антигоне». А далее следует представление действующих лиц: Антигоны, ее жениха Гемона, его отца – царя Креона, его жены – Эвридики и других персонажей. И такое представление действующих лиц сопровождается комментариями, что персонажи пьесы делают и какова их дальнейшая судьба. И только после этого следует приглашение зрителя к началу спектакля. Жан Ануй. Антигона. URL: <http://lib.ru/PXESY/ANUJ/antigona.txt>.

¹ Для сравнения: в переводе В. Г. Аппельрота эта фраза звучит несколько иначе: «Отсюда, как утверждают некоторые, эти произведения и называются «драмами», потому что изображают лиц действующих». Аристотель. Об искусстве поэзии. Москва, ГИХЛ, 1957. С. 46.

Но если это так, то как быть с «драматургией», которая практически во всех справочных изданиях упоминается как синоним «драмы»? А драму, пусть и с известными оговорками, но относят, повторим, к одному из трех родов литературы. Как быть и с тем, что многие искусствоведы исследуют особенности *драматургии* оперы, балета, кинофильма? [10–15]. Как быть с тем, что, по мнению немецкого исследователя Бернхарда Асмута, «благодаря театральной постановке драма перерастает характер чисто литературного произведения и становится *смешанной формой* (курсив – А. Ч.) литературы и других искусств»? [16, с. 176]. Не замечать? Или по-прежнему считать, что драма и драматургия – суть явления литературного порядка? Или же искать иные ответы на этот «вечный» вопрос?

Термин «драматургия», как известно, родился значительно позже древнегреческих времен. Мы встречаем его у Лессинга. Напомним общеизвестное: в 1767–1769 гг. Лессинг издавал так называемые «листы» с очень красноречивым названием «Гамбургская *драматургия*». Раскрывая замысел издания этих «листов», Лессинг отмечал: «Они должны были сопровождать каждый шаг, который будет делать здесь искусство, как поэта, так и актера» [17, с. 608]. А в 1782 году в журнале «Вюртембергский репертурий литературы» Шиллер напечатал статью «О современном немецком театре», в которой отмечал: «... до тех пор, пока драма является не столько школой, сколько время препровождением и служит больше для того, чтобы разгонять скуку, <...> пока актриса работает более нарядов ради, а актеры ради выпивки, – до этого времени наши драматурги должны отказаться от патристически тщеславной мечты быть просветителями народа» [18, с. 10]. Говоря о «драме», Шиллер явно подразумевал (что проистекает из контекста) не *драматическую поэзию*, а *театральное искусство*. Ведь не случайно и Лессинг с горечью признавался: «Мы, немцы, должны достаточно чистосердечно признаться в том, что у нас еще нет театра» [17, с. 582], а Шиллер уточнял: «Если бы мы дожили до национального театра, то мы бы стали нацией» [18, с. 732]. Именно при такой театральной ситуации, а, точнее, отсутствии ее, Лессинг и заговорил о *драматургии* как о виде искусства, которое сочетает возможности драматической поэзии и театра.

Понятие «драматургия» со временем приобрело столь широкое бытование, что стало соотноситься, как было упомянуто ранее, не только с искусством драматического театра, но

и с театром музыкальным (оперы, оперетты, балета, мюзикла). Сегодня идет речь и о драматургии эстрадно-цирковой, кино- и теле. И, разумеется, о *драматургии драмы* – одном из древнейших зрелищных искусств. Более того, оно касается и того искусства, которое не имеет вербальной основы, а лишь музыкальную (симфонии, сонаты, инструментальные концерты). Не говоря уже о драматургии народных действ, которые возникли задолго до становления видов искусств, находившихся под патронатом олимпийских муз.

То есть, речь идет о существовании множества *видов зрелищных искусств*, возникших/появившихся в результате творческого сотрудничества представителей различных видов искусств: писателей, режиссеров, композиторов, актеров, музыкантов, художников, сценографов и т. п. Иными словами, драматургия выступает как *метавид*, объединяющий в одну систему множество видов зрелищных искусств. Каждый из этих видов, имея собственное и неповторимое художественное лицо и свой, только ему присущий язык, в то же время основывается на том общем, что объединяет их в одно большое зрелищно-художественное сообщество. Точнее – систему.

Не о существовании ли такой системы, основанной на использовании выразительных возможностей различных искусств, говорил французский балетмейстер Ж. Ж. Новерр, который еще в XVIII веке в известных «Письмах о танце» (1760) утверждал: «Действенный танец может быть объединен со всеми подражательными искусствами и сам может стать одним из них» [19]. А известный французский режиссер XX века Марсель Марешаль достаточно категорично и не без оснований утверждал: «Театр относится к зрелищным искусствам, хотим мы этого или нет, нравится нам это или не нравится. Этим они отличается от живописи. Живопись или литература, возможно, благородные; в них, в конце концов, нет жесткого изложения правил, нет кода. А речь театральных выразительных средств закодирована, ее правила нужно знать, и они должны быть простыми» [20, с. 88].

Драматургия как метавид предполагает наличие определенных принципов, которые и определяют сущность ее кода – *зрелищность*. Среди них – *театрализация, мизансценирование, монтаж, сценография*.

Театрализация. Как-то Шекспир заметил: «Мир – театр. В нем женщины, мужчины, все – актеры». Театральность – одна из особенностей человеческого сообщества, и у каждого в этой жизни – своя роль. Правда, в реальной жизни

театралізація передбачає *не гру* в когось чи в щось, а *существование/жизнь* учасників подій в тих обставинах, які виникають за їх волею, або поза їх бажання. Це є банальне стан життя людей, які беруть участь (і які є одночасно авторами) в різних «вуличних сценах», які щодня розгортаються на площах великих і малих міст. «Вуличні сцени» – загальний образ цих подій, які відбуваються в реальному житті. Цей образ присутній в трактаті Дені Дидро «Парадокс актора», повторений К. Станіславським в «Роботі актора над собою» і оригінально осмислений Б. Брехтом в діалогах «Покупка міді». При всіх особистих трактуваннях цього образу «вуличної сцени» і її творчого потенціалу всі згадані сцени були єдині в одному і важливому: життєва театралізація провокує народження театралізації сценічної. Але сценічна театралізація, будучи подібною життєвому прототипу, одночасно є принципово іншою. Вона – загальніше, яскравіше, т.к. будь-яка побутова життєва ситуація перестає сприйматися як єдинична/випадкова в своєму роді. Вона сприймається як втілення загального/закономірного. І ще: сценічна театралізація – штучна по відношенню до життєвого прототипу. Будь-яка «вулична сцена», – говорив Д. Дидро, – стосується до драматичної сцени, як орда дикарей до цивілізованого суспільства» [21]. Але для цього, щоб, скажемо так, ця «дикі орда» не знищила «цивілізоване суспільство», Д. Дидро вважав необхідним наявність багатьох репетицій. К. Станіславський вдосконалював техніку перетворення, а Б. Брехт бачив в такій «вуличній сцені» прообраз епічного театру. Але всі вони, по суті, говорили про одне: про необхідність, фігурально виражаючи, обмежити алмазом, щоб отримати брильянт. Іншими словами, всі вони були зосереджені на створенні *актерського ансамблю*, який і здатний повідомити особистому життєвому факту силу сценічного, художнього загального. Театралізація в той же час немислима без глядача, який є не тільки споживачем цього дійства, але і одним з учасників його. І в такому випадку не настільки важливо: глядач «вживається» в відбуваються на сцені або «озувається». Принципово інше: без акторів і глядача дійство просто не відбувається.

Мизансценування. У історії зрелищного дійства стоїть драматург, який створює літературний текст, який і потрібно буде цьому акторському

ансамблю, керівному режиссером, перекладати на мову сцени, щоб глядач чув сказане автором. Але не тільки чув – бачив. А зриме, об'ємні картини створюють інші творці дійства. Це вони, режиссер і актори, призначені перетворити слово написане в слово не тільки звучаче, але і бачене на сцені. І якщо актор забезпечує «слуховість» слова, заповнюючи це слово драматурга певним значенням, йдучим від особи виконавця ролі, то «зримість» літературного слова на сцені, його, так сказати, «матеріалізація» досягається вже режиссером, в розпорядженні якого є специфічний театральний принцип – мизансценування.

Мизансценування – система мизансцен, які входять до своєї системності невербальний текст п'єси, взятої режиссером для постановки.

Мизансцена – універсальна мова всіх зрелищних мистецтв. І народженням своїм він також зобов'язаний життєвій практиці, оскільки в реальному житті ми всі перебуваємо в певному положенні по відношенню до оточуючому речі світу і в певних (частіше не нами створених) ситуаціях. Тут, наприклад, реконструйований дослідниками обряд коронування на правління царя, який відбувався ще в часи шумерської цивілізації: «1. Кандидат на посаду царя обирається з допомогою оракула (гадання на кирпичах) з числа дорослих чоловіків шумерського міста. Обирає його сам бог Енلیل, якому, згідно з деякими текстами, обранець попередньо приносить великі жертви (частіше всього – трофеї, здобуті в походах). 2. Обраність виражається в судженні благоприємної долі, названій новим благоприємним іменем і передачі надлишкової життєвої сили, здатної приводити народ одночасно в захват і в трепет. 3. Після обрання зібрання богів передає царю різні символи влади разом з регаліями, в яких вони зберігаються. 4. Провозглашається благоприємний вирок зібрання богів, який утверджує повноваження обраного правителя. 5. Після цього в ряді текстів Енلیل або Нінурта <...> дарують царю довгу життя і царювання...» [22].

Це було, як сказали б сьогодні, «сценарій» коронації, в основі якого перелік певного ряду дійств, обов'язкових для виконання. Але ці «дійства» вимагали і певної постановки учасників такого дійства, і поєднання вербального тексту з жестом. Дійственні завдання завжди, так або інакше, но

обусловливают создание соответствующих мизансцен – невербального текста, который непременно взаимодействует в зрелищном действе с текстом вербальным. Собственно говоря, именно такой подход к организации словесного и жестового текстов существует и в сакральных действиях, например, в литургии, которая совершается в христианских храмах вот уже на протяжении многих веков по раз и навсегда утвержденным канонам.

В светском театре традиции такого системного мизансценирования, которое приводило бы к созданию невербального текста спектакля, на долгое время было забыто. Вплоть едва ли не до конца XIX века доминировали «простые» формы мизансценирования, указания на которые содержались в ремарках, выписанных драматургом. И только с появлением режиссера мизансценирование возвращается к своим истокам. А в веке XX такие мастера театрального дела, как Э. Пискатор, Лесь Курбас, Вс. Мейерхольд, создавали сложную систему эпизодов-мизансцен, которые и составляли основу невербального текста спектакля, развивая при этом часто образ или мотив, погода заявленный драматургом, но не развитый им же до логического завершения. Так, у Н. Гоголя в его «Ревизоре» заявлено, что Анна Андреевна четыре раза на протяжении пьесы переодевается в различные платья. Из этой то ли оговорки, то ли указания драматурга у Мейерхольда-режиссера родился дивный эпизод-мизансцена, состоящий из множества отдельных, локальных мизансцен. Вот как его (эпизод-мизансцена) и их (локальные мизансцены) описывает К. Рудницкий: «Анна Андреевна оживленно крутилась перед зеркалом, поправляя шелковое платье, обнажая то одно плечо, то другое <...> Когда Анна Андреевна исчезала за дверцами шкафа и меняла платье, Добчинский бесстыдно за ней подглядывал. Он при всех облизывался. Распростившись, наконец, с городничихой, Добчинский отчаянной походкой, словно зачарованный Эросом, шел, но – не в дверь, а в шкаф. Немедленно начинали греметь пушечные выстрелы, и из шкафа, из-под кушетки – отовсюду выскакивали бравые красавцы офицеры в блестящих мундирах. Игривым табунком окружали они городничиху, кружились вокруг нее, заполнили всю сценическую площадку. Офицеры находились за гранью реальности, они воспринимались как чувственное видение городничихи, которая мечтает о встрече с Хлестаковым» [23, с. 365]. Из системы отдельных мелких мизансцен рождался сюжетно целостный эпизод-мизансцена, который зримо, ярко и образно передавал атмосферу агрессив-

ной, сладострастной похоти городничихи. Но это был уже не Гоголь. Это был Мейерхольд, который творил зрелищное действо, на языке, характерном для его и только его искусства. Наполненная страстной мыслью мизансцена сообщала спектаклю новые смыслы.

Разумеется, в сценической практике существуют мизансцены и другого порядка: одни просто вытекают из текста драматического произведения и как бы дублируют этот текст, а другие – обусловлены «предложенными обстоятельствами», в которых «сейчас» и «здесь» существуют герои. Так, известный театральный художник Д. Боровский приводит один довольно интересный эпизод из спектакля «Дядя Ваня», который шел в свое время на сцене МХАТа: «На специальном оборудовании воспроизводился звук дождевых капель, падающих после ливня, который только закончился. Стоило закрыть глаза, и возникало абсолютное ощущение реальности всего, что происходило на сцене. А в спектакле, во втором акте Ливанов (он играл Астрова), который должен оставить усадьбу, вдруг оборачивался к открытому окну, прислушался к каплям, которые падали, закрывал глаза, движением руки, протянутой к утренней свежести, сжимал пальцы в кулак и со стоном от восторга, выдыхал: «Ах!» [24, с. 415–416]. Такого рода мизансцены рождаются из взаимодействия актера с окружающим его миром (вещами, звуками, предметами, партнерами). Такие мизансцены не передают – создают эмоциональную атмосферу эпизода, а в своей системности – всего спектакля. Они являются своеобразной *эмоциональной партитурой* сценического действия.

Но каким бы путем для создания невербального текста спектакля режиссер ни шел, неизменным остается определяющее: мизансценирование – основа невербального текста в любом виде зрелищных искусств. Только с учетом специфики того или иного искусства:

В киноискусстве, например, существует так называемое «глубинное мизансценирование». Оно основывается на смене при съемке «крупности актера», которая достигается естественным движением в снимаемом эпизоде актера на кинокамеру и от нее. В этом случае мизансценирование связано с монтажом, который выполняет функцию, как считают кинорежиссеры, «маленькой драматургии». Драматургии эпизода.

Монтаж. Понятие «монтаж» настолько прочно закрепилось за киноискусством, что, кажется, к другим искусствам оно никакого отношения не имеет. Да, безусловно, кинематограф

неотделим от монтажа. «Монтаж, –подчеркивал М. Ромм, – есть особый, специфически кинематографический способ обозрения мира, способ раскрытия событий. Являясь одной из важнейших сторон кинематографического зрелища и во многом определяя метод подачи художественного материала, сегодня монтаж находится в своеобразном положении, как бы на перепутье. Вторжение в жизнь широкого экрана сулит дальнейшие изменения монтажного мышления, ибо широкий экран, по самому характеру изображения тянувший кинематограф к панораме, по-видимому, еще больше углубит процесс развития новых форм внутрикадрового монтажа, то есть форм непрерывной съемки длинными кусками, которые за последнее время находят себе все более частое применение» [25].

Но, тем не менее, монтаж не является вотчиной киноискусства. Он присущ и сценическому искусству, в частности драматическому. Так, например, в спектакле Леся Курбаса «Пролог» есть сцена, когда царь Николай диктует адъютанту заметки в дневник. Актер, «игравший царя, торжественно, с чувством собственного достоинства ходил от столика, за которым сидел адъютант, по одной и той же линии вдоль рампы размеренно, медленно, не спеша. Он делал от столика шагов десять – пятнадцать, затем вдруг резко останавливался, круто поворачивался на одной ноге, словно прячась не то удара, не то от пули, на мгновение замирал спиной к зрителю, затем делал два шага вправо <...> снова уклонялся в испуге от удара и возвращался к столику...» [26, с. 158]. В театре, на сцене (как и в киноискусстве, в кадре) также есть свои общий, передний, средний и задний планы. Когда только открывается занавес, тем более, если на сцене в данный момент нет актеров, властвует общий план (зритель воспринимает сценографическое оформление спектакля в его полноте). Но как только появляются актеры, то общий план уступает место другим в зависимости от воли режиссера. В случае с эпизодом из спектакля Леся Курбаса «Пролог» явно чувствуется изменение планов: нахождение актера, игравшего царя Николая, на авансцене – для зрителя было тем самым крупным планом, поскольку сосредотачивалось внимание на фигуре царя и позволяло следить за малейшими нюансами в его поведении. А его «два шага вправо» – это уже изменение плана. Именно благодаря изменению планов и происходил тот «внутренний монтаж» мизансцены, без которого царь Николай не стал бы олицетворением «царя-марионетки», не читался бы как «тонкая карика-

тура на человека крайне испуганного, но пытающегося выглядеть достойно» [26, с. 158].

Монтаж задолго до возникновения киноискусства был одним из значимых приемов и в драматических произведениях, поскольку они создавались (и создаются) именно для сценического воплощения. Его практиковали драматурги, хотя и не называли это монтажом. Еще Кристофер Марло (не говоря уже о Шекспире), прибегал к монтажу эпизодов драматического произведения в целом. А в XX веке «монтаж» становится (не без влияния кинематографа) настолько распространенным, что проявляется не только в «склейке» эпизодов, но даже в ремарках. Вот, например, классически известный «Пигмалион» Бернарда Шоу. Пьеса начинается с ремарки: «Лондон, 11.15 вечера. Щедрый летний дождь льет, как из ведра. Здесь и там неистово визжат свистки, которыми подзывают такси. Пешеходы бегут, чтобы спрятаться под портиком церкви св. Павла (не Ренова собора, а церкви Иниго Джонса, в Ковент-Гардене, у овощного рынка); вместе со всеми забегают в убежище дама с дочерью в вечерних платьях. Люди угрюмо глазят на дождевой занавес, и только один человек стоит спиной ко всем, сосредоточено что-то записывая в своей записной книжке. Церковные часы выбивают четверть двенадцатого. **Дочь** (стоя между двумя центральными колоннами, ближе к той, что слева от нее): Меня уже холод до костей пронимает. И что там Фредди так долго делает? Уже целых двадцать минут как пошел! **Мать** (стоя справа от дочери): Ну, не двадцать, а меньше. Но должен был бы уже до сих пор поймать нам такси. **Прохожий** (что стоит справа от дамы): Он не поймает никакого такси до полдвенадцатого, когда они уже будут возвращаться, когда развезут вышедших из театра» [27].

Разобьем эту ремарку и три реплики, условно, на «кадры» в их последовательности: 1) часы, 2) портик св. Павла, 3) женщина и дочь в вечерних платьях, 4) человек, который стоит к зрителю спиной, 5) дочь, 6) снова часы, 7) дочь, которая стоит между двумя центральными колоннами, 8) мать, которая стоит справа от дочери, 9) прохожий, который стоит справа от дамы. И перед нами – своеобразный «монтажный лист», на котором указаны те моменты, которые должны быть представленными «крупным планом». Но в театре такого крупного плана нет. И для того, чтобы реализовать заявленное драматургом (более того, сосредоточить внимание зрителя на этих людях и предметах материального мира), необходимо искать сугубо театральные приемы и возможно-

сти, которые могли бы осуществить такой «монтаж». То есть сосредоточить внимание зрителя на том, что важно для драматурга. Ведь в каждом «кадре» действует множество людей. И чтобы предотвратить мельтешение фигур, Б. Шоу выделяет, подает словесно «крупным планом» те предметы материального мира и тех людей, которые должны в дальнейшем сыграть определенную роль в развитии сюжета драматического произведения. Как их подать, эти «кадры», – это другое дело. Все зависит от фантазии режиссера и от чисто технических возможностей конкретного театра. Главное в другом: драматург «закладывает» в тексте пьесы сам принцип монтажа, который в соответствии с законами сцены реализует режиссер-постановщик.

Сценография. Сценография по праву является «вечным двигателем» драматургии любого зрелищного действия: драматического, оперного, циркового, эстрадного и т.д. Без сценографического решения ни одно зрелищное действие просто не состоится как нечто целое и целостное. Само понятие «сценография» вошло в театроведческий обиход в XX веке. Литературоведение им не оперирует, ибо рассматривает драму, повторим, как род литературы. Но если драма = действие, а драматургия – метавид зрелищных искусств, тогда сценографическое решение литературного текста, созданного талантом драматурга, необходимо для понимания специфики такого действия: театральным художником выстраивает на сцене не декорации (это, как известно, бывало еще в античном театре), а предлагает свое видение и визуальное решение спектакля. Вот, например, как вспоминает о сценографическом решении оперы «Пиковая дама»³ один из самых талантливых театральных художников уже прошлого века Давид Боровский: «Теперь о постановочном плане. Игорный дом. Игорный клуб. Казино. Как угодно – сборный мотив единой установки. Стихия игры. Азарта. Риска. Место тайных человеческих страстей. Успехов и разочарований. Нередко – трагедий. Если угадать настроение, атмосферу, тогда единая установка передаст драматическое напряжение. Ритм конструкции определила трехразовость, трехчленность, трехзначность. Навязчивые, бесконечно повторяющиеся три карты. Три – число магическое. Этот рефрен, эту арифметику я пытался встроить в геометрию. Зеленый квадрат игрового пространства разделил на три

секции и на три плана. Первый на уровне верха оркестровой ямы. Три плоскости чуть выше – второй план. И еще выше – снова три плоскости, но это уже три игровых стола. Над ними – три прямоугольных светильника из латуни. В каждом – девять прожекторов, по три в трех рядах. На трех столах по углам – канделябры с тремя свечами. Трехсвечник. Таким образом, если считать параллельно рампе – три плоскости. Снизу вверх – три. И по диагонали – тоже три. Вот такой ритм. Вот такой пасьянс» [24, с. 120–121].

Предложенная художником единая конструкция спектакля определяла и мизансценирование постановки, и, что не менее важно, ее скрытый в драматическом тексте смысл (фатальный и магический смысл трех карт). Такое сценографическое решение, да еще и с использованием световых эффектов создавало атмосферу мистичности и таинственности, диктовало темпоритм спектакля. Сценограф становился одним из полноправных соавторов ее.

Вообще, описание места действия (так сказать, «литературная сценография») долгое время было прерогативой драматургов. Сохранилось это положение и в XX веке. Так, например, ремарка к первому действию «Пигмалиона» египетского драматурга Тауфика аль-Хакима гласит: «В доме Пигмалиона. Посреди комнаты огромное окно, за ним – лес с удивительными деревьями и цветами. Одна из дверей выходит в лес, вторая – в другие комнаты. В углу – шелковая занавеска. В каждом действии меняется только освещение пейзажа за окном – лес, то залит ярким солнцем, то погружен во мрак, то цепенеет в тишине, то вздрагивает от бури. Темень ночи как бы рассекает сияние луны, восходящей над лесом» [28, с. 6]. Такого рода ремарки имеются в драматических произведениях многих авторов разных времен. Но объединяет их одно: они воспроизводят не только интерьер, в котором должно происходить действие, а прежде всего атмосферу возможного представления. Его определяющую мысль-страсть. И поскольку «литературная сценография» предшествовала сценографии театральной, постольку не вызывает удивление тот факт, что «театральная сценография» в разработке принципов пространственного решения представления взяла уроки мастерства у драматургов.

Театральная сценография призвана не только «материализовать» замысел режиссера, но и языком своего искусства поведать о том смысле, который вложил в драматическое произведение драматург. Сценограф выступает не только как художник-декоратор, но и в определенной степени как сорежиссер

³ В 1988/89 годах оперный театр города Карлсруэ предложил Ю. Любимову осуществить постановку оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама» по мотивам одноименного произведения А. С. Пушкина.

спектакля. И если драматург не может не считаться с законами сценического искусства, а потому, бывает, заходит на территорию художника-декоратора, то сценограф, обладая тайнами этого сценического искусства, не может не быть союзником режиссера. Он способствует созданию невербального текста представления, определяя в каждом отдельном случае своеобразие драматургии конкретного действия. Так и возникает драматургия драмы (зрелища), в которой каждый из создателей, разговаривая на языке своего искусства, выступает как один из соавторов театрального действия.

Выводы и предложения. Творческая и творящая личность создает мир – свой, уникальный и неповторимый. И каждый раз в этом сотворенном человеком-творцом мире рождаются его детища – произведения искусства. У каждого вида искусства – свое «слово». У композитора – нота, у художника – краска, у балетмейстера – танцевальное па, у сценографа – декорация, у драматурга – слово. Но художник, создающий действие (зрелище), должен уметь слушать и слышать

«слова» других видов искусств, ибо такова природа любого из видов искусств зрелищных. Более того, соединять эти «слова» в одном действе, чтобы добиться гармоничного многоголосия. Поэтому и театральное представление по-прежнему, а режиссер – своеобразный полиглот, который использует возможности различных искусств для реализации собственного замысла.

Выдающийся украинский режиссер Л. В. Верпаховский, задумываясь над спецификой режиссерской работы, заметил: «Режиссер является одновременно и композитором, и исполнителем <...> Режиссер по отношению к пьесе – исполнитель, а по отношению к актерам и зрителям – композитор» [29, с. 25]. Справедливость этого суждения безусловна. Подобно тому, как композитор, сочиняя партитуру музыкального творения, пишет музыкальный текст с учетом возможностей каждого инструмента, режиссер использует языки различных искусств, создавая партитуру творимого им действия. Он –демиург, творящий уникальный мир *драматургии – метавида зрелищных искусств.*

Список литературы:

1. Белинский В. Г. О драме и театре. В двух томах. Москва : Искусство, 1983, Т.2, 830 с.
2. Ситчин Захария. Войны богов и людей. Москва : Эксмо, 2006, 280 с.
3. Українська радянська енциклопедія. Київ : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1961. Т. 4. 560 с.
4. Українська радянська енциклопедія. Друге видання. Київ : Головна редакція української радянської енциклопедії, 1979, Т. 3. 552 с.
5. Краткая литературная энциклопедия. Москва : Изд-во «Советская энциклопедия», 1964, Т. 8. 1056 с.
6. Українська літературна енциклопедія. Київ : Українська радянська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1990. Т. 2. 754 с.
7. Театральная энциклопедия. Москва : Государственное научное издательство «Советская энциклопедия», 1963. Т. 2. 1211 с.
8. Аристотель. Сочинения в четырех томах. Москва : Мысль, 1983. Т. 4, 830 с.
9. Жан Ануй. Антигона. URL: <http://lib.ru/PXESY/ANUJ/antigona.txt>.
10. Покровский Б. Об оперной режиссуре. Москва : ВТО, 1973, 308 с.
11. Покровский Б. Размышления об опере. Москва : Сов.композитор, 1979. 280 с.
12. Климец Ю. Д. Купальська обрядовість на Україні. Київ : Наукова думка, 1990. 144 с.
13. Зингерман Б. Анализ режиссерского плана «Отелло» К. Станиславского. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskiy-sbornik12.html>.
14. Чирков О. Асоціації, або Мовою кадру. Житомир : Видавець О. О. Євенок, 2019. 172 с.
15. Потемкина С. Б. Особенности сценарной драматургии балета 1930–1960 гг. / на материале истории создания балета «Спартак» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2013, 26 с.
16. Асмут Б. Вступ до аналізу драми. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 220 с.
17. Лессинг Г. Э. Избранные произведения. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1953. 639 с.
18. Шиллер Ф. Собрание сочинений. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т. 6. 792 с.
19. Новерр Ж. Ж. Письма о танце. URL: <https://школаискусстврк.екатеринбург.рф/file/7a5d2315cc164ddf908ee05c1ace50>.
20. Марешаль М. Путь театра. Москва : Радуга, 1982. 228 с.
21. Дидро Д. Парадокс об актере. URL: <https://fil.wikireading.ru/60508>.
22. Емельянов В. В. Ритуал в Древней Месопотамии. URL: https://labyrinthos.ru/text/emelyanov_ritual-v-drevney-mesopotamii_tsarsko-hramovy-ritual-v-shumere.html.

23. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. Москва : Наука, 1973. 525 с.
24. Боровский Д. Убегающее пространство. Москва : ЭКСМО, 2006. 432 с.
25. Ромм М. Вопросы киномонтажа (Записи лекций). URL: <http://www.tokman.ru/tx26.html>.
26. Верхацкий М. Уроки режиссуры. Курбас Л. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Москва : Искусство, 1987. 464 с.
27. Шоу Б. Пигмалион. URL: <http://lybs.ru/index-704.htm>.
28. Тауфикаль-Хаким. Пьесы. Москва : Искусство, 1979. 318 с.
29. Курицын Б. На полпути к вершине. Непридуманные истории из жизни Л. Верпаховского. Киев : Альтерпресс, 2001. 320 с.

Chirkov A. S. DRAMATURGY AS A METAFORM OF PERFORMANCE ARTS

This work is devoted to the theoretical literary analysis of the phenomenon of dramaturgy as distinct from drama as a literary type. First of all, the author sees the Sumerian mystery as a particular prototype of the Greek theater and states that the origin of this theater is not in literature, but in some kind of a sacral performance. The author then turns to the history of the semantic development of the term "dramaturgy" and contends that there exist many kinds of performance arts that have emerged/appeared as a result of a creative collaboration of those who represent various kinds of arts. In this context, dramaturgy acts as a metatype, uniting many types of performance arts into one system. Dramaturgy as a metatype implies certain principles determining the essence of its code – spectacularity, as well as adaptation for the stage, scene arrangement, montage, scenography. Adaptation for the stage is more generalized and more vivid than its life prototype, because the everyday life situation is no longer perceived as a singular/random in nature. It is perceived as an embodiment of the general/regular. Scene arrangement is a system of scenes, which make up, in its systemic nature, a non-verbal text of the play chosen by the director for staging. Montage is inherent not only in cinema, but also in the theater art, drama in particular. In order to put into practice what the playwright declared, the director is looking for theatrical techniques and possibilities, that is, he focuses the spectator's attention on what is important for the playwright and for expressing his perception of the play. Theatrical scenography is designed not only to "materialize" the director's intention, but also to communicate, in the language of his art, the meaning conveyed by the playwright and interpreted by the play's director.

Key words: *drama, dramaturgy, spectacularity, adaptation for the stage, scene arrangement, montage, scenography.*

Відомості про авторів

Афоніна І. Ю. – доцент кафедри германо-романської філології та перекладу Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля

Боронь О. В. – доктор філологічних наук, завідувач відділу шевченкознавства Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України

Виклюк А. О. – студент магістр Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Ворошилова М. А. – студентка спеціальності 035 «Філологія» Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля

Галинська О. М. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов професійного спрямування Національного університету харчових технологій

Гарачковська О. О. – доктор філологічних наук, професор, кафедра зв'язків з громадськістю і журналістики Київського національного університету культури і мистецтв

Геркєрова О. М. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри германської філології та методики викладання іноземних мов Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Гєндєкова О. Г. – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної філології Навчально-наукового інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

Гольтер І. М. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу Дніпровського державного технічного університету

Гусєйнова Сабіна Чінгізєзи – дисертант кафедри загального мовознавства Бакинського слов'янського університету

Дєрїй М. А. – аспірантка 3-го року навчання, групи Ф-Л-М-3 кафедри світової літератури факультету філології та журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

Дєрошина Л. Ф. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології, перекладу та стратегічних комунікацій Національної академії Національної гвардії України

Єлїсєєнєко А. П. – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов Харківської державної зооветеринарної академії

Жабєорюк І. А. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології та методики викладання іноземних мов Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Зїєнєнєко О. А. – студентка кафедри англійської філології і перекладу факультету лїнгвістики та соціальних комунікацій Національного авіаційного університету

Кєрпєнєко Н. А. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології, перекладу та стратегічних комунікацій Національної академії Національної гвардії України

Кєрпїна О. С. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Дєнбєаський державний педагогічний університет»

Кїбєнєко Л. М. – старший викладач кафедри іноземних мов Харківської державної зооветеринарної академії

Кєцїєбєа З. Г. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри германських мов і перекладознавства Інституту іноземних мов Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Кєрасуля А. В. – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри германської філології Сумського державного університету

Кєрїлова Т. В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології і перекладу факультету лїнгвістики та соціальних комунікацій Національного авіаційного університету

Кєрєт Єрман – магістрант спеціальності «Слов'янські мови та літератури (переклад включно): перша російська» філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Лєпушкїна Н. П. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Дєнбєаського державного педагогічного університету

Линтвар О. М. – доцент кафедри англійської філології і перекладу Національного авіаційного університету

Лисенко Н. В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету

Лопушанський І. О. – студент магістратури філологічного факультету Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Любецька В. В. – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри мовної та загальногуманітарної підготовки іноземців Інституту міжнародної освіти Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Меньшиков І. І. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри загального та слов'янського мовознавства факультету української й іноземної філології та мистецтвознавства Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

Мілова М. М. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри перекладу та мовознавства Міжнародного гуманітарного університету

Насалевич Т. В. – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри германської філології Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Нечипоренко М. Ю. – асистент кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Ніколаєва О. Ю. – аспірант кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства Київського університету імені Бориса Грінченка

Ніколенко О. М. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

Палій О. П. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Перепелиця А. Д. – магістрантка спеціальності «Філологія. Переклад (англійська)» Маріупольського державного університету

Плетенецька Ю. М. – доцент кафедри англійської філології і перекладу Національного авіаційного університету

Поворознюк Р. В. – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Подугольникова З. О. – студентка 4 курсу 2 англійської групи (спеціальність «Переклад з англійської та другої західноєвропейської мови») кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Прокопенко А. В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології Сумського державного університету

Рава В. М. – студентка 5 курсу, групи ПР.м-01 кафедри германської філології Сумського державного університету

Рябуха Т. В. – старший викладач кафедри германської філології Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Садова Г. Ю. – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської мови і літератури Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського

Свідер І. А. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Сеїдзаде Джаханханум Мірамін – докторант кафедри світової літератури Бакинського державного університету

Сіроштан Т. О. – студентка кафедри германської мови і літератури факультету іноземної філології та соціальних комунікацій Сумського державного університету

Смирнова М. С. – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри теорії та практики перекладу Маріупольського державного університету

Стасенко Р. Ю. – аспірантка кафедри міжкультурної комунікації та перекладу Львівського національного університету імені Івана Франка

Ткач П. Б. – кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри філології, перекладу та стратегічних комунікацій Національної академії Національної гвардії України

Ушенко Д. О. – студентка VI курсу, кафедри зарубіжної філології Навчально-наукового інституту філології та журналістики Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

Хачатурян К. Р. – викладач циклової комісії «Мов і літератур» Харківського державного автотранспортного коледжу

Хоровець В. Є. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу Маріупольського державного університету

Худик К. Г. – кандидат філологічних наук, викладач кафедри англійської мови Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Черепанин Х. В. – студентка кафедри прикладної лінгвістики Інституту комп'ютерних наук та інформаційних технологій Національного університету «Львівська політехніка»

Чижевська А. О. – аспірантка кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

Чирков О. С. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка

Швелідзе Л. Д. – старший викладач кафедри англійської філології та перекладу Одеського національного політехнічного університету

Шишка Т. О. – магістрантка факультету іноземної філології та соціальних комунікацій Сумського державного університету

НОТАТКИ

Науковий журнал

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

Серія: Філологія. Соціальні комунікації

Том 31 (70) № 4 2020

Частина 3

Коректура • *Н. Пирог*

Комп'ютерна верстка • *Н. Кузнєцова*

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 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 24,98. Ум.-друк. арк. 27,21. Зам. № 0221/30

Підписано до друку 27.11.2020. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

03150, м. Київ, вул. Велика Васильківська 74, оф. 7

Телефон +38 (048) 709 38 69,

+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.