



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

*Херсонський державний університет
Kherson State University*

100 *Років*
ХЕРСОНЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ
УНІВЕРСИТЕТУ

**ПІВДЕННИЙ АРХІВ
PIVDENNIY ARKHIV**

(Збірник наукових праць. Філологічні науки)
(Collected papers on Philology)

Випуск — **LXVI**
Issue

**Херсон — 2017
Kherson**

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 7937, зареєстровано 29.09.2003.

Рекомендовано до друку вченою радою ХДУ (протокол № 10 від 27 лютого 2017 р.)

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР:

Ільїнська Н.І. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА:

Омельчук С.А. – доктор педагогічних наук, доцент, проректор із наукової роботи Херсонського державного університету.

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР:

Клімчук О.В. – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

Белехова Л.І. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри англійської мови та методики її викладання Херсонського державного університету;

Бондарева О.С. – доктор філологічних наук, професор, директор Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка;

Демецька В.В. – доктор філологічних наук, професор, декан факультету перекладознавства Херсонського державного університету;

Заболотська О.О. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри англійської мови та методики її викладання Херсонського державного університету;

Кормілов С.І. – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри історії новітньої літератури та сучасного літературного процесу Московського державного університету імені М.В. Ломоносова (Російська Федерація);

Корнієнко О.О. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова;

Мацапура В.І. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури Полтавського національного університету імені В.Г. Короленка;

Ройтер Т. – доктор філологічних наук, професор Інституту славістики Альпен-Адрія університету (Республіка Австрія);

Романова Н.В. – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри німецької мови Херсонського державного університету;

Руденко Л.М. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри слов'янських мов та методик їх викладання Херсонського державного університету

Сакре Н. – кандидат філологічних наук, викладач університету Рене-2 (Французька Республіка);

Тропіна Н.П. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської мови та загального мовознавства Херсонського державного університету.

Офіційний сайт видання:
www.pa.stateuniversity.ks.ua

Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск LXVI. – Херсон: ХДУ, 2017. – 238 с.
© ХДУ, 2017

Certificate on state registration of printed mass medium, series KV № 7937, registered on 29.09.2003.

Recommended for publication by the academic council of Kherson State University (protocol № 10, February, 2017)

EDITOR DIRECTOR:

Ilynska N.I. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of Department of World Literature and Culture named after Prof. O. Mishukov of the Kherson State University

DEPUTY CHIEF EDITOR:

Omelchuk S.A. – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vice Rector of scientific work of the Kherson State University.

EXECUTIVE SECRETARY:

Klimchuk O.V. – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Senior Lecturer at Department of World Literature and Culture named after Prof. O. Mishukov of the Kherson State University.

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

Bieliekhova L.I. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor at Department of English Language and Methods of Teaching of the Kherson State University;

Bondareva O.Y. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Director of the Institute of Human Sciences of the Borys Grinchenko Kyiv University;

Demetska V.V. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Dean of Faculty of Translation of the Kherson State University;

Zabolotska O.O. – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of Department of English Language and Methods of Teaching of the Kherson State University;

Kormilov S.I. – Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Professor at Department of History of Modern Literature and Contemporary Literary Process of the Lomonosov Moscow State University (Russian Federation);

Korniienko O.O. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of Department of Russian and Foreign Literature of the National Pedagogical Dragomanov University;

Matsapura V.I. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor at Department of Foreign Literature of the Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University;

Roiter T. – Doctor of Philological Sciences, Professor of the Institute of Slavonic Studies of the Alpen-Adria-Universität Klagenfurt (Republic of Austria);

Romanova N.V. – Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Professor at Department of German Language of the Kherson State University;

Rudenko L.M. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor at Department of Slavic Languages and Methods of Teaching of the Kherson State University;

Sacre N. – Candidate of Philological Sciences, Lecturer at Rennes 2 University (Republic of France);

Tropina N.P. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of Department of Russian Language and General Linguistics of the Kherson State University.

Official website of edition:
www.pa.stateuniversity.ks.ua

Pivdenniy Arkhiv. Philology: Collected papers. Issue LXVI. – Kherson: Kherson State University, 2017. – 238 p.
© KSU, 2017



ШАНОВНІ КОЛЕГИ!

Херсонський державний університет – провідний науково-освітній центр Півдня України, який у 2017 році святкує свій 100-літній ювілей. Це не просто значний відтинок часу, а ціла епоха для нашого університету. Це шлях наполегливої праці багатьох поколінь досвідчених, творчих, талановитих фахівців. Це шлях утвердження власних принципів, пошуків, звершень, зростання та примноження здобутків.

Херсонський державний університет відомий своїми науковими школами, які розвиваються та виховують молодих науковців. За керівництва відомих учених у нашому навчальному закладі підготовлено не одне покоління висококваліфікованих фахівців. Серед них – народні й заслужені вчителі, артисти, народні депутати України, олімпійські чемпіони, чемпіони Європи та світу, видатні вчені, письменники, журналісти, економісти, менеджери, юристи, державні й політичні діячі тощо.

Університет є засновником багатьох журналів, 12 з яких – фахові наукові видання України. Філософія збірника наукових праць «Південний архів. Серія: філологічні науки» полягає в науковому осмисленні актуальних проблем слов'янської та зарубіжної філології.

Упевнений, що високий професіоналізм та самовіддана праця вчених Херсонського державного університету сприятимуть подальшому розвитку і примноженню освітнього й наукового потенціалу нашої держави.

Щиросердно вітаю редакційний колектив, авторів і читачів «Південного архіву. Серія: філологічні науки» з ювілейною датою. Хвала і шана талановитим і невтомним творцям цього видання!

З повагою,

Ректор Херсонського державного університету
Василь СТРАТОНОВ

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Василь Стратонов'.

ЗМІСТ

1. УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Г. Атрошенко. ТВАРИНИ У ХРОНОТОПІ КАЗКИ ВСЕВОЛОДА НЕСТАЙКА «ДИВОВИЖНІ ПРИГОДИ В ЛІСОВІЙ ШКОЛІ»	12
Г. Бокшань. БЕСТІАРНИЙ КОД У МІЛЕНАРНІЙ МІФОЛОГІЇ ГАЛИНИ ПАГУТЯК	15
О. Гловацька. ЩОДО ПИТАННЯ ВИНИКНЕННЯ НЕГАТИВНОЇ ОЦІНКИ В СТРУКТУРІ НЕЙТРАЛЬНИХ ЛЕКСЕМ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ПОЛЕМІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХVІ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХVІІ СТ.)	19
Т. Громко. ОСОБЛИВОСТІ ЛЕКСИЧНОЇ СИСТЕМИ ПІВНІЧНО-ЗАХІДНОГО АРЕАЛУ СТЕПОВОГО ГОВОРУ	22
В. Зотова. ХУДОЖНІЙ БЕСТІАРІЙ РОМАНУ ЄВГЕНА ПОЛОЖІЯ «РИБ’ЯЧІ ДІТИ»	26
О. Іщенко. САМОБУТНІСТЬ ФІЛОСОФІЇ ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ РОМАНІВ МИРОСЛАВА ДОЧИНЦЯ	29
М. Коновалова. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ ПОЕМИ ОЛЕКСИ ВЕРЕТЕНЧЕНКА «ЧОРНА ДОЛИНА»	33
А. Манько. БІПОЛЯРНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ В ПІДКОНЦЕПТАХ «НАЦІЯ» ТА «ГАНЬБА НАЦІЇ» У ТВОРЧОСТІ ІВАНА НИЗОВОГО	37
Г. Онищенко, М. Онищенко, О. Плющай. ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ОБРАЗНОСТІ В РОМАНАХ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА	41
О. Маланій, В. Потрапелюк. СИНТЕЗ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА ПОЕТИЧНОГО СЛОВА В ЛІРИЦІ А. КАЗКИ	46
Н. Римар. НАРАТИВНІ ПОТЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ 60–80 РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ	50
К. Сардарян. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ АВТОРСЬКИХ ІНТЕНЦІЙ У КНИЗІ СПОГАДІВ ІРИНИ ЖИЛЕНКО «НОМО FERIENS»	54
О. Солецький. ПОМІЖ КОНТЕКСТІВ: СЕМІОТИЧНІ МОДИФІКАЦІЇ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ	59

2. РОСІЙСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА

Т. Ворова. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СКАЗКИ «ЖАР-ПТИЦА» Н.М. ЯЗЫКОВА	64
О. Корниенко. БЕСТИАРНИЙ КОД В СКАЗКАХ ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ	67
В. Мацапура. ГИПОТЕТИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ ЛОШАДИ И СТАДА В ФИЛОСОФСКОЙ ПОВЕСТИ Л. ТОЛСТОГО «ХОЛСТОМЕР»	72
Т. Пахарева. ПОЭТИЧЕСКИЙ БЕСТИАРИЙ ЛЬВА ЛОСЕВА	76
В. Спивачук. ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ РЕЛИГИОЗНО-НРАВСТВЕННЫХ ОСНОВ БЫТИЯ В РАССКАЗАХ П.С. РОМАНОВА	81
Е. Хомчак, И. Волкова. ЗООПОЭТИКА РОМАНА «ОБРЫВ» И.А. ГОНЧАРОВА	85

3. ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

В. Дмитрієва. ПРО ДЖЕРЕЛА Й ДОДАТКОВІ МОТИВИ КАЗКИ ШАРЛЯ ПЕРРО «СИНЯ БОРОДА»	90
А. Кравченко. ОБРАЗИ МАРГІНАЛІВ-ЗАТВОРНИКІВ У ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА «ТІМОН АФІНСЬКИЙ» І РОМАНИ Е.Л. ДОКТОРОУ «ГОМЕР І ЛЕНГЛІ»	94
М. Кулешір. СОЦІАЛЬНЕ ТА ІНДИВІДУАЛЬНЕ В АПОКАЛІПТИЧНИХ РОМАНАХ ДЖ. УІНДЕМА Й ДЖ. КРІСТОФЕРА: КОФЛІКТ І ВЗАЄМОДІЯ	97
А. Степанова. ПОВІСТЬ А. КОНАН ДОЙЛА «СОБАКА БАСКЕРВІЛІВ» І РАДЯНСЬКА КІНОШЕРЛОКІАНА	101
О. Тупахіна. ВІКТОРІАНСЬКА СПАДЩИНА В ДЗЕРКАЛІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	107

4. РОМАНСЬКІ, ГЕРМАНСЬКІ ТА СХІДНІ МОВИ

Г. Глушук-Олея. ПЕЙОРАТИВИ В ІСПАНСЬКІЙ МОВІ	112
Ю. Головащенко. ЛЕКСИКО-АСОЦІАТИВНІ ГРУПИ В СЕМАНТИЧНОМУ ПРОСТОРИ РОМАНІВ ДЖОНА МАКСВЕЛЛА КУТЗЕЕ	116
І. Євдокимова. ІНТОНАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ МОВЛЕННЄВОЇ МАСКИ ІНТРИГАНА В АНГЛОМОВНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ	122
М. Камінська. СОМАТИКОН НЕВЕРБАЛЬНОЇ ТРАНСЛЯЦІЇ ІМПЛІЦИТНОЇ НЕГАТИВНОЇ ОЦІНКИ В АНГЛОМОВНОМУ ДІАЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ	126
М. Копчак. ПОЛІФУНКЦІЙНІСТЬ АТРАКТОРІВ ПРИВІТАННЯ В СИНЕРГЕТИЧНІЙ СИСТЕМІ МОВЛЕННЄВОГО ЕТИКЕТУ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ПЕРСОНАЖА	132
А. Олейник. ФРЕЙМОВИЙ КОНФЛИКТ КАК ПРИЧИНА ВОЗНИКНОВЕННЯ НЕПОНИМАННЯ В ДІАЛОГІЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ (НА МАТЕРІАЛЕ ЛІТЕРАТУРНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО АНГЛОЯЗЫЧНОГО ДИСКУРСА)	137
О. Пешкова. ОСОБЛИВОСТІ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ АСПЕКТІВ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В РОМАНІ ДЖОНА ФАУЛЗА “THE COLLECTOR”	141
М. Пришляк. ЕКСПРЕСІВНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ МОЖЛИВОСТІ ЗАЙМЕННИКІВ У ТЕКСТАХ ОРАТОРСЬКОГО ДИСКУРСУ СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ	145
Я. Просяннікова. ОСОБЛИВОСТІ СИНТАКСИЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ПРИНЦИПУ ІКОНІЧНОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ХУДОЖНІХ ПОРІВНЯНЬ В АНГЛОМОВНИХ КАНАДСЬКИХ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ)	149
К. Радіонова. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ УГРУПОВАННЯ СТІЙКИХ КОМПАРАТИВНИХ ОДИНИЦЬ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ	153
І. Сидоренко. КОНЦЕПТ <i>ГРІХ</i> В ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІЙ КАРТИНІ СВІТУ МАРІЇ ВАЛЬЄХО-НАХЕРА	157
Л. Терехова. ОППОЗИЦІЯ «СВОЙ» – «ЧУЖОЙ» В ГАЗЕТНОМ МАКРОТЕКСТЕ	160
О. Тищенко. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ СЛОГАНІВ ГРЕЦЬКОЇ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ РЕКЛАМИ	165
О. Шкамарда. МОВЛЕННЄВІ РЕСУРСИ КОНСТРУЮВАННЯ РЕФЛЕКСИВНОЇ СУБ’ЄКТНОЇ ПОЗИЦІЇ В АНГЛОМОВНОМУ ІНТЕРНЕТ-БЛОЗІ	168
К. Юровських. СТРАТЕГІЇ Й ТАКТИКИ ПОДОЛАННЯ КОМУНІКАТИВНОГО НЕПОРОЗУМІННЯ В АНГЛОМОВНОМУ ДІАЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ	173
Л. Пойнар, А. Ярошенко. ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ «ОБЛИЧЧЯ» В КИТАЙСЬКИХ ПРИКАЗКАХ	177

5. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

О. Вісич. П’ЄСА «ТАЛАН» МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: МЕТАДРАМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ	182
---	-----

6. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Л. Богачевська. ОГЛЯД РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ Ч. ДІККЕНСА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЕМ І. ФРАНКОМ І ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЇХНІХ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ (КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ)	188
В. Погребная, Н. Козленко. ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЗООЛОГИЧЕСКИХ УПОДОБЛЕНИЙ В РОМАНАХ Н.С. ЛЕСКОВА И МАРКА ВОВЧКА	193

7. ЗАГАЛЬНЕ МОВОЗНАВСТВО

О. Бабакова, З. Митяй. ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИЧНОЇ СТРУКТУРИ ДІЄСЛІВ-ЗООФОНІВ	198
А. Бикова. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ НОМІНАЦІЇ ТА КЛАСИФІКАЦІЇ ЗАПОЗИЧЕНЬ У СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ	202
Ю. Михайличенко. О ПРОБЛЕМНЫХ АСПЕКТАХ ПОДХОДОВ К ИДЕНТИФИКАЦИИ НЕОЛОГИЗМОВ	206
Л. Фенюк. ПРИЧИНИ ТА ШЛЯХИ ВИНИКНЕННЯ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗМІВ	210

8. ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Т. Журавель, Н. Хайдарі. ІНТЕРОГАТИВНІ КОНСТРУКЦІЇ ЯК ЛІНГВІСТИЧНА Й ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА	214
В. Яблочнікова. ІДІОМАТИЧНІ ВИРАЗИ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ	218

9. МОВА І ЗАСОБИ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Л. Ткач, Н. Крилова. РОЗПОРЯДЧІ ДОКУМЕНТИ ЯК ЗАСІБ ЗДІЙСНЕННЯ РЕГУЛЮВАННЯ ПРОЦЕСІВ УПРАВЛІННЯ	222
Н. Шульська. «ФАКТИЧНА БРЕХНЯ», АБО ПРО ЩЕ ОДИН РІЗНОВИД ТЕКСТОВИХ АНОРМАТИВІВ У МОВІ ЗМІ.....	227

10. МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ

Н. Войнаровская, И. Ткачук. ВЛИЯНИЕ ПРОЦЕССА ГЛОБАЛИЗАЦИИ НА РАЗВИТИЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ	232
---	-----

РЕЦЕНЗІЇ

Abay Kairzhanov. ALEXANDR POTEKIN. «RUSSKIY PACIENT», «KABALA», «IZGOY», «CELOVEK OTMENJAETSJA», «JA».....	236
---	-----

СОДЕРЖАНИЕ

1. УКРАИНСКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА

А. Атрошенко. ЖИВОТНЫЕ В ХРОНОТОПЕ СКАЗКИ ВСЕВОЛОДА НЕСТАЙКО «УДИВИТЕЛЬНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ В ЛЕСНОЙ ШКОЛЕ».....	12
Г. Бокшань. БЕСТИАРНЫЙ КОД В МИЛЛЕНАРНОЙ МИФОЛОГИИ ГАЛИНЫ ПАГУТЯК.....	15
О. Гловацкая. К ВОПРОСУ О ВОЗНИКНОВЕНИИ ОТРИЦАТЕЛЬНОЙ ОЦЕНКИ В СТРУКТУРЕ НЕЙТРАЛЬНЫХ ЛЕКСЕМ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЛЕМИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОНЦА XVI – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВВ.).....	19
Т. Громко. ОСОБЕННОСТИ ЛЕКСИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ СЕВЕРО-ЗАПАДНОГО АРЕАЛА СТЕПНОГО ГОВОРА.....	22
В. Зотова. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ БЕСТИАРИЙ РОМАНА ЕВГЕНИЯ ПОЛОЖИЯ «РЫБЬИ ДЕТИ».....	26
Е. Ищенко. САМОБЫТНОСТЬ ФИЛОСОФИИ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ РОМАНОВ МИРОСЛАВА ДОЧИНЦА.....	29
М. Коновалова. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ ПОЭМЫ А. ВЕРЕТЕНЧЕНКО «ЧЕРНАЯ ДОЛИНА».....	33
А. Манько. БИПОЛЯРНОСТЬ НАЦИОНАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ В ПОДКОНЦЕПТАХ «НАЦИЯ» И «ПОЗОР НАЦИИ» В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА НИЗОВОГО.....	37
Г. Онищенко, М. Онищенко, А. Плющай. ЛЕКСИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ОБРАЗНОСТИ В РОМАНАХ ВЛАДИМИРА ДАНИЛЕНКО.....	41
Е. Маланий, В. Потрапелюк. СИНТЕЗ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА В ЛИРИКЕ А. КАЗКИ.....	46
Н. Римар. НАРРАТИВНЫЕ ПОТЕНЦИИ УКРАИНСКОЙ ПРОЗЫ 60–80 ГОДОВ XX ВЕКА.....	50
К. Сардарян. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРСКИХ ИНТЕНЦИЙ В КНИГЕ ВОСПОМИНАНИЙ И. ЖИЛЕНКО «НОМО FERIENS».....	54
О. Солецкий. МЕЖДУ КОНТЕКСТОВ: СЕМИОТИЧЕСКИЕ МОДИФИКАЦИИ Г. СКОВОРОДЫ.....	59

2. РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА

Т. Ворова. ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ КАЗКИ «ЖАР-ПТИЦЯ» М.М. ЯЗИКОВА.....	64
О. Корниенко. БЕСТИАРНЫЙ КОД В СКАЗКАХ ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ.....	67
В. Мацапура. ГІПОТЕТИЧНА ПСИХОЛОГІЯ КОНЯ Й ЧЕРЕДИ У ФІЛОСОФСЬКІЙ ПОВІСТІ Л. ТОЛСТОГО «ХОЛСТОМІР».....	72
Т. Пахарева. ПОЕТИЧНИЙ БЕСТІАРИЙ ЛЕВА ЛОСЄВА.....	76
В. Спивачук. ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ РЕЛИГИОЗНО-НРАВСТВЕННЫХ ОСНОВ БЫТИЯ В РАССКАЗАХ П. РОМАНОВА.....	81
Е. Хомчак, И. Волкова. ЗООПОЭТИКА РОМАНА «ОБРЫВ» И.А. ГОНЧАРОВА.....	85

3. ЛИТЕРАТУРА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

В. Дмитриева. ОБ ИСТОКАХ И ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ МОТИВАХ СКАЗКИ ШАРЛЯ ПЕРРО «СИНЯЯ БОРОДА».....	90
А. Кравченко. ОБРАЗЫ МАРГИНАЛОВ-ЗАТВОРНИКОВ В ТРАГЕДИИ В. ШЕКСПИРА «ТИМОН АФИНСКИЙ» И РОМАНЕ Э.Л. ДОКТОРОУ «ГОМЕР И ЛЕНГЛИ».....	94
М. Кулешир. СОЦИАЛЬНОЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ В АПОКАЛИПТИЧЕСКИХ РОМАНАХ ДЖ. УИНДЕМА И ДЖ. КРИСТОФЕРА: КОНФЛИКТ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ.....	97
А. Степанова. ПОВЕСТЬ А. КОНАН ДОЙЛА «СОБАКА БАСКЕРВИЛЕЙ» И СОВЕТСКАЯ КИНОШЕРЛОКИАНА.....	101
Е. Тупахина. ВИКТОРИАНСКОЕ НАСЛЕДИЕ В ЗЕРКАЛЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ РЕЦЕПЦИИ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ.....	107

4. РОМАНСКИЕ, ГЕРМАНСКИЕ И ВОСТОЧНЫЕ ЯЗЫКИ

Г. Глушук-Олея. ПЕЙОРАТИВЫ В ИСПАНСКОМ ЯЗЫКЕ.....	112
Ю. Головащенко. ЛЕКСИКО-АССОЦИАТИВНЫЕ ГРУППЫ В СЕМАНТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНОВ ДЖОНА МАКСВЕЛЛА КУТЗЕЕ.....	116
И. Евдокимова. ИНТОНАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКОВОЙ МАСКИ ИНТРИГАНА В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ.....	122
М. Каминская. СОМАТИКОН НЕВЕРБАЛЬНОЙ ТРАНСЛЯЦИИ ИМПЛИЦИТНОЙ НЕГАТИВНОЙ ОЦЕНКИ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ДИАЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ.....	126
М. Копчак. ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ АТТРАКТОРОВ ПРИВЕТСТВИЯ В СИНЕРГЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ РЕЧЕВОГО ЭТИКЕТА ПОСТКОЛОНИАЛЬНОГО ПЕРСОНАЖА.....	132

А. Олейник. ФРЕЙМОВЫЙ КОНФЛИКТ КАК ПРИЧИНА ВОЗНИКНОВЕНИЯ НЕПОНИМАНИЯ В ДИАЛОГИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО АНГЛОЯЗЫЧНОГО ДИСКУРСА).....	137
Е. Пешкова. ОСОБЕННОСТИ ВЕРБАЛИЗАЦИИ АСПЕКТОВ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ ДЖОНА ФАУЛЗА «КОЛЛЕКЦИОНЕР».....	141
М. Пришляк. ЭКСПРЕССИВНЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ МЕСТОИМЕНЕЙ В ТЕКСТАХ ОРАТОРСКОГО ДИСКУРСА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ.....	145
Я. Просянникова. ОСОБЕННОСТИ СИНТАКСИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ПРИНЦИПА ИКОНИЧНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРАВНЕНИЙ В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ КАНАДСКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ).....	149
К. Радионова. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ГРУППИРОВКИ УСТОЙЧИВЫХ СРАВНИТЕЛЬНЫХ ЕДИНИЦ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА.....	153
И. Сидоренко. КОНЦЕПТ ГРЕХ В ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОЙ КАРТИНЕ МИРА МАРИИ ВАЛЬЕХО-НАХЕРА.....	157
Л. Терехова. ОППОЗИЦИЯ «СВОЙ» – «ЧУЖОЙ» В ГАЗЕТНОМ МАКРОТЕКСТЕ.....	160
Е. Тищенко. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СЛОГАНОВ ГРЕЧЕСКОЙ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ РЕКЛАМЫ.....	165
О. Шкамарда. РЕЧЕВЫЕ РЕСУРСЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ РЕФЛЕКСИВНОЙ СУБЪЕКТНОЙ ПОЗИЦИИ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ИНТЕРНЕТ-БЛОГЕ.....	168
К. Юровских. СТРАТЕГИИ И ТАКТИКИ ПРЕОДОЛЕНИЯ КОММУНИКАТИВНОГО НЕДОРАЗУМЕНИЯ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ДИАЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ.....	173
Л. Пойнар, А. Ярошенко. ВЕРБАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА «ЛИЦО» В КИТАЙСКИХ ПОГОВОРКАХ.....	177
5. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
А. Висич. ПЬЕСА «ТАЛАН» МИХАЙЛА СТАРИЦКОГО: МЕТАДРАМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ.....	182
6. СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ	
Л. Богачевская. НАБРОСКИ РЕЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА Ч. ДИККЕНСА ЛИТЕРАТУРОВЕДОМ И. ФРАНКОМ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ).....	188
В. Погребная, Н. Козленко. ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЗООЛОГИЧЕСКИХ УПОДОБЛЕНИЙ В РОМАНАХ Н.С. ЛЕСКОВА И МАРКА ВОВЧКА	193
7. ОБЩЕЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ	
О. Бабакова, З. Митяй. ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ ГЛАГОЛОВ-ЗООФОНОВ.....	198
А. Быкова. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ НОМИНАЦИИ И КЛАССИФИКАЦИИ ЗАИМСТВОВАНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКЕ.....	202
Ю. Михайличенко. О ПРОБЛЕМНЫХ АСПЕКТАХ ПОДХОДОВ К ИДЕНТИФИКАЦИИ НЕОЛОГИЗМОВ.....	206
Л. Фенюк. ПРИЧИНЫ И ПУТИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМОВ.....	210
8. ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ	
Т. Журавель, Н. Хайдари. ИНТЕРРОГАТИВНЫЕ КОНСТРУКЦИИ КАК ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ И ПЕРЕВОДОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА.....	214
В. Яблочникова. ИДИОМАТИЧЕСКИЕ ВЫРАЖЕНИЯ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА И ОСОБЕННОСТИ ИХ ПЕРЕВОДА.....	218
9. ЯЗЫК И СРЕДСТВА МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ	
Л. Ткач, Н. Крылова. РАСПОРЯДИТЕЛЬНЫЕ ДОКУМЕНТЫ КАК СРЕДСТВО ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ РЕГУЛИРОВАНИЯ ПРОЦЕССОВ УПРАВЛЕНИЯ.....	222
Н. Шульская. «ФАКТИЧЕСКАЯ ЛОЖЬ», ИЛИ ОБ ЕЩЕ ОДНОЙ РАЗНОВИДНОСТИ ТЕКСТОВЫХ АНОРМАТИВОВ В ЯЗЫКЕ СМИ.....	227
10. МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ	
Н. Войнаровская, И. Ткачук. ВПЛИВ ПРОЦЕСУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ НА РОЗВИТОК МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	232
РЕЦЕНЗИИ	
Abay Kairzhanov. ALEXANDR POTEKIN. «RUSSKIY PACIENT», «KABALA», «IZGOY», «CELOVEK OTMENJAETSJA», «JA».....	236

CONTENTS

1. UKRAINIAN LANGUAGE AND LITERATURE

A. Atroshenko. ANIMALS IN CHRONOTOPE OF THE TALE BY VSEVOLOD NESTAYKO “AMAZING ADVENTURES IN THE FOREST SCHOOL”.....	12
H. Bokshan. THE BESTIARY CODE IN HALYNA PAHUTIAK’S MILLENARIAN MYTHOLOGY.....	15
O. Hlovatska. ON THE ISSUE OF NEGATIVE VALUE RISING IN THE STRUCTURE OF NEUTRAL LEXEMES (BASED ON THE WORKS OF POLEMICAL LITERATURE: THE END OF XVI C. – 1ST HALF OF THE XVII C.).....	19
T. Hromko. FEATURES OF LEXICAL SYSTEM OF NORTH-WESTERN OF THE HABITAT OF THE STEPPE DIALECT.....	22
V. Zotova. ARTISTIC BESTIARY OF THE NOVEL BY YEVHEN POLOZHII “FISH CHILDREN”.....	26
H. Ishchenko. THE ORIGINAL PHILOSOPHY OF THE MAIN CHARACTER OF THE NOVELS BY MYROSLAV DOCHYNETS.....	29
M. Konovalova. PECULIARITIES OF ARTISTIC STRUCTURE OF OLEKSA VERETENCHENKO’S POEM “BLACK VALLEY”.....	33
A. Manko. BIPOLARITY OF NATIONAL CONSCIOUSNESS IN SUBCONCEPTS “NATION” AND “DISGRACE OF NATION” IN THE WORK OF IVAN NYZOVYL.....	37
G. Onyshchenko, M. Onyshchenko, A. Pliushchai. LEXICAL MEANS OF IMAGERY FORMATION IN THE NOVELS OF VOLODYMYR DANYLENKO.....	41
O. Malaniy, V. Potrapeliuk. SYNTHESIS OF ART AND POETIC WORDS IN THE LYRICS OF A. KAZKY.....	46
N. Rymar. NARRATIVE POTENCY UKRAINIAN PROSE 60–80 YEARS OF XX CENTURY.....	50
K. Sardaryan. REPRESENTATION INTENTIONS OF AUTHOR’S IN THE MEMOIRS OF I. ZHYLENKO’S «HOMO FERIENS».....	54
O. Soletsky. AMID THE CONTEXTS: SEMIOTIC MODIFICATION OF HRYHORIY SKOVORODA.....	59

2. RUSSIAN LANGUAGE AND LITERATURE

T. Vorova. THE ARTISTIC ORIGINALITY OF THE FAIRY TALE “THE FIREBIRD” BY N.M. YAZYKOV.....	64
O. Korniienko. BESTIARITY CODE IN FAIRY TALES WRITTEN BY LUDMILA PETRUSHEVSKAYA.....	67
V. Matsapura. HYPOTHETIC PSYCHOLOGY OF THE HORSE AND HERD IN THE PHILOSOPHIC NARRATIVE “KHOLSTOMER” BY LEO TOLSTOY.....	72
T. Pakhareva. LEV LOSEV’S POETICAL BESTIARY.....	76
V. Spivachuk. THE PECULIARITIES OF THE USING OF THE RELIGIOUS-MORAL AMBUSH OF THE HUMAN BEING IN THE ROMANOV’S SHORT STORIES.....	81
H. Homchak, I. Volkova. ZOOPOETICS IN THE NOVEL THE PRECIPICE BY I.A. GONCHAROV.....	85

3. LITERARY PROCESS: THEORETICAL AND HISTORICAL ASPECTS

V. Dmytriiieva. THE ORIGINS AND ADDITIONAL MOTIVES OF CHARLES PERRAULT’S BLUEBEARD FAIRY-TALE.....	90
A. Kravchenko. MARGINAL HERMITS IN THE PLAY “TIMON OF ATHENS” BY W. SHAKESPEARE AND THE NOVEL “HOMER AND LANGLEY” BY E.L. DOCTOROW.....	94
M. Kuleshir. THE SOCIAL AND INDIVIDUAL IN THE APOCALYPTIC NOVELS BY J. WYNDHAM AND J. CHRISTOPHER: THE CONFLICT AND INTERACTION.....	97
A. Stepanova. A. CONAN DOYLE’S STORY “THE HOUND OF THE BASKERVILLES” AND SOVIET MOVIE-SHERLOKIANA.....	101
O. Tupakhina. VICTORIAN HERITAGE REFLECTED BY POSTMODERN CONSCIOUSNESS: TERMINOLOGICAL ASPECT.....	107

4. ROMANIC, GERMANIC AND ORIENTAL LANGUAGES

G. Glushchuk-Oleia. PEJORATIVES IN SPANISH.....	112
Yu. Holovashchenko. LEXICAL ASSOCIATIVE GROUPS IN THE SEMANTIC SPACE OF NOVELS BY JOHN MAXWELL COETZEE.....	116
I. Yevdokymova. INTONATION MEANS OF INTRIGUER’S SPEECH MASK.....	122
M. Kaminska. GENDER ASPECT OF NONVERBAL COMMUNICATION OF IMPLICIT NEGATIVE EVALUATIONS AND EMOTIONS IN DIALOGUE.....	126
M. Kopchak. MULTIFUNCTIONALITY OF GREETING ATTRACTORS IN THE SYNERGETIC SPEECH ETIQUETTE SYSTEM OF POSTCOLONIAL CHARACTER.....	132

A. Oliinyk. FRAME CONFLICT AS THE REASON FOR MISUNDERSTANDING IN DIALOGUE COMMUNICATION (BASED ON THE MATERIAL FROM MODERN ENGLISH NOVELS).....	137
O. Pieshkova. THE PECULIARITIES OF VERBALIZATION OF INTERMEDIALITY ASPECTS IN THE NOVEL “THE COLLECTOR” BY JOHN FOWLES.....	141
M. Pryshlyak. EXPRESSIVE AND STYLISTIC POSSIBILITIES OF PRONOUNS IN THE ORATORICAL DISCOURSE TEXTS OF ANCIENT GREECE.....	145
Ya. Prosiannikova. PECULIARITIES OF SYNTACTIC REALIZATION OF THE PRINCIPLE OF ICONICITY (CASE STUDY OF SIMILES IN ENGLISH-CANADIAN POETIC TEXTS).....	149
K. Radionova. STRUCTURAL-SEMANTIC GROUPING OF STABLE COMPARATIVE UNITS IN ENGLISH.....	153
I. Sydorenko. THE CONCEPT OF <i>SIN</i> IN THE INDIVIDUAL AUTHOR'S WORLD PICTURE OF MARIA VALLEJO-NAJERA.....	157
L. Terekhova. OPPOSITION “SELF” – “ALIEN” IN A NEWSPAPER MACROTEXT.....	160
O. Tyschenko. THEORETICAL FRAMEWORK OF THE RESEARCH ON THE GREEK TELEVISION ADVERTISING SLOGANS.....	165
O. Shkamarda. THE SPEECH RESOURCES OF THE REFLEXIVE STANCETAKING IN THE ENGLISH INTERNET BLOG.....	168
K. Yurovskykh. STRATEGIES AND TACTICS OF OVERCOMING COMMUNICATIVE MISUNDERSTANDING IN THE ENGLISH DIALOGICAL DISCOURSE.....	173
L. Poinar, A. Yaroshenko. VERBALIZATION OF THE CONCEPT OF „FACE” IN CHINESE SAYINGS.....	177
5. LITERARY THEORY	
O. Visych. MYCHAYLO STARYTSKY’S PLAY “TALAN”: THE METADRAMATIC ANALYSIS.....	182
6. COMPARATIVE LITERATURE	
L. Bohachevska. SKETCHES OF RECEPTION OF CHARLES DICKENS’ LITERARY HERITAGE BY IVAN FRANKO AS A CRITIC AND TYPOLOGICAL FEATURES OF THEIR ARTISTIC WORKS (COMPARATIVE ASPECT).....	180
V. Pogrebnaya, N. Kozlenko. PECULIARITIES OF ZOOLOGICAL ASSIMILATIONS USAGE IN NOVELS OF N.S. LESKOV AND MARKO VOVCHOK	193
7. GENERAL LINGUISTICS	
O. Babakova, Z. Mitay. THE PECULIARITIES OF SEMANTIC STRUCTURE OF VERBS-ZOOPHONES.....	198
A. Bykova. ACTUAL PROBLEMS OF THE CATEGORY AND CLASSIFICATION OF BORROWINGS IN MODERN LINGUISTICS.....	202
J. Mykhailichenko. ABOUT THE PROBLEMATIC ASPECTS OF APPROACHES TO IDENTIFYING NEOLOGISMS.....	206
L. Feniuk. THE CAUSES AND THE WAYS OF APPEARANCE OF THE INTERNATIONALISMS.....	210
8. THEORY OF TRANSLATION	
T. Zhuravel, N. Khaidari. INTERROGATIVE CONSTRUCTIONS AS A PROBLEM IN LINGUISTICS AND TRANSLATION STUDIES.....	214
V. Yablochnikova. IDIOMATIC CONSTRUCTIONS AND PECULIARITIES OF THEIR TRANSLATION.....	218
9. LANGUAGE AND MASS MEDIA	
L. Tkach, N. Krilova. REGULATORY DOCUMENTS AS A MEANS OF MANAGEMENT PROCESSES REGULATION.....	222
N. Shulska. “IN FACT FALSE”, OR ANOTHER FORM OF TEXT ERRORS IN THE MEDIA LANGUAGE.....	227
10. INTERCULTURAL COMMUNICATION	
N. Voinarovska, I. Tkachuk. THE IMPACT OF GLOBALIZATION ON DEVELOPMENT OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATON.....	232
REVIEW	
Abay Kairzhanov. ALEXANDR POTEKIN. «RUSSKIY PACIENT», «KABALA», «IZGOY», «ÇELOVEK OTMENJAETSJA», «JA».....	236

1. Українська мова та література

1. Украинский язык и литература

1. Ukrainian language and literature

*кандидат філологічних наук, доцент
кафедри української і зарубіжної
літератури
Мелітопольського державного
педагогічного університету
імені Богдана Хмельницького*

ТВАРИНИ У ХРОНОТОПІ КАЗКИ ВСЕВОЛОДА НЕСТАЙКА «ДИВОВИЖНІ ПРИГОДИ В ЛІСОВІЙ ШКОЛІ»

Сучасний теоретико-літературний інтерпретаційний процес своїм пріоритетним напрямом визначає дослідження літературної казки, феномен якої осмислюється як оповідна модель естетичної комунікації крізь призму хронотопу й сюжетно-образної структури. Часово-просторові координати (ще за Горацієм і Буало, Леонардо да Вінчі й Мікеланджело, далі – за М. Бахтіним, Д. Лихачовим, Ю. Лотманом, В. Гречневим, С. Неклюдовим) наявні в межах художньої системи як провідні категорії функціонування сюжетно-структурної системи кожного твору. Проблема казкового хронотопу порушувалась у дослідженнях, де осмислювалася загальна концепція казки (В. Пропп, Н. Рошіяну, Д. Лихачов, В. Кравцов та ін.). Останнім часом посилюється інтерес дослідників до особливостей жанру літературної казки (О. Гарачковська, О. Горбонос, Г. Сабат та ін.). На думку літературознавців, жанр казки вимагає традиційного просторово-часового хронометражу, у зв'язку з чим сюжет її контамінується в послідовно-ланцюговому квантуванні оповіді, де фабула розгортається в прямолінійному нанизуванні векторів дії [1, с. 151].

Художній феномен казок відомого українського дитячого письменника Всеволода Нестайка вивчено ще не досить повно. Необхідність дослідження продиктована відсутністю в українському літературознавстві праць, де б аналізувався бестіарій у часопросторі літературних казок письменника, що ще не ставали предметом системного аналізу. Метою розробки є виявлення особливостей бестіарію в часопросторі жанрової моделі «Дивовижних пригод у лісовій школі» Всеволода Нестайка. Це своєрідна казкова повість із цікавою образною палітрою, де сюжетний хронотоп підпорядковується моральним принципам (насамперед перемозі добра над злом), але саме часопростір визначає побудову сюжету й усю образну її структуру.

У розділі першому «Дивовижних пригод у лісовій школі» – «Секрети Васі Кицина» – вже сам початок твору не випадковий, адже читач одразу налаштовується на конкретний час: «Весною, на початку нового навчального року...». Отже, новий навчальний рік розпочинається в лісовій школі навесні, але це не викликає подиву, бо це – казка. І школярика – рудого хлопчика-котика Васю Кицина – «привела до школи мама, дика очеретяна кицька Мура». Не відходимо від реалій (чи, точніше, див!) казкового простору, маємо авторське зауваження: «Вона (кицька Мура) була така дика, що ніхто в лісі не знав, як її звать по батькові» [2, с. 5].

Час у казці чітко визначений: «Навчальний рік у лісовій школі починався не восени, як у людей, а весною. І канікули були не влітку, а взимку» [2, с. 6]. Автор-казкар, не забуваючи, для кого призначена книга, постійно подає пояснення, які нікому не здадуться смішними чи безглуздими, а, навпаки, є доречними і вплітаються в загальну канву розповіді: «... у багатьох лісових учнів (у їжачків, наприклад), а головне, у директора Бурмила Михайловича була зимова сплячка». Автор-оповідач не стоїть осторонь казкових подій, він обов'язково поцікавиться в читача: «А яке ж може бути навчання, коли директор ...спить?». І далі він (автор), кого дозволяється називати «дядя письменник», веде розмову з тими, хто читає казку. На цілком слушні розмірковування «розумних, кмітливих і спостережливих читачів» про те, що «і зайчики, і їжачки, і рисі, і борсуки, і лисички через рік будуть уже дорослі і ні в яку лісову школу після зимових канікул взагалі не ходитимуть», письменник відповідає про особливість казкового часу: «... у справжньому живому лісі через рік уже дорослі. Але ж то справжні, а не казкові. А в нас казковий ліс і мешканці казкові» [2, с. 6].

У казковому просторі «усі-усі після зимових канікул лишилися дітками, перейшли до другого класу і, коли весняне сонечко розтопило сніги, розбудило ліс і рясно вкрило Велику Галявину барвистим килимом, зібралися на перший урок» [2, с. 7]. Це не дивно, адже «саме відчуття часу (соціальне і фізичне) істотно розширилось, поглибилось і стало предметно конкретним» [3, с. 347]. Розпочалося навчання в лісовій школі – і казковий час знову позначений оповідачевим «минуло кілька днів» [2, с. 13]. Часопростір визначається й образом-символом: це – годинник, «старий, з великим дерев'яним маятником, з двома дубовими гилями, з дверцятами над циферблатом» [2, с. 14]. За ним жили, вчилися, працювали всі тварини – мешканці лісу. Він був дуже старий, але завжди правильно відлічував час і «ніколи не псувався». Казковий час завмер, усі розгубилися, нічого не розуміли: годинник став, «не цокав, стрілки завмерли нерухомо», «суцільна плутанина і безладдя» [2, с. 16].

Час є немов сумарним, ледве вираженим періодом, підпорядкованим загальнонародним моральним засадам. Автор не оперує поняттями «завжди» і «всюди». Дія відбувається в конкретний час, у конкретному місці (ліс, Велика Галявина, лісова школа, Чужий ліс). Час дії теж «угадується» доволі легко: останні десятиліття ХХ ст. Час спливає аж надто швидко, коли відшукують злодія, який украв коліщатко з годинника: «Сонечко на обід повернуло», «... сонце скотилося на вечірній круг», «звечоріло», «зовсім смеркло» [2, с. 30, 36–37]. Схопити, але спершу віднайти в лісі крадія доведеться Бровку Барбосовичу, а для нього час – то саме життя. Бровко ще давно, у дитинстві, переїхав до міста, але «раз на рік обов'язково приїздив гостювати у рідне село». Для нього час чітко визначений: Барбосович згадає «неповторне босоноге дитинство», від якого сплигло багато води, і юнацтво в мілі-

цейській спецшколі, і «небезпечну відповідальну роботу службового собаки у карному розшуку» [2, с. 34]. Нині він – «уже кілька років артист» – виконавець номера «собачий цирк». Саме йому вдалося розкрити таємницю Васи Кицина: виявляється, той – не котик-синок кицьки Мури, він – син самого царя звірів Левка Львовича Левченка.

Ліс – величезний простір у казці. Цей простір самі мешканці умовно поділять на п'ять секторів. Найкращий ліс – свій, якому протиставляється Чужий ліс, де є шакальська організація, шакали-рекетири, якими керує шакал Бацила, називаючи свій простір Шмафією (скорочено від: шакальська мафія). Сутужно приходиться тому, хто потрапляє в таке місце.

Авторська казка й деталями тексту, і підтекстом ототожнює конкретний соціально-історичний хронотоп і національний український колорит. Це реалізується в образній палітрі й цікавому ономастиконі казки Всеволода Нестайка, майстерність якого виявляється у вдалих найменуваннях персонажів-тварин, що вже самі собою є їхньою дотепною характеристикою (директор школи – великий «добряк» – Бурмило Михайлович Ведмідь; рудий маленький котик – Вася Кицин; його батько – кіт Василь Приблудний, якого всі називали Базиліо Приблудний, – «легковажний, негарний», «сім'ю покинув і десь повівся»; класний керівник у лісовій школі – Пантера Ягуарівна; учитель музики – Бегемот Гіпотопамович; учитель фізкультури – Макак Макакович, учителька лісової географії – Жирафа Жирафівна; учитель лісознавства – Лисавета Патрикіївна). Кожен з учнів лісової школи має теж досить промовисте ймення: зайчик Кося Вухань, їжачок Колько Колючка, лисеня Рудик Лисовенко, вовченок Вовчик Вовченко, ведмежа Михайлик Ведмеденко, борсученя Боря Сук, рисеня Раїса Мняю, козеня Зіна Бебешко, лосеня Соня Лось, білчєня Вірочка Вивірчук, дике поросля Хрюся Кабанюк. Дракон зветься страшною – Жахоб'як, хоча виявився дуже симпатичним і сором'язливим, до того ж зовсім самотнім, і Драконіві Вулкановичу (його татові) навіть довелося викрасти дітей-звірят, щоб погратися з ним.

Художній світ максимально наближений до видимого, даного нам у відчуттях, але все ж такий, що існує в нашій уяві, збуджуваній образом. Час визначає життя всіх лісових мешканців. Карпо Карпович – дуже старий ворон, але його роки казковий час зафіксував: «... трьохсотрічний старий, ...мав кра-кракрануків, які приносили йому попоїсти раз на день»; око він розплющував одне «останні сто років»; після якогось до нього серйозного звернення він «хвилин десять дрімав» [2, с. 16]. А вчителька математики Пантера Ягуарівна взагалі «любила точність», і саме вона визначила, що крадіжок в історії лісу було «нуль випадків» [2, с. 19].

У казці чітко розмежовано часові виміри, виявляється їх сутність. Реальний час у «Дивовижних пригодах у лісовій школі» – це об'єктивно існуючий часовий лінійний плин, який має протяжність, але не має меж. Це час, як зауважує О. Горбонос, не маргінальний, а такий, який виходить із безмежності й векторно спрямований у безкінечність. Він існує в постійній діахронії, не має реліктового початку й ретроспективного кінця [4, с. 19]. Час виступає як суб'єктивний фактор: Всеволод Нестайко, вносячи реалії свого народу, епохи, відображає сучасність [5, с. 192]. Вони (реалії) акціально зорієнтовані на інтровертну координацію часу нарації із сучасністю [4, с. 24]. Так, наприклад, у казковому просторі існує комп'ютерний локатор-шукатор, червона ракета, печера біля вулкана Петекатепопль, інопланетяни разом із своїм НЛО – «летючим чайником», а разом із тим звірята розповідають і про телепатичний зв'язок, і про екстрасенсів, про Чумака та Кашпіровського, про замітки в «Лісовій газеті», про радіо й телевізор; діти граються в піжмурки, у квача та в гилки, а Дракон Вулканович цікаво розповідає про підземні справи: про запаси корисних копалин, про артезіанську воду, про підземні печери, про сталактити і сталагміти. Є й оповідний час: протяжність і рух розповіді відходять із відповідної позиції, що започатковує текст, й існують доти, поки не закінчиться її зміст. Фабульний час безпосередньо пов'язаний із фабулою казки (якщо її вважати канвою сюжету) – це тривалість, довгота, ритміка розвитку подій, про які оповідається. Це часовий вимір, що передає казкові події в хронологічній послідовності [5, с. 189].

Сюжетний час у казці Всеволода Нестайка констатує казкові ситуації, все, що відбувається з героями-тваринами, фіксує часові координати й позафабульні вставні сюжетні описи, констатації, коментарі автора. За своєю сутністю сюжетний час накладається на фабульний і розширює його межі через оповідні можливості автора, що коментує фантастичні події, пов'язує їх із реальністю. Для дітей письменник подає цікаві сентенції, які не тільки виправдані жанром, а й цілком доречні в канві розповіді: «Яке ж може бути навчання, коли директор ...спить»; «Хлопці, як правило, бояться бути схожими на дівчаток; взагалі весь вовчо-собачий рід здавна чогось котячого роду не полюбить»; «Хто довше живе, той більше знає»; «Між вовками й собаками, як відомо, давно ніжності немає»; «Зараз царів нема: демократія»; «Батьки, як правило, не виконують своїх погроз, а то б усі діти ходили без вух»; «От як скромний, хороший хлопець, то так і знай – лев! А як базікало, хвалько, торохтій – то обов'язково або вовк, або лисиця»; «Шакал – це шакал. Геройства в ньому небагато» [5, с. 6, 8, 16, 36, 57, 92, 102].

Подійний час відображає рух, часові координати події, ситуації, епізоду. Цей тип часу найпоширеніший у казці. Фабульний час співвідносний подійному, адже розгортається на його основі, але ширший, оскільки часово закріплює все, що діється з героями, і може накладатися на декілька подвійних часових векторів, кожен із яких висвічує той чи інший випадок, епізод або інцидент [4]. У казці Всеволода Нестайка наявний художній час – мистецький засіб оформлення казкового матеріалу. Часто художній і сюжетний часи зливаються, виконуючи обопільні функції [5].

Варто сказати й про читацький час, який осмислює всі часові ряди казкового витвору й пов'язує їх із реальним життєвим потоком. Епічне усвідомлення реального часу, який існує у своїй абстрактності, тече прямолінійно в нескінченність. Оповідний, фабульний, подійний, сюжетний, художній часи нерозривно пов'язані й виявляють себе один в одному.

У казці Всеволода Нестайка виявляється безпосередній зв'язок із фольклорною основою в способах організації часу й простору: в них подано традиційні для фольклорної казки хронотопи: ліс (свій – добрий і чужий – темний, злий), шлях-дорога, темне підземелля (печера), що відтворюють ціннісну семантику міфу.

Традиційна фольклорна сюжетна схема в літературній казці Всеволода Нестайка дещо втрачає усталеність. Дія відбувається в радянському й пострадянському просторі. У казковому лісі є ознаки сучасної дійсності. Гра з казковим хронотопом особливо відчутна в зображенні дива, таємниці, наявності яких обов’язкова в просторі казки: коліщатко годинника вкрадено – годинник зупинився, але наступного ранку (без знайдення злодія) «цокає, іде... хвилинка стрілка поволі рухалася до цифри дванадцять» [2, с. 41]; таємничий лист до сороки Скрекекуллі з таємничим підписом – цілком реальні помилки в тексті; зникнення з гри трьох учнів – зустріч уранці; НЛО – летюча тарілка з шестирукими мешканцями з планети Оранг країни Утанії.

Конкретизація образів, створених на основі архетипів, реалізується завдяки їх інтертекстуальному наповненню й переосмисленню. Літературна казка «Дивовижні пригоди в лісовій школі» вирізняється багатством етнокультурних образів і мотивів. Мовний простір казки засвідчує, що її автор володіє сучасними літературними набутками й разом із тим естетично-смысловим досвідом фольклорного твору. Письменник послуговується сучасними образами, детермінованими традиціями уснопетичної творчості, художній ефект підсилюється використанням фразеологізмів, епітетів, порівнянь, просторічних виразів тощо (тишко і скромняга, який мухи ніколи не скривдив; гостре око; чуйне серце; очі спалахнули, як свічечки; завмерли, мов неживі; здоровенницький; вираз їхніх мордяк був красномовнішим за будь-які слова; пахло смаленим; непереливки; пороззявляли роти; пішла чутка; ані звуку, ні пари з уст; десь повівся).

Етична проблема вирішується письменником згідно з традицією, в естетично значущих символах, що знаменують безсмертя й непереможність вічних гуманістичних цінностей. Незважаючи на значну трансформацію казкових традиційних елементів, казка Всеволода Нестайка все ж зберігає свою ціннісну семантику. Вона зазнає на собі впливу постмодерної естетики, що виражається у використанні різноманітних алюзій, асоціацій, трансформації й деякому пародіюванні давно відомих сюжетів, переосмисленні традиційних образів, мотивів казки фольклорної.

Література:

1. Гарачковська О.О. Жанрова типологія української літературної казки 70–90-х років ХХ ст. / О.О. Гарачковська // Вісник Київського славистичного університету. – К., 2007. – Вип. 34. – С. 151–156.
2. Нестайко В.З. Дивовижні пригоди в лісовій школі / В.З. Нестайко ; мал. В. Марченка. – Х. : ВД «ШКОЛА», 2010. – 128 с.
3. Гарачковська О.О. Українська дитяча література 70–90-х років ХХ ст. / О.О. Гарачковська // Історія української літератури ХХ століття : [навчальний посібник] / за ред. проф. В.І. Кузьменка. – К. : КСУ, 2007. – С. 347–354.
4. Горбонос О. Літературна казка як предмет науково-теоретичного дискурсу: жанрово-прагматичний аспект / О. Горбонос // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. праць / гол. ред. О.В. Мішуков. – Вип. XXXIV. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2006. – С. 18–24.
5. Атрошенко Г.І. Традиційний просторово-часовий хронометраж казок Лариси Письменної / Г.І. Атрошенко, О.А. Ковальська // Мова. Свідомість. Концепт : зб. наук. праць / відп. ред. О.Г. Хомчак. – Мелітополь : МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2014. – Вип. 4. – С. 188–192.

Анотація

Г. АТРОШЕНКО. ТВАРИНИ У ХРОНОТОПІ КАЗКИ ВСЕВОЛОДА НЕСТАЙКА «ДИВОВИЖНІ ПРИГОДИ В ЛІСОВІЙ ШКОЛІ»

У статті розглядається художній феномен казки відомого українського дитячого письменника Всеволода Нестайка «Дивовижні пригоди в лісовій школі». Аналізуються образи тварин у часопросторі літературної казки-повісті. Виявляються особливості хронотопу на рівні жанрової моделі казки для дітей.

Ключові слова: образи тварин у часопросторі, літературна казка, хронотоп, внутрішній світ.

Анотация

А. АТРОШЕНКО. ЖИВОТНЫЕ В ХРОНОТОПЕ СКАЗКИ ВСЕВОЛОДА НЕСТАЙКО «УДИВИТЕЛЬНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ В ЛЕСНОЙ ШКОЛЕ»

В статье рассматривается художественный феномен сказки известного украинского детского писателя Всеволода Нестайко «Удивительные приключения в лесной школе». Анализируются образы животных во временном пространстве литературной сказки-повести. Определяются особенности хронотопа на уровне жанровой модели сказки для детей.

Ключевые слова: образы животных во временном пространстве, литературная сказка, хронотоп, внутренний мир.

Summary

A. ATROSHENKO. ANIMALS IN CHRONOTOPE OF THE TALE BY VSEVOLOD NESTAYKO “AMAZING ADVENTURES IN THE FOREST SCHOOL”

The article deals with the artistic phenomenon of the tale written by known Ukrainian children's writer Vsevolod Nestayko. It's analyzed the images of animals in temporal-spatial coordinates of writer's literary tale story. The features of chronotop are shown at the level of genre model of fairy tale for children.

Key words: images of animals in temporal-spatial coordinates, literary fairy tale, chronotop, inner world.

аспірант кафедри української літератури
Херсонського державного університету

БЕСТІАРНИЙ КОД У МІЛЕНАРНІЙ МІФОЛОГІЇ ГАЛИНИ ПАГУТЯК

Міленарні уявлення Г. Пагутяк, спроектовані на площину художнього тексту, оприявнюються на образному й мотивному рівнях. Міфологема Золотого віку оригінально реалізується через наскрізні топоси саду, Чарівної країни, Притулку, Зеленого острова, Країни за Дунаєм, Чарівного лісу та Королівства. Вона також корелює з архетипом «шляхетного дикуна», самобутньо репрезентованим образами Каспара Гаузера й Енкіду. Мотив повернення втраченого ладу в багатьох творах письменниці розгортається як прагнення до гармонійного співіснування людей з усіма живими істотами й навіть духами природи. Особливе місце в авторській міленарній міфології посідають бестіарні образи, ключі до розуміння яких шукатимемо в есеях письменниці, що відображають її бачення стосунків людини і природи: «Тварини, наче посланці ангелів: вони рятують наші душі, прощаючи, не тримаючи на нас зла» [1, с. 98].

Утілення міфологеми Золотого віку в художній прозі Г. Пагутяк досліджували Ю. Вишницька [2] (з'ясувала специфіку авторського міфосценарію пошуку Раю), О. Карасьова [3] (проаналізувала рецепцію біблійної образності у створенні утопічних топосів), І. Біла [4] (схарактеризувала мотив пошуку притулку) та інші вчені. Специфіки бестіарних образів у творах письменниці торкнулися в працях Л. Овідійчук [5] (розглянула своєрідність анімалістичних персонажів крізь призму жанрово-стильових особливостей казки), О. Поліщук [6] (звернула увагу на особливості орнітологічних образів). Утім питання взаємодії бестіарію та міленарної міфології письменниці й надалі залишається недостатньо вивченим, що й визначає актуальність теми статті.

Мета дослідження – проаналізувати зв'язки бестіарних образів із міфологемою Золотого віку у творах Г. Пагутяк, а також визначити неоміфологічні прийоми, використаних авторкою.

Уже в ранній творчості письменниці можна помітити інтенції до моделювання злагоджених світів, у яких гармонійно співіснують людина й інші істоти. Так, в антиутопії Г. Пагутяк «Господар» (1986) сюжетотвірну функцію виконує мотив пошуку землі обітваної, якою здалися планети Еридан і Селія: «Втративши рай, людство віднайшло його в глибинах космосу» [7, с. 14]. У цьому романі бестіарний код оприсутнюється передусім через образи ласків і головного персонажа Сави. Г. Пагутяк коментує семантику імені героя на сторінці особистого сайту: «Вже коли я написала «Господаря», то дізналась, що Сава на Балканах – святий, покровитель домашніх тварин» [8]. образи ласків належать до авторського бестіарію й, припускаємо, своєю назвою завдячують горі Ласки, «веселішій і ласкавішій горі» (порівняно з Мабурою), до якої притулювся Уріж [1, с. 157]. У самому романі письменниці пов'язує цей зоонім із «лагідністю й безборонністю» [7, с. 17] тварин.

Міфічність бестіарних образів зумовлює потребу в їх візуалізації за допомогою портретних деталей: ласки «мали прегарні зелені очі й біленькі ріжки. <...> Такі втішні створіння зі сріблястою шерстю, довгастими очима і чорними віями. Хвостики в них були пухнасті, ласки прудко бігали на довгих ніжках» [7, с. 4–5]. Уперше «граціозних, схожих на кіз тварин» [7, с. 15] побачили члени екіпажу, який висадився на Еридані. Прикметно, що деякими зооморфними рисами наділено образ Сави, який народився «з зеленими очима і ріжками, що нітрохи не псували ніжного личка. Ці дві ознаки робили його схожим на ласка, і нічого гидкого в тому не було» [7, с. 5]. Така характеристика дає підстави вбачати в цьому персонажеві властиве неоміфологізму «ототожнення культурного героя і трікстера» [9], причому агрибути першого виявляються насамперед у вчинках Сави (участь у світоустрої: наповнення життям пустелі, закладення початків цивілізації, добування культурних благ), а ознаки другого відображені переважно в зооморфних деталях зовнішності. Разом із тим певна асоціальність головного героя, зумовлена відмінністю від більшості (відсутність друзів), порушення суспільних табу (спілкування з ласками всупереч забороні контактувати з ними) дають змогу визначати функції трікстера в його поведінці. Зазначена характеристика відповідає жанровій специфіці твору: «Персонаж антиутопії, усвідомлюючи згубність державної системи, недосконалість суспільства, в якому живе, самовільно ізолює себе від звичного середовища й прирікає на самотність» [10, с. 110]. Химерне поєднання в образі Сави ознак культурного героя і трікстера відображено в таких словах: «Ні тварина, ні людина, ні бог» [7, с. 5–6].

Зооморфність образу Сави алюзіjno пов'язана з міфологічним Паном, який мав ріжки, козлині ноги, вкрите шерстю тіло й був покровителем тварин. Головний персонаж роману Г. Пагутяк помічав у собі тваринний первінь: «Сава почував у собі нуртування хижих, темних сил. Немовби повертався давній острах, що колись він обросте шерстю і перетвориться на тварину» [7, с. 64]. Крім того, ім'я персонажа давньогрецької міфології походить від індоєвропейського кореня *raus*, що означає «робити родючим» [11, с. 776], а Сава в «Господарі» перетворює пустелю на плодючий сад. На ідилічних полотнах Пана часто зображають із сопілкою, а герой роману Г. Пагутяк грає ласкам, чим ще більше прихилив до себе: «Сава <...> виймає з кишені сопілку, притуляє її до вуст. Слабкий голос долинає до ласків. Вони кружляють навколо Сави, зачаровані мелодією» [7, с. 81].

Гармонійне спілкування головного героя з тваринами є проєкцією міфологеми Золотого віку: «Лише Сава розумів ласків» [7, с. 9]. Міленарні уявлення про стосунки з природою схарактеризував М. Еліаде: «Дружба з дикими тваринами, їх добровільне прийняття влади людини є ознаками повернення райського стану» [12]. У дитинстві Сава багато часу проводив у зоопарку, бо «з тваринами легше розмовляти, ніж з деревами або людьми» [7, с. 48]. Його

дражнили «Сава-ласк» через незвичну зовнішність і приязне спілкування з тваринами: «Хлопцеві подобались усі звірі й усі птахи. Він хотів з ними дружити, як це буває в казках» [7, с. 49]. На думку Г. Пагутяк, «давні казки відображають істинні стосунки людей і звірів» [1, с. 98]. Сава поводився з тваринами як із рівними, тому був розчарований книжкою, в якій шлося про інтелектуальну перевагу людей над звірами й неможливість дружби між ними.

Головний герой роману «Господар» трепетно ставився навіть до мурашок, яких повертав на місце, принісши на штанях додому. «Сава з його несамовитою любов'ю до всього живого» [7, с. 10] є втіленням архетипу «шляхетного дикуна», функціонування якого М. Еліаде пов'язує з «відродженням міфу про Золотий вік» [12]. Зв'язок образу Сави із цим архетипом вербалізовано в романі: «Він так і залишився дикуном, тобто не зміг прийняти стереотипу, без якого неможливо спокійно й безболісно проживати на цьому світі» [7, с. 55]. Навіть подорослішавши, Сава зберігав дитинну безпосередність. Через образи ласків у романі акцентується семантика моральної чистоти: «Вони чомусь особливо горнулися до дітей» [7, с. 18].

Навчаючись в університеті, Сава, попри заборону керівництва, підпрацьовував дресирувальником у зоопарку: «Звірі одразу звикли до нього, бо Сава вмів їх розуміти й поводився дуже лагідно; йому й на думку не спадало вдарити котрогось із них» [7, с. 80]. Такі стосунки головного героя з тваринами асоціюються з ученням Франциска Асизького, який закликав шанувати братів наших менших. Симпатизуючи його поглядам, Г. Пагутяк зазначає: «Святий Франциск бесідував з птахами. Його розмова з вовком-людоджером привела до цілковитої зміни поведінки людей і звіра. <...> Спілкування на емоційному рівні має величезну силу» [1, с. 95]. Мотив порозуміння з хижими тваринами наявний і в інших творах письменниці: у «Слузі з Добромиля» він реалізується через образ головного героя, який умів знаходити спільну мову з пардусами.

Роман «Господар» містить авторський інтертекст «Кілька оповідок про ласків і людей», у якому ці тварини постають мислячими істотами, здатними розмовляти, перейматися питаннями життя і смерті, наслідувати людські звички. Письменниця в такий спосіб руйнує панівні в сучасному суспільстві згубні стереотипи: «Ми відмовляємо тваринам не тільки в розумі, а й у почуттях. Хіба їхній біль менший за наш? <...> Хіба материнська любов куріпки, яка рятує дітей, слабша?» [1, с. 95–96].

На новій планеті земляни забули про шляхетні плани щодо знайденої землі обітваної: їхня цивілізація «не мала нічого спільного з тим раєм, який вимріяли люди, переселяючись на Евідан» [7, с. 26]. Ставши на шлях егоїстичних задоволень, вони потрапили в їхню пастку, втратили гармонію й не помітили, що «рай починає потроху набирати рис пекла» [7, с. 26]. Однією з ключових у романі постає опозиція «рай – пекло», що репрезентує бінарність як інструмент міфологізування. Війна з ласками, жорстоке винищення беззахисних істот – проекція есхатологічного сценарію, що відображає духовну кризу суспільства. Її наслідком стало повне вимирання цих тварин: із часом можна було «лише в музеї доторкнутись замашеного дитячими руками опудала із скляними зеленими очима» [7, с. 18]. Відтак із образами ласків корелює трансформація міленарного міфу в міф есхатологічний.

Сава відправився на Селію рятувати ласків разом із групою дослідників. У впорядкуванні життя на пустельній планеті окреслюється матриця космогонічного міфу. Семантику таких дій пояснює М. Еліаде: «Облаштування в новій місцевості, дикій і незнайомій, прирівнюється до акту творіння» [13]. У цьому контексті образ Сави-деміурга набуває сакральних конотацій: «Справжні творці – завжди боги» [7, с. 118]. Прикметно, що до переселення на Селію Сава займався столярною справою, як Ісус. Мрія Сави посадити сад імплікує ідею продовження роду людського задля вічного життя й протистояння пустелі, яка символізує смерть: «Чим більше було б у них дітей, тим більше надії, що відступить пустеля перед деревами і травами, які посадять сини й дочки» [7, с. 134]. Так оприявнюється одна з фундаментальних антиномій міфомислення – опозиція «життя – смерть».

Роман закінчується сценою загибелі ласків і залишеного сімома дітьми Сави в долині, наповненій шкідливими випарами. Такий фінал відповідає жанровим ознакам твору й сугестує неможливість повернення Золотого віку у світі, в якому відсутні співчуття й милосердя: «Авторська позиція у всіх антиутопіях однозначна: застерегти людство, змусити його осмислити згубність соціальних процесів, що ведуть його ніби до процвітання, досконалості, достатку, а насправді – до деградаційного фіналу. Антиутопія демонструє наслідки небажаного» [10, с. 19].

«Втеча звірів, або Новий бестіарій» Г. Пагутяк відображає зооцентричну проблематику дитячої повісті експліцитно – на рівні заголовку всього твору та його частин. Казка складається з трьох книг: “*Aphologia animflia*” (лат. «На захист тварин»), «Книги Єдинорога» і книги про пригоди Каспара Гаузера й дівчинки Доні. В авторській передмові вербалізовано художню ідею твору: «Треба поважати кожне життя, хай це буде життя комашки, ящірки чи пташки» [14, с. 7]. Г. Пагутяк назвала «Втечу звірів» «філософсько-дидактичним романом для дітей», який «можна читати в будь-якому віці» [15]. Повчальний, настановний характер наративу відчувається в усіх трьох частинах твору, в яких артикульовано месиджі про потребу відновлення й збереження гармонії: «Не можна порушувати лад у світі, втручаючись у справи інших істот, як це чинять люди, хіба окрім тих випадків, коли йдеться про рятунок» [14, с. 136].

В інтертексті “*Aphologia animflia*” можна впізнати алюзію на картину Доменіко Вамп'єрі «Дівчина та єдиноріг» (1602): «... Ось білий кінь поклав голову на плече дівчини в довгій сукні, але чомусь у того коня ріг на лобі» [14, с. 19]. Саме в цій частині вперше оприсутнюється образ єдинорога, який композиційно пов'язує всі три книги та виконує сюжетотвірну функцію. Авторська інтерпретація цього міфічного бестіарного образу суголосна традиційним уявленням про нього. У художній версії Г. Пагутяк єдиноріг мав очолити втечу звірів у велетенському ковчегу через порушення людьми первісної гармонії з природою. В окремих текстах «Голубиної книги» (збірнику східнослов'янських віршів космогонічної тематики кінця XV – початку XVI ст.) єдиноріг зображується батьком усіх звірів, він вивищується над усіма тваринами й постає опорою світоустрою, маючи владу над водою [16, с. 164–165]. Зв'язок образу єдинорога з мотивом збереження світового ладу відображено в «Книзі вигаданих істот» Х. Борхеса: «Він настільки делікат-

ний, що, пересуваючись, намагається не наступити навіть на найкрихітнішу живу істоту і їсть лише засохлу траву» [17, с. 164–165]. Кореляцію цього бестіарного образу з топосом раю можна помітити й у повісті Г. Пагутяк «Записки Білого Пташка».

На останньому малюнку книги “*Aphologia animflia*” зображений корабель, а в її тексті йшлося про те, що, «врешті-решт, усі інші живі істоти, ніким не зрозумілі, покинуть свою одвічну домівку. Вони збудують корабель і відпливуть на ньому туди, звідки немає вороття» [14, с. 54]. Кореляція мотиву втечі звірів та образу ковчега алюзійно співвідноситься з біблійною історією про спасіння Ноя. Г. Пагутяк трансформує старозавітну історію, пов’язуючи місію порятунку з єдиногого. Остання частина «Книги Єдиногого» оприявнює образ небесного світу як дзеркальне відображення земного. У ньому вільні, наділені безсмертям тварини перебувають у повній безпеці. У фінальних словах Єдиногого сконцентровано семантику захищеності, властиву райським топосам: «<...> ми, звірі, сюди на небо зло не пустимо» [14, с. 237]. Відтак мотив відновлення Золотого віку у версії Г. Пагутяк прочитується через бестіарний код.

У книзі “*Aphologia animflia*” також можна простежити ремінісцентний зв’язок зі Старим Завітом (розділом 11 книги Ісаї), в якому мирне співіснування овечок і левів під наглядом дитини є атрибутивною рисою раю. У повісті Г. Пагутяк візуалізація біблійного мотиву увиразнює зв’язок міленарного міфу з бестіарними образами: «<...> хлопець у довгій сорочці грає на сопілці. Кругом стоять звірі: олені, овечки, леви» [14, с. 20].

«Книга Єдиногого» містить пройняті співчуттям і любов’ю розповіді про справжніх та міфічних птахів і тварин – Фенікса, Єдиногого, Лісового Коня, Метелика, канарок, хамелеона, Дракона, Лебеда, вовків, Золоторогого Оленя, Житнього Вовка, Тура тощо. Розділу «Хрущ на квітучій вишні» властива поетична експресія та високе емоційне напруження, зумовлене розпачем через утрачений людьми лад: «Гармонію порушено, але світ ще тримається, напоєний отрутою і п’яний від неї. Людино, не труси деревом! Сядь під вишнею і пом’яни останнього Хруща рососою-сльозою» [14, с. 101]. Усі частини книги об’єднує мотив людської безвідповідальності, що загрожує природі, і заклик відвернути навіслю небезпеку.

Ще одним утіленням архетипу шляхетного дикуна у творчості Г. Пагутяк є образ головного персонажа повісті «Втеча звірів». У посиланнях до книги «Мій Близький і Далекий Схід» письменниця експлікує значення архетипного образу Каспара Гаузера – «дикун, якого цивілізують» [18, с. 21]. Таким є образ друга урукського царя Гільгамеша в повісті «Брат мій Енкід», що має семантику жертви цивілізаційного впливу. В есеї «Беззахисність» Г. Пагутяк називає його *tabula rasa*: «Безмежна довірливість, беззахисність, чистота і невміння жити за законами людського світу – цього досить, щоб Каспар Гаузер став жертвою і символом» [1, с. 124]. У повісті «Втеча звірів, або Новий Бестіарій» письменниця актуалізує такі риси цього архетипного образу, як моральна чистота, вроджена доброта, гармонійність стосунків із природою, тяжіння до відновлення втраченого у Всесвіті ладу. Розповідаючи Доні історію своїх поневірянь, Каспар зазначає: «Ставши вільним, я обрав собі життя без людей: серед звірів і птахів» [14, с. 20].

Епізод посвячення головного героя в лицарі алюзійно пов’язаний із образом Франциска Асизького: «Клянусь захищати звірів і любити їх як братів і сестер» [14, с. 111]. У книзі, яку читає Каспар тваринам, говориться про втрату розуміння між людьми та з іншими істотами: «Ніхто не назве нині вовка братом, а голубку – сестрою, бо й між людьми панує ворожнеча і зовсім мало дружби» [14, с. 123]. Звертання «брате» до тварин в “*Aphologia animflia*” також увиразнює алюзійні зв’язки повісті з образом християнського святого.

У багатьох творах Г. Пагутяк портретні характеристики персонажів, які втілюють гармонійні стосунки з природою, містять деталі зеленого кольору. У романі «Господар» таким є зеленоокий Сава, у «Королівстві» – один із головних персонажів твору – Марко. У «Втечі звірів» чоловік-дерево, що надає притулок птахам, одягнений у зелений светр; бабка, яка годувє голубів, носить зелений капелюшок; Доня, ставши після посвячення Каспара в лицарі його дамою, вбралася в довгу зелену сукню (ще одна алюзія на картину «Дівчина з єдиногого»). Загалом символіка кольорів відіграє важливу роль у візуалізації міфосвіту Г. Пагутяк.

Каспар розмірковує про потребу ставити себе на місце інших створінь, аби пізнати світ: «У природі кожна істота має своє місце» [14, с. 180]. Він тимчасово перетворив свою подругу на комашку, після чого дівчинці крихітні істоти вже «не здавались такими бридкими й страшними, бо Доня сама побувала комашкою – сонечком» [14, с. 47]. Епізод про чоловіка-жука, який став комахою через непотрібність сім’ї, і мотив метаморфоз алюзійно пов’язані з повістю Ф. Кафки «Перетворення».

Потрапивши до Зимового палацу, в якому мешкали кіт Фелікс і павук Альфред, Каспар прочитав усім уривок про тварин «Приручуючи перших звірів, людина шанувала їх як братів по крові. <...> Дорослість настала тоді, коли люди почали вважати приручених звірів своїми рабами, а згодом, що найгірше, речами» [14, с. 80]. Цей епізод зумовлює асоціації з казковою повістю А. Екзюпері, значення якої акцентує Г. Пагутяк в есеї «Про комах, риб, птахів і диких звірів»: «Ми мусимо взяти урок спілкування в Лиса з «Маленького принца»: наближайся повільно, коли хочеш приручити істоту, або зовсім не наближайся» [1, с. 96].

Отже, в аналізованих творах Г. Пагутяк бестіарні образи взаємодіють з міфологемою Золотого віку, семантика якої розкривається як прагнення до гармонійного співіснування людей і тварин. В антиутопії «Господар» письменниця моделює міф про пошуки раю, творячи авторський бестіарій. У «Втечі звірів» Г. Пагутяк самотньо інтерпретує традиційний міфологічний образ єдиногого, трансформуючи біблійну історію про Ноїв ковчег. Перспективи подальших досліджень убачаємо в аналізі специфіки небесного бестіарію у творах письменниці, а також його кореляції з міленарними міфологемами.

Література:

1. Пагутяк Г. Брама для солі й вітру / Г. Пагутяк // Пагутяк Г. Потонулі в снігах : [новели, оповідання, есеї] / Г. Пагутяк. – Львів : ЛА «Піраміда», 2010. – С. 87–183.

2. Вишницька Ю. Віднайти рай: текстові варіації міфологічного сценарію початку Галини Пагутяк / Ю. Вишницька // Zbiór raportów naukowych. Literatura i kulturoznawstwo. Projekty naukowe. – Warszawa : Diamond trading tour, 2015. – S. 12–21.
3. Карабльова О. Своєрідність осмислення біблійних текстів у прозі Галини Пагутяк / О. Карабльова // Науковий вісник Волинського національного університету. Серія «Літературознавство». – 2009. – № 14. – С. 3–7.
4. Біла І. Мотив пошуку притулку в романі Галини Пагутяк «Компроміс» / І. Біла // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених : зб. наук. праць. – Вип. 18. – С. 178–181.
5. Овідійчук Л. Жанрово-стильові особливості сучасної авторської казки / Л. Овідійчук // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність : зб. наук. праць. – 2014. – Вип. 4. – С. 220–227.
6. Поліщук О. Особливості персонажної сфери творів Г. Пагутяк / О. Поліщук // Автор і персонаж в українській новітній прозі. – К. : ПЦ «Фоліант», 2014. – С. 129–146.
7. Пагутяк Г. Господар : [роман] / Г. Пагутяк. – К. : Радянський письменник, 1986. – С. 3–160.
8. Пагутяк Г. Господар : [коментарі до роману] / Г. Пагутяк [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://pahutyak.com/господар>.
9. Погребная Я. Актуальные вопросы современной мифопоэтики / Я. Погребная [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://royallib.com/book/pogrebnaaya_yana/aktualnie_problemi_sovremennoy_mifopoetiki.html.
10. Сабат Г. У лабіринтах утопії й антиутопії / Г. Сабат. – Дрогобич : Коло, 2002. – 160 с.
11. Мифы народов мира / под ред. С. Токарева [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.alleng.ru/d/inform/inform057.htm>.
12. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://royallib.ru/book/eliade_mircha/mifi_snovideniya_misterii.html.
13. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / М. Элиаде [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://royallib.com/book/eliade_mircha/mif_o_vechnom_vozvrashchenii.html.
14. Пагутяк Г. Втеча звірів, або Новий бестіарій : [роман] / Г. Пагутяк. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. – 240 с.
15. Пагутяк Г. Втеча звірів, або Новий бестіарій : [коментарі до роману] / Г. Пагутяк [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://pahutyak.com/втеча-звирів>.
16. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / автор-составитель К. Королёв. – М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2006. – 608 с.
17. Борхес Х. Книга вымышленных существ / Х. Борхес, М. Герреро [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://royallib.com/book/borhes_horhe/kniga_vimishlennih_sushchestv.html.
18. Пагутяк Г. Брат мій Енкіду / Г. Пагутяк // Пагутяк Г. Мій Близький і Далекий Схід : [повість та есеї] / Г. Пагутяк. – Львів : ЛА «Піраміда», 2014. – 136 с.

Анотація

Г. БОКШАНЬ. БЕСТІАРНИЙ КОД У МІЛЕНАРНІЙ МІФОЛОГІЇ ГАЛИНИ ПАГУТЯК

У статті аналізується кореляція бестіарних образів і міфологеми Золотого віку в романі «Господар» і казковій повісті «Втеча звірів, або Новий бестіарій» Г. Пагутяк. Акцентуються особливості втілення в обох творах архетипу шляхетного дикуна. З'ясовується специфіка авторської міфотворчості й інтерпретації традиційних міфологічних образів і мотивів.

Ключові слова: неоміфологізм, бестіарний образ, міленарний міф, архетип шляхетного дикуна, трікстер, інтертекст, алюзія.

Аннотация

Г. БОКШАНЬ. БЕСТИАРНЫЙ КОД В МИЛЛЕНАРНОЙ МИФОЛОГИИ ГАЛИНЫ ПАГУТЯК

В статье анализируется корреляция бестиарных образов и мифологеми Золотого века в романе «Хозяин» и сказочной повести «Бегство зверей, или Новый бестиарий» Г. Пагутяк. Акцентируются особенности воплощения в обоих произведениях архетипа благородного дикаря. Определяется специфика авторского мифотворчества, а также интерпретации традиционных мифологических образов и мотивов.

Ключевые слова: неомифологизм, бестиарный образ, милленарный миф, архетип благородного дикаря, трикстер, интертекст, аллюзия.

Summary

H. BOKSHAN. THE BESTIARY CODE IN HALYNA PAHUTIYAK'S MILLENARIAN MYTHOLOGY

The paper analyzes the correlation of the bestiarial images and the mythologem of the Golden Age in H. Pahutiak's novel "The Master" and the fairy-tale "The Escape of the Animals, or the New Bestiary". It highlights the peculiarities of the embodiment of the Noble Savage archetype in both literary works. The paper characterizes the specifics of the author's myth making and the interpretation of the traditional mythological images and motifs.

Key words: neomythologism, bestiarial image, millennialism myth, Noble Savage archetype, trickster, intertext, allusion.

викладач кафедри філології
Коломійського навчально-наукового
інституту
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

ЩОДО ПИТАННЯ ВИНИКНЕННЯ НЕГАТИВНОЇ ОЦІНКИ В СТРУКТУРІ НЕЙТРАЛЬНИХ ЛЕКСЕМ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ПОЛЕМІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ XVI – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТ.)

Природа й засоби вираження категорії оцінності були предметом дослідження в працях О.М. Вольф, В.І. Говердовського, В.Д. Девкіна, Г. Клауса, І.В. Кононенко, Т.А. Космеди, В.М. Телії, В.К. Харченко, В.А. Чабаненка, В.І. Шаховського.

Оцінка є результатом свідомої діяльності комунікантів, вона передбачає позитивну або негативну позицію суб'єкта щодо оцінюваного об'єкта [1, с. 21]. Однак певні явища оцінює не окрема особа, а передусім соціум, у якому формуються ціннісні параметри, критерії, настанови, що ними керується суб'єкт, відштовхується від них як основи різнотипних вимірів стосовно загальноприйнятих суспільних норм. Емоційно оцінюється, як правило, не будь-який референт загалом, а та чи інша його риса, властивість, ознака, зовнішні та внутрішні особливості (характер, поведінка, вчинки, манери). У зв'язку з цим В.М. Телія розрізняє два типи психологічної оцінки, яка має безпосередній зв'язок із емоційним станом людини: «... одна з них описує почуття, інша спонукає відчутти (пережити) певне почуття-ставлення...» [7, с. 34]. Об'єкт, що оцінюється, зіставляється з іншими (однотипними), такими, що не мають певної оцінної кваліфікації, прирівнюється до норми, стандарту. У такий спосіб установлюється відповідність чи невідповідність стереотипові, еталонним нормам і визначається позитивним чи негативним.

Роль контексту під час з'ясування змісту оцінки першорядна, тому що саме він належить до вагомих засобів актуалізації конкретних аксіологічних сем. Як справедливо зазначає М.П. Кочерган, у низці випадків слова або їх окремі значення навіть можуть передбачати контекст як вияв безпосередньої взаємозалежності між словом і контекстом [4, с. 15]. Такий «передбачений» контекст може як посилювати словникове оцінне значення лексеми, так і нейтралізувати його, а також сприяти утворенню індивідуальних, оказіональних аксіологічних значень у нейтральних словах.

Зауважимо, що лексеми з негативним значенням зазначеного періоду утворюють лексико-семантичне поле, що об'єднує сукупність лексичних і лексико-фразеологічних одиниць, пов'язаних спільною темою, являє собою ядерно-польове утворення, в якому, у свою чергу, виділяються фрагменти, або парцели, представлені лексико-семантичними групами слів. Лексичні одиниці поля покривають різні понятійні сегменти, хоча при цьому можуть частково перекривати одна одну. Вони знаходяться одна з одною в основному у відношенні комутації, або, якщо використати терміни дескриптивної лінгвістики, у відношенні додаткової дистрибуції.

Слова, що входять в семантичне поле, пов'язані спільною (принаймні однією) семою, яка належить відповідній дефініції (тлумаченню) кожного із цих слів. Зазначимо, що до ядра лексико-семантичного поля негативності ми зараховуємо лексеми, семантика яких виражена суцільним негативним значенням, до ближньої периферії – ті, семи негати́в яких домінують і становлять половину семантичної структури, до дальньої периферії – слова, у яких негативність виявляється тільки в окремих значеннях і певних контекстах. З огляду на це визначаємо мету спостереження – виділити групу лексем, які набувають негативного значення в текстах полемічної літератури кінця XVI – першої половини XVII ст., визначити їх типи за ступенем вияву негативності, особливості вживання та функціонування.

Отже, для визначення компонента з негативним значенням у структурі лексем використовуємо семантичний аналіз і контекст.

Лексеми можуть бути виражені іменниками, прикметниками, дієсловами. Кожна група представлена властивими їй лексико-граматичними типами.

Серед лексем з емоційно-оцінним значенням, що набувають негативного значення, виділяємо такі типи:

1. Абстрактні іменники:

– на позначення рис характеру людини. Лексема *гордість* налічує такі варіанти значень: 1) почуття особистої гідності, самоповаги, гордість; 2) надмірно висока думка про себе і зневага до інших; пихатість, гордість, гордовитість [5, вип. 7, с. 23–24]. Як бачимо семантика лексеми неоднорідна, оскільки містить і позитивну оцінку (1 знач.) і негативну (2 знач.). Тому саме аналіз контексту дає можливість установити вживання цієї лексеми зі значенням негативності: *Неее телесная ли то мдрость противозако^{на}%#, же явнее самонмительною гордостью на^а всхх^ь превоз^{нес}шис[#]* [6, с. 29]. *Же тежь первый англль подьнесшис[#] в гордость а хотачи ровень бытии вышнему. Звержень эсть зов сим почтом з высокости [6, с. 46]. W^т чого пото^а, п[#]гы^и, которы^и заседа^а мшестце первое гордостью и лакомствомъ и многою славою свѣта того за нада^аемь велики^х па^аствъ и богатствъ зведены^и, w^стипил дороги правое [6, с. 25]. А гордость вс[#]ка[#] оумножаец[#] w^т преизоби^иных р^ичей [6, с. 25].*

До цього ряду зараховуємо й такі лексеми: *пыха* («надмірно висока думка про себе, погорда, зарозумілість, зазнайство // Надмірна впевненість у своїх силах, здібностях, можливостях; самовпевненість; самолюбство; гордість»); *самолюбія* («почуття власної гідності, звичайно загострене підвищеною чутливістю до думки про себе оточення; турбота тільки про себе, про свої інтереси, егоїзм»); *славолюбіа* («любов до слави, прагнення до неї»): *войска противъ собѣ*

зводяться и кровь для своего славолюбія проливаються, бывало! [8, с. 1648]; *тищеславіє* («любов до слави, прагнення до неї»); *слабость* («відсутність твердого характеру, сили волі»);

– на позначення почуттів і психологічного стану: *забуренье* («збурення; надмірне збудження шал, шаленство»); *затрясеньє* («підриг основ, докорінні зміни чого-небудь, потрясіння»); *невѣдомость* («незнання»);

– на позначення властивостей і ознак: *простота* («про надто довірливу, наївну людину»); *слhnota* («нездатність, невміння помічати те, що відбувається, правильно оцінювати його»); *темнота* («неосвіченість, відсталість, нещастя»);

образні експресивні назви: *рана* («Сильне переживання, душевний біль, страждання // Те, що найбільше непокоїть, турбує кого-небудь; матеріальна і моральна шкода, заподіяна кому-, чому-небудь»): Але той рану задаєть въ сердце отчизнѣ нашей, хто колвекъ право еи ламлетъ, згоду межи народами, зъ которыхъ есть Полская речъ посполитая зложена, розриваетъ, тотъ въ сердце отчизну забиваетъ [3, с. 956–957]; *ржа* («про сліди, залишки чого-небудь, що діють гнітюче, шкідливо на когось»); *тhснога* («тяжке становище; нестатки»); *яма* («те, що характеризується брудом, застоєм, зосередженням низьких інтересів, інтриг, пороків тощо»): Утечка теды отступническая – яма есть на нихъ тая, которую на иныхъ подступъ выкопавши, сами ся въ ню, ведлугъ Пророка, запали [3, с. 588].

Серед іменників можна виділити яскраву тенденцію розвитку семантичної структури – це транспозиція з назв тварин на назви людей. Вона майже завжди призводить до появи негативно-оцінних конотацій. Образні експресивні назви осіб представлені ще й такими зоонімами, як *лись і песь*. Так, на основі контексту «же вступилъ на столицу якъ лись, жилъ на ней якъ левъ, умер якъ песь» [3, с. 444] хитру, лукаву людину називають *лисомъ*, а *песь* – погана, негідна людина, яка своїми вчинками, діями викликає обурення й загальний осуд. Дві лексеми відрізняються обсягом денотативного макрокомпонента, оскільки образні номінації, крім сем, властивих і необразним назвам, містять ще й чуттєво-зорові уявлення про певну тварину, для якої характерні саме ці риси. Відповідно, образність зумовлює появу конотації, яку відображає модальна рамка: якщо *X – лись*, то це і погано (негативна оцінка), і це викликає почуття осуду, зневаги. Те саме стосується лексеми *песь*. У зв'язку з цим додаткова сема «уявлення» і створює семантичну двоплановість («подвійний денотат») зооморфізмів *лись, песь*, стимулює появу додаткового елемента значення – конотативного, репрезентовано емотивним та оцінним компонентами. На цій підставі більш правомірним видаються думки тих мовознавців, які вважають, що образність у семантиці лексичної одиниці займає окрему позицію, тобто не входить ні до денотації, ні до конотації, а належить до активних стимуляторів емотивно-аксіологічних смислів, які становлять додаткові складники семантичних матриць аналізованих слів. Відповідно, лексико-семантичні варіанти лексем 'левъ', 'лись', 'песь' варто вважати й експресивними, й образними.

Формування оцінної структури прикметника визначається як контекстуальними умовами, так і його власними лексико-семантичними особливостями. «Чиста» оцінка трапляється лише в обмеженій кількості слів, бо семна структура більшості прикметників містить у собі, крім оцінних, низку інших сем. На оцінку нашаровуються значення прикметника, у тому числі переносні: семантика внутрішньої форми, певні конотації тощо, а це, у свою чергу, впливає на розвиток оцінної структури прикметника [2, с. 54–55]. Саме так можна пояснити наявність варіантів прикметника *горкій*. У результаті лексичної метафоризації з'являються нові контексти сполучуваності перенесеної назви, які відповідають новим семемам відповідних лексико-семантичних варіантів багатозначного слова. Так, із погляду прямого (головного) значення «який має своєрідний їдкий, різкий смак» прикметник *горкій*, сполучуючись з іменником *жолчъ*, виступає у видозміненому, причому негативно-оцінному значенні «який виражає горе, страждання», «який приносить горе, нещастя, прикрощі», «тяжкий», «який дошкуляє, вражає»: ... горкою тою жолчною зъ Жидами безбожними напаяеть! [8, с.1 570].

У свою чергу, через набуття переносного значення лексемою *голый* констатуємо появу негативно-оцінного значення в семантичній структурі слова – «позбавлений чеснот, пустий», «без підтвердження, без пояснення», «позбавлений сенсу»: кгда правды Божей учать, треба не на голые титулы смотрѣти, Але на шириую и правовѣрную науку... [8, с. 1254]; ... безъ жадного фундаменту правды, на самомъ голыхъ словъ песку убудованое, есть шириый фальш [8, с. 521]; ... такъ и они безъ жадного доводу голыи слова Юліевы способом історійнымъ реферували [8, с. 572]. Також вживаються й такі конотації: *бурливый* («бурливий, бурхливий, неспокійний, тривожний; бентежний, невгамовний, неспокійний»); *бурный* («нестримний, буйний // (про життя) неспокійний, бурхливий»); *глиняный* («хитрий, безпідставний»): Зачимъ ты, правовѣрный, пилне ся остерегай писмъ отступническихъ, хоть они Рускимъ або Словенскимъ языкомъ писаныи показываютъ. Скончивши тыи свои глиняныи доводы, отступникъ до таковой ся апострофи удалъ... [3, с. 504]; *змельый* («порочний у якомусь аспекті»); *голый* («без підтвердження, без пояснення, голослівний, необгрунтований»): зачимъ ово, мовлю, апостатское комментумъ, безъ жадного фундаменту фалшъ [3, с. 521]; *закамышный* («незворушний, непохитний»); *затверделый* («бездушний, черствий; запеклий, затятий»); *каменичный* («бездушний, нечулий, черствий»); *мертвый* («порожній, спустілий»); *надутый* («гордовитий, чванливий, бундючний, пихатий»); *нетвердый* («нестійкий у своїх переконаннях, намірах і т. ін.; який легко підпадає під чий-небудь вплив»); *нечистый* («який виражає порушення загальноприйнятих норм поведінки; гріховний, аморальний. В основі якого лежать нечесні дії, обман, шахрайство»); *порожний* («ні для кого не корисний; марний // Позбавлений змісту, убогий змістом; беззмістовний, пустий // Який не відповідає об'єктивній дійсності // Несерйозний, легковажний»): Прожный теды и то[й] аргументъ и зо всѣхъ мѣрѣ подлый, яко ся зъ ласки Божей доводне показало, и доводъ апостатскій [3, с. 392]; ... соборы... ствердили и порожное въ томъ Римскихъ епископовъ шатанеся усмирили [3, с. 523]; *темный* («який приносить лихо, спричиняє зло; злий»).

Серед дієслів виділяємо невелику групу лексем, що під час уживання в певних умовах набувають негативного значення, оскільки це не є типовим явищем для них. Воно спостерігається в структурах дієслів поведінки: *блудити* («відхилитися, відвертатися від чогось; помилятися»); *блукатися* («марнуватися, пропадати»); *болѣти* («страждати,

переживати, тривожитися»); *вмхтати* («викидати, виганяти, позбавляти»); *жрати* («спалюючи, нищити»); *зметати* («проганяти, виганяти, звільняти»); *рвати* («брати, одержувати, захоплювати нечесно, незаконно, але з вигодою для себе»); Римляне єдність вѣры розорвали, символъ вѣры придаткомъ зпрефоновавши [3, с. 884]; *тиснути* («несправедливо обмежувати, жорстоко пригнічувати; гнобити»): ... мы никого кгвалтомъ до вѣры тиснути не хочемъ... [8, с. 1116]; *тонтати* («виражати зневагу до чого-небудь, ганьбити»); *ханати* («загарбувати, привласнювати, красти, відбирати»). Також дієслово конкретної фізичної дії (вжите здебільшого в переносному значенні) у функції поведінкових – *грязти* (вживається в значенні «мучити»): ... грязеть отмнненье вѣры о Духу Святомъ.. Грязеть ихъ и розорване царства! [3, с. 899]; Грязеть и то апостатовъ нашихъ, ижъ и вѣру измннили и власного своего пастира патриархи отступили [3, с. 900]. За допомогою таких типів дієслів розкривається зміст процесуальної ознаки, стану як процесу й указується на наявність негативного значення.

Аналіз фактичного матеріалу дав змогу визначити типи лексем, що набувають негативного значення в семантичній структурі, які представлені різними частинами мови, кожна з яких характеризується специфічними для неї ознаками. Серед виявлених груп домінуючою є група на позначення характеристики людини та її поведінки. Їх використання у творах полемічної літератури надає текстам соціальної оцінки, є засобом індивідуалізації мовлення автора, а також виконує оцінні й емоційно-експресивні функції.

Література:

1. Клаус Г. Сила слова: Гносеологический и прагматический анализ языка / Г. Клаус. – М. : Прогресс, 1967. – 215 с.
2. Кононенко І.В. Компоненти оцінної структури прикметників / І.В. Кононенко // Мовознавство. – 1989. – № 3. – С. 54–60.
3. Копистенський З. Палінодія / З. Копистенський // Памятники полемической литературы в Западной Руси. – СПб., 1876. – Кн. 1. РИБ. – Т. 4. – 1876.
4. Кочерган М.П. Слово і контекст: Лексична сполучуваність і значення слова / М.П. Кочерган. – Львів : Вища школа, 1980. – 183 с.
5. Словник української мови XVI – першої половини XVII ст. : у 28 вип. / НАН України Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича.
6. Смотрицький Г. Ключ царства небесного / Г. Смотрицький ; НАН України ; Ін-т української мови ; Житомирський держ. ун-т ім. Івана Франка; Північноукраїнський діалектологічний центр ім. М.В. Никончука ; Національний ун-т «Острозька академія» ; В.В. Німчук (відп. ред.), В.М. Мойсієнко (підгот.), В.В. Німчук (підгот.). – Житомир, 2005. – 121 с.
7. Телия В.Н. О различии рациональной и эмотивной (эмоциональной) оценки / В.Н. Телия // Функциональная семантика: Оценка. Экспрессивность. Модальность. – М. : Наука, 1996. – С. 31–38.
8. Філалет Х. Апокрисис / Х. Філалет // Памятники полемической литературы в Западной Руси. – СПб., 1882. – Кн. 2. РИБ. – Т. 7. – 1882.

Анотація

О. ГЛОВАЦЬКА. ЩОДО ПИТАННЯ ВИНИКНЕННЯ НЕГАТИВНОЇ ОЦІНКИ В СТРУКТУРІ НЕЙТРАЛЬНИХ ЛЕКСЕМ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ПОЛЕМІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ XVI – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТ.)

У статті проаналізовано групу лексем, що вживаються у творах полемічної літератури, у яких негачія виявляється тільки в окремих значеннях; проаналізовано умови виникнення негативної оцінки; визначено специфіку їх функціонування.

Ключові слова: негативне значення, нейтральна лексика, контекст.

Анотация

О. ГЛОВАЦКАЯ. К ВОПРОСУ О ВОЗНИКНОВЕНИИ ОТРИЦАТЕЛЬНОЙ ОЦЕНКИ В СТРУКТУРЕ НЕЙТРАЛЬНЫХ ЛЕКСЕМ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЛЕМИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОНЦА XVI – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВВ.)

В статье проанализировано группу лексем, что используются в текстах полемической литературы. Особое внимание уделено словам, в которых отрицательное значение выражено в отдельных значениях; определена специфика их функционирования.

Ключевые слова: отрицательное значение, нейтральная лексика, контекст.

Summary

O. HLOVATSKA. ON THE ISSUE OF NEGATIVE VALUE RISING IN THE STRUCTURE OF NEUTRAL LEXEMES (BASED ON THE WORKS OF POLEMICAL LITERATURE: THE END OF XVI C. – 1ST HALF OF THE XVII C.)

A set of lexemes employed in the works of polemical literature, where negation manifests itself just in specific values, has been reviewed in the paper. The circumstances of negative value rising as well as the peculiarities of its functioning have been analyzed and determined.

Key words: negative value, neutral lexis, context.

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови
Кіровоградського державного
педагогічного університету
імені Володимира Винниченка*

ОСОБЛИВОСТІ ЛЕКСИЧНОЇ СИСТЕМИ ПІВНІЧНО-ЗАХІДНОГО АРЕАЛУ СТЕПОВОГО ГОВОРУ

Історія формування північно-західного ареалу степового говору зводиться до оформлення спільних рис діалектів нової формації. Загальновідомо, що степовий говір виник унаслідок переселення й дозаселення степових районів України в 17–18 ст. і остаточно сформувався у 19–20 ст., тобто це один із новожитніх говорів південно-східного наріччя. Ареально найбільший не лише в межах південно-східного наріччя, а й усього українського діалектного континууму, степовий говір має строкату історію формування й неоднорідне дослідження мовознавцями. Це і спонукає науковців до розвідок мовознавчих і позалінгвістичних факторів, що впливають на вивчення мовної картини світу степовиків.

Територія поширення степового говору включає південно-східні райони Кіровоградської, Дніпропетровської, Луганської областей, Крим, окремі райони Миколаївської, Одеської областей, Запорізьку, Донецьку, Херсонську області [2, с. 213; 3, с. 43]. Своєрідність його досліджували С. Бевзенко, П. Грищенко, Я. Нагін, В. Дроздовський, А. Москаленко, А. Муқан, В. Пачева, Г. Пелих, Т. Поляруш, А. Поповський, І. Приймак, В. Нагіна, С. Самійленко, З. Сікорська, В. Чабаненко, Б. Шарпило та ін. Однак степовий говір на території Кіровоградщини, за винятком географічної лексики [10] та лексики і фразеології народної медицини [7], ще не був об'єктом комплексного аналізу мовознавців.

Саме визначення чинників, що вплинули на формування лексики степового говору, поширеного на території Кіровоградської області, його місце серед українських діалектів, а також виявлення основних рис, що виникли внаслідок міжмовного та міждіалектного впливу, є метою розвідки.

Кіровоградщина – строкатий в етнографічному стосунку регіон. Саме степова її частина є місцем контактування багатьох етносів: українців, росіян, білорусів, молдаван, євреїв, болгар, вірмен та ін. Етнічні потоки відомі з часів військового заселення Нова Сербія (сучасний Новомиргородський район) полку Івана Хорвата (початок 18 ст.), болгарських поселень (сучасний Вільшанський район) у другій половині 19 ст., молдаван – 30–40 рр. 20 ст. (Новоукраїнський, Бобринецький, Добровеличківський райони), українці з інших регіонів – із Полтавської, Чернівецької, Чернігівської й Київської областей, а також переселенців із Росії, Білорусі.

Примітною ознакою, яка вже попередньо звертає на себе увагу, є те, що аналізований ареал степового говору сформований із неоднорідних діалектних елементів, а також є наслідком міжмовних взаємовпливів. Важливо й те, що діалектні риси української мови при змішуванні їх з іншими витискуються й відмирають, а ті, які виявляють стійкість, зберігаються й поширюються. Прикладом фіксації таких явищ може бути аматорський короткий словник говірки старообрядців села Злинка Маловисківського району, укладений місцевою дослідницею О. Головановою [8].

Єдність жителів степового регіону особливо виразно виявилась унаслідок тяжіння економічного та адміністративного життя до міста Кропивницький (раніше Кіровоград, Зінов'євськ, Єлисаветград), що стало центром не тільки значної територіальної одиниці, а й культурно-історичним осередком мовного життя. В економічному поступі міста спостерігається вплив говорів інших регіонів України, говорів російської мови та інших мов.

З часом змінювався статус степових говорів: із периферійних наріччя наповнюються лексикою середньо-наддніпрянських говорів, які теж уходять до складу південно-східного наріччя, і подільських говорів південно-західного наріччя, що об'єднує спільність мовлення на території всієї області.

Як бачимо, безперервність і єдність у розвитку мовного життя основного населення Кіровоградщини – факт, яким треба керуватися, вивчаючи степові говори Центральної України. Зміни в духовному житті, які закономірно відбувалися протягом тривалого минулого, виявлялись на базі й у межах того основного, що характеризує Кіровоградщину як складову споконвічну частину східнослов'янського світу.

Отже, утворення степового говору має прямий стосунок до історичних подій в Україні, що спричинили міграційні рухи українського населення, інтенсивне змішування українців з іншими етносами. Відтак він виник унаслідок взаємодії історичних і лінгвістичних чинників і є живою картиною відображення історії української мови.

Не тільки історичні чинники формування соціуму вплинули на загальний характер місцевих говірок.

Водночас в українській діалектологічній науці досі немає єдиної думки ні щодо ареалу функціонування степового діалекту, ні щодо його монолітності. З огляду на ареал і функціонування степового говору, причиною значного розширення його зони стало те, що значна частина його структурних особливостей постала як типові явища його системи з інших діалектів.

Лексичні, лексико-фонетичні особливості їх помічені на рівні запозичень, наприклад, із російської, болгарської мов. Фонетичні й морфологічні риси притаманні словам, що мають паралелі в інших українських говорах.

Усе це створює враження строкатості лексичних, фонетичних і граматичних особливостей місцевих говірок, які в процесі формування увібрали в себе деякі властивості різних діалектних груп української мови.

З-поміж лінгвогеографічних студій північно-західного ареалу степового говору відомими розвідками є монографія І. Матвіяса «Українська мова та її говори» [13], де степовий говір за «Атласом української мови» [1] ділиться на західностепові та східностепові говірки, межа між якими пролягає приблизно по ріці Інгул [13, с. 122]. Дослідником виділяються **фонетичні** риси степових говорів:

– **гіперичні явища**: *очител'ка, бомага, окація*; відсутність чергування [о] з [і]: *война, конець, звон*; заміна [дж], [дз] звуками [д], [з]: *ход'у, кукуруза, звонок*; відсутність чергування задньоязикових приголосних із шиплячими і свистячими: *у вух'і, на рук'і, мух'і*;

– **фонетико-граматичні**: відмінювання іменників з основою на м'який приголосний і [ж], [ч], [ш] за зразком іменників твердої групи: *межою, грушою*; відсутність чергувань приголосних [д], [т], [з], [с] під час дієвідмінювання: *крут'у, вод'у, прос'у, сид'у*;

– **фонетико-лексичні**: часте вживання голосного [і] на місці давнього ненаголошеного носового [е] у слові *колодізь* (колодязь); вимова голосного [и] після губних приголосних на місці й у запозичених словах (*фамілія*); часті випадки відсутності чергування приголосних [г], [к] із [з], [ц] у відмінкових формах іменників (*на дорозі, ялінки*); інфінітив дієслів з основою на голосний із кінцевим -ть (*сидіть, ходіть*); звукова будова слів: *вим(н)бар* (амбар), *бльоск* (блиск), *вішкварка* (шкварка), *глушпёт* (глушко); вимова [н] замість [л] у слові *маненький* тощо.

За даними АУМ І. Матвіяса зафіксував також особливості морфології, проте лексичні риси, як указує мовознавець, за даними АУМ поодинокі:

– уживання слів: *конюшня* (приміщення для коней і корів або приміщення для всіх свійських тварин), *красуця* (цвіте – про жито), *гичка* (картоплиння), *косовиця* (жнива), *кою* (вигук, яким відганяють коней);

– наявність слів: *каюк* (човен), *копань* (криниця), *тиріш-тиріш* (вигук, яким відганяють овець), *гуль-гуль* (вигук, яким кличуть гусей) і деякі інші [13, с. 123].

Зрозуміло, що дані атласу не можна вважати вичерпним матеріалом для групування українських говорів. АУМ не охоплює всіх можливих діалектних явищ, за якими українська мова членується на говори, до того ж діалектна лексика в атласі представлена тільки фрагментарно.

Розв'язати цю проблему дослідження північно-західного ареалу степового говору повинні т. зв. обласні діалектологічні атласи, монографічні описи окремих говорів.

З-поміж сучасних спроб уточнення лінгвістичних карт відзначаємо регіональне вивчення лексики на позначення одягу, взуття, головних уборів і прикрас, а також її морфологічних і фонетичних особливостей Т. Щербиною [19], яка дослідила окремі говірки на півночі досліджуваного нами ареалу. Це й широко відомі праці В. Ващенко «3 історії та географії діалектних слів» [6], «Лінгвістична географія Наддніпрянщини» [5], де поряд із середньонаддніпрянськими говірками фіксуються говірки кількох населених пунктів порубіжного степового говору.

Серед атласів тематичного спрямування відзначаються дані за кількома населеними пунктами Кіровоградщини, зокрема північно-західного ареалу степового говору, в лінгвогеографічному дослідженні І. Сабадош «Атлас ботанічної лексики української мови» [16].

Проведене нами часткове картографування (24 карти) на матеріалі народної географічної термінології Кіровоградщини [10, к. 5, к. 16] (це визначення географії семантики окремих лексем і їх дериватів) показує ареальні варіанти на північному заході області.

Лексикографічно північно-західний ареал степового говору відображено в уже названих словниках: О. Вікторіної «Словник лексики та фразеології народної медицини й лікувальної магії Кіровоградщини» [7] (38 говірок) і Т. Громко, В. Лучика, Т. Поляруш «Словник народних географічних термінів Кіровоградщини» [11] (173 говірки), а також В. Чабаненка «Словник говірок Нижньої Наддніпрянщини» [20] (4 говірки), А. Москаленко «Словник діалектизмів українських говорів Одеської області» [15] (2 говірки).

Місцеві говірки представлені в монографіях В. Ващенко «Полтавські говори» [4] (4 говірки), О. Могили «Метеорологічна лексика українських говорів» [15], а також окремих розвідках Т. Марусенко «Матеріали к словарю украинских географических апеллятивов (названия рельефов)» [12] (27 говірок), Т. Терновської «Ковальська лексика українських говорів» [17] (5 говірок).

Проте не можна залишити поза увагою той факт, що північно-західний ареал степового говору має власні формальні й семантичні риси, що виявляються на різних рівнях мовної системи.

Найвиразніше вони виявляються в лексичних особливостях, а не в граматичній будові. Лексична система обстежуваного ареалу яскраво демонструє взаємозумовленість історії й географії діалектних слів, що сприяє створенню лексичних одиниць різного значення, різної форми, різної активності вживання, різного територіального поширення.

Характерною ознакою центральноукраїнських говорів є факти лексичної системності. Показовими вважаємо **назви на позначення географічних об'єктів, пов'язаних із рельєфом**, які досліджені нами в контексті народної географічної термінології [10, с. 28–34]:

ЛСГ «камінь»:

Назва каменю: *большак, борозна, брила, брило, брилак, брилюка, бруяка, булижник, булдижник, булдижник, булиш, бут, вал, валун, глиба, голяк, голиш, груда, грудка, злам, камак, камінь, каминь, камінюка, килик, кругляк, кусок, кусок скали, лежень, обривок, одинак, плита, сіряк, скала, скеля, скеліна*.

Назва скелі: скалля, скалюка, болване, брила, бриля, вал, валуни, скала, скали, скалля, скалюка, стінка, виступ.

Назва печери: грот, дірка, конура, лазище, нора, печера, печура, пещера, пещера, пищера, піщера, підвал, підземелля, сурка, темниця, тонель, тунель, тунеля, углублення, хід, ход, ховалка, хованка.

Назва щілини в землі: розводина, тріщина, тріщина, щілина, щелина, щель.

ЛСГ «місце добування матеріалів для господарських потреб»:

Назва місця добування каменю: бруяки, каменоломня, каменяря, камняря, кам'яниця, кам'яря.

Назва місця добування глини: глинярник, глинисько, глинище, глиняк, глиняник, глиняна, глиняр, глиновал, глиновальня, відкрита шахта.

Назва місця добування глини й піску: вибоїна, катакомба, шахта.

Назва місця добування піску: піщище, піщище, пісковийще, пісок, піщаник.

Назва місця добування вапна: вапняк.

Назва місця добування води: вибоїна, водокачка, скважина.

Окреслені тематичні пріоритети називальних комплексів демонструють як факти типових мовних утворень, так і зв'язки їх із дійсністю. Північно-західний ареал степового говору свідчить про життєві переваги, характер провідної діяльності, особливості географічного середовища переважно сільського населення Кіровоградщини, втілених у мовних відповідниках реалій.

Діалектні лексичні одиниці виразно відображають тривалі різносторонні зв'язки із суспільно-історичним розвитком і місцевою культурою народу.

Номінації, тобто способи називання реалій, осмислення цього мовною практикою, творення системи назв, взаємини її складових частин, відображені в назвах тонкощі видозміни мислення мовця в процесі називання, різноманітні засоби використання мовцем готової мовної форми – все це простежується на пропонованих матеріалах.

Отже, лексика північно-західного ареалу степового говору – це наслідок, по-перше, давніх контактів автохтонних прото- чи східнослов'янських діалектів й української мови з іншими мовами (переважно слов'янськими), по-друге, взаємодії сучасних українських діалектів і говірок, а також пізніших впливів слов'янських (переважно російської) мов на українську мову та її діалекти. У зв'язку з цим більшість досліджуваних лексем має спільнослов'янське коріння й характеризується спорідненою семантикою.

Запозичені лексеми становлять незначну групу. Серед них виразно виділяються і знаходять свої семантичні паралелі з автохтонними лексемами росіянізми, болгаризми, молдаванізми.

Крім семантичних особливостей, лексика північно-західного ареалу степового говору, зокрема Кіровоградщини, містить багато інших цікавих зв'язків і властивостей (фонетичних, словотвірних, морфологічних тощо), вивчення яких доповнить уявлення про розвиток місцевого мовлення та засвоєння краю. Тому проведене дослідження є лише одним із необхідних кроків на шляху до повнішого пізнання цілісної картини формування лексико-граматичної системи української мови й умов її функціонування.

Перспектива системного вивчення лексики досліджуваного ареалу – це подальші дослідження не лише словникового складу цієї частини степового говору, а й опис його на текстологічному, етнографічному матеріалах тощо. Усе це сприятиме вивченню діалектної мови в синхронії й діахронії, вирішенню проблем, пов'язаних із їх сучасним станом і генезою. Виділення меж діалектів актуальне й, на думку П. Гриценка, «переводить статичні ареальні протиставлення у варіативні моделі» [9, с. 223] на рівні слов'янського континууму.

Література:

1. Атлас української мови : у 3 т. – К. : Наукова думка, 1984. – Т. I : Полісся, Середня Наддніпрянина і суміжні землі. – 1984. – 498 с.
2. Бевзенко С.П. Українська діалектологія / С.П. Бевзенко. – К. : Вища школа, 1980. – 246 с.
3. Бевзенко С.П. Діалектні групи і говори української мови / С.П. Бевзенко. – Одеса : [б. в.], 1975. – 55 с.
4. Ващенко В.С. Полтавські говори / В.С. Ващенко. – Х. : [б. в.], 1957. – 539 с.
5. Ващенко В.С. Лінгвістична географія Наддніпрянини / В.С. Ващенко. – Дніпропетровськ : [б. в.], 1968. – 158 с.
6. Ващенко В.С. З історії та географії діалектних слів / В.С. Ващенко. – Х. : ХДУ, 1962. – 175 с.
7. Вікторіна О.М. Словник лексики та фразеології народної медицини й лікувальної магії Кіровоградщини / О.М. Вікторіна. – Кіровоград : Центр.-укр. вид-во, 2006. – 436 с.
8. Від діда-прадіда : [словник злинського говору] / упор. О.В. Голованова. – Мала Виска : [б. в.], 2014. – 28 с.
9. Гриченко П.Ю. Ареальне варіювання лексики / П.Ю. Гриченко. – К. : Наукова думка, 1990. – 272 с.
10. Громко Т.В. Семантичні особливості народної географічної термінології Центральної України (на матеріалі Кіровоградщини) : [монографія] / Т.В. Громко. – Кіровоград : РВЦ КДПУ, 2000. – 172 с.
11. Громко Т.В. Словник народних географічних термінів Кіровоградщини / Т.В. Громко, В.В. Лучик, ТІ. Поляруш. – К.-Кіровоград, 1999. – 224 с.
12. Марусенко Т.А. Матеріали к словарю украинских географических апеллятивов (названия рельефов) / Т.А. Марусенко // Полесье (Лингвистика. Археология. Топонимика). – М. : Наука, 1968. – С. 206–255.
13. Матвіяс І.Г. Українська мова і її говори / І.Г. Матвіяс. – К. : Наукова думка, 1990. – 168 с.
14. Могила О.А. Метеорологічна лексика українських говорів / О.А. Могила. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2008. – 213 с.
15. Москаленко А.А. Словник діалектизмів українських говорів Одеської області / А.А. Москаленко. – Одеса: [б. в.], 1958. – 78 с.

16. Сабадош І.В. Атлас ботанічної лексики української мови / І.В. Сабадош. – Ужгород, 1999. – 104 с.
17. Терновська Т. Ковальська лексика українських говорів / Т. Терновська // Український діалектологічний збірник. – К., Довіра, 1997. – Кн. 3 : Пам'яті Тетяни Назарової. – 1997. – С. 399–427.
18. Чабаненко В.А. Словник говірок Нижньої Наддніпряниці : у 4 т. / В.А. Чабаненко. – Запоріжжя, 1992. – Т. 1–4.
19. Щербина Т.В. Середньонаддніпрянсько-степове діалектне порубіжжя у світлі ізоглос : автореф. дис. ... канд. філол наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Т.В. Щербина ; Інститут української мови НАН України. – К., 2003. – 23 с.

Анотація

**Т. ГРОМКО. ОСОБЛИВОСТІ ЛЕКСИЧНОЇ СИСТЕМИ
ПІВНІЧНО-ЗАХІДНОГО АРЕАЛУ СТЕПОВОГО ГОВОРУ**

У статті проаналізовано історичні та лінгвістичні фактори, що вплинули на формування лексики північно-західного ареалу степового говору, поширеного на території Кіровоградської області. Указані всі відомі лінгвогеографічні, лексикографічні студії й розвідки, в яких фіксуються окремі говірки Кіровоградщини, зокрема її степовий говір. Як приклади подаються дані часткового картографування та лексикографічного опису північно-західного ареалу степового говору на матеріалі народної географічної термінології Кіровоградщини.

Ключові слова: діалектологія, лінгвогеографія, ареал, степовий говір, історичні чинники, лексика, говірка.

Анотация

**Т. ГРОМКО. ОСОБЕННОСТИ ЛЕКСИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ
СЕВЕРО-ЗАПАДНОГО АРЕАЛА СТЕПНОГО ГОВОРА**

В статье проанализированы исторические и лингвистические факторы, которые повлияли на формирование лексики северо-западного ареала степного говора, распространенного на территории Кировоградской области. Указаны все известные лингвогеографические, лексикографические исследования и разведки, в которых фиксируется отдельный говор Кировоградщины, в частности ее степной говор. В качестве примеров приводятся данные частичного картографирования и лексикографического описания северо-западного ареала степного говора на материале народной географической терминологии Кировоградщины.

Ключевые слова: диалектология, лингвогеография, ареал, степной говор, исторические факторы, лексика, говор.

Summary

**T. HROMKO. FEATURES OF LEXICAL SYSTEM OF NORTH-WESTERN
OF THE HABITAT OF THE STEPPE DIALECT**

In the article analyses the historical and linguistic factors, which influenced on forming of vocabulary of north-western natural habitat of steppe manner of speaking, widespread on territory of the Kirovohrad area. All are indicated linguogeography is known, lexicographic studios and secret services the separate manners of speaking of Kirovohrad area are fixed in which, in particular her steppe manner of speaking. As set example data of the partial mapping and lexicographic description of north-western natural habitat of steppe manner of speaking on material of folk geographical terminology of Kirovohrad area.

Key words: dialectology, linguogeography, natural habitat, steppe dialect, historical factors, lexic, manner of speaking.

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри української
і зарубіжної літератури
Мелітопольського державного
педагогічного університету імені
Богдана Хмельницького*

ХУДОЖНІЙ БЕСТІАРІЙ РОМАНУ ЄВГЕНА ПОЛОЖІЯ «РИБ'ЯЧІ ДІТИ»

Буттєвий плін передбачає життя людини в природному й суспільному оточенні. Позиціонування особистості щодо навколишнього середовища дає їй можливість краще зрозуміти саму себе, ті процеси, які відбуваються в ній і з нею. Окреслюючи людську сутність, автори світової й вітчизняної літератури в усі часи звертались до образів флори та фауни. У цьому аспекті можемо стверджувати, що історія художнього бестіарію така ж давня, як і сама уснопоетична й авторська словесна творчість. Міфологічні, символічні та алегоричні картини в ній часто пов'язані з описами тварин, через які постають проблеми суспільства.

Євген Положія – талановитий український письменник – осучаснив художній бестіарій, використавши його образи, створив реалістичний топос українського сьогодення. Творчість прозаїка була й залишається у фокусі уваги дослідників. Однак розвідки, відгуки на художні тексти Є. Положія здебільшого репрезентовано на інтернет-сторінках, а тема бестіарію взагалі обмежується згадками, короткими питаннями й відповідями у форматі інтерв'ю. Метою статті є дослідження архітектоніки бестіарних образів як форми відображення буття людини, суспільства в романі Є. Положія «Риб'ячі діти» (2014 р.).

Одразу зазначимо, що навіть в українській літературі Є. Положія – далеко не єдиний автор, який послуговується образами тварин для увиразнення художніх картин буття, суспільних відносин, окремих типів характерів тощо. Ця традиція давня. Упродовж ХХ століття вона виявилась у творчості І. Багряного, В. Винниченка, В. Дрозда, В. Підмогильного, Гр. Тютюнника, В. Шевчука та багатьох інших письменників. Сучасна українська проза представлена значною кількістю текстів, де образи тварин змальовані як такі, як частина природи або ще більшою мірою де вони є алегоріями, через які постає складний орнамент людських стосунків, виявляються особливості бачення життя, проступають моральні метаморфози і втраги, струмує думка про незахищеність і самотність людини. Такими є твори В. Даниленка, Люко Дашвар, Сашка Завари, О. Ірванця, Г. Пагутяк, Л. Пономаренко, В. Чемериса.

Роман Є. Положія «Риб'ячі діти» продовжує картографування сучасного бестіарію, посилюючи в ньому узагальнювальні акценти, увиразнюючи міфологічні начала, надаючи образу білого собаки символічного значення. Особливістю роману є, з одного боку, детальне, майже натуралістичне зображення української дійсності, з іншого – філософсько-художнє осягнення буття. О. Мартюшова (Є. Положія мешкає в м. Суми), рецензуючи «Риб'ячих дітей» в інтернет-публікації «Як не сердитись на таких людей?», підкреслює художньо-документальну манеру відтворення подій, пише, що «це книга про знайомі сумчанам імена, проблеми, події, легенди, плітки останніх років, про міські об'єкти, пам'ятники тощо... / кожне місто неповторне, а проблеми всюди майже однакові... Євген Положія підмітив... всі основні і найважливіші проблеми сучасного міста, співіснування самих людей та людей і тварин. / Довга біла собака, як символ гуманного чи негуманного ставлення людей до тварин і один до одного, пов'язує між собою головних героїв цієї книги...». Майже всі вони – «легко упізнавані реальні (надзвичайна сміливість автора!) жителі нашого міста, які шукають своє призначення, щоб не залишитись «сам на сам лише з жорстокою неблаганністю реалій кожного дня» [1]. Разом із тим роман «Риб'ячі діти» не можна позиціонувати лише як історію про людей і тварин одного конкретного міста, бо за нею постають характерні ознаки буття всього українського суспільства й більше – обриси співіснування людини та природи.

Думка про філософські основи твору зринає ще в процесі споглядання обкладинки книжки, виконаної в біло-блакитних кольорах (художники-оформлювачі – Ольга Охрименко, Денис Охрименко). О. Даниліна в рецензії під назвою «Чиї ми діти? Яких батьків?» звертає увагу на те, що «назва і візуальне оформлення обкладинки виглядає як певний маркетинговий хід – діти риб'ячі, але героєм роману є собака. Навіть якщо читач ніколи не чув про такого письменника, як Євген Положія, він уже заінтригований!» [2]. Дослідниця говорить про необхідність вдумливого прочитання твору. За такої умови читач віднайде в ньому правдиві відповіді на гострі питання сьогодення.

Додамо своїх міркувань до метафорики обкладинки. На глибокому блакитному тлі – кольорі неба й кольорі моря – контури риб. Перша сторінка збагачує їх семантику, парадоксально, оскільки не збільшує кількість елементів зображення, а, навпаки, зменшує. Тепер уже на білому тлі лише частина контуру риби, що може сприйматись і як частина рятівного біблійного (а може, звичайного) човна, на носі якого в окресленні Всевидячого Ока (?), чарівного кола (?) клубочком скрутився білий собака. По блакиті художники розкидали бульбашки-ікринки (риб'ячих) дітей. Їм нема ліку, як немає надійного прихистку в житейському морі. Вони плывуть і минають. Недарма анотація роману закінчується словами: «Ця книжка про людей та країни, які минають» [3, с. 2]. Не менш красномовною є й посвята: «Тваринам, що загубились, і людям, які заблукали» [3, с. 3].

Перипетії сюжету обертаються навколо важкої теми – відлову та знищення бродячих собак. Народжені на вулиці не з власної волі або викинуті, зражені, частіше голодні, виснажені й від того іноді агресивні, у смер-

тельному протистоянні з людьми за право жити собаки частіше виявляються вищими та благороднішими. Автор змальовує вражаючі картини людського свавілля, жорстокості й бездушності. Натуралістично, гранично відверто, водночас трагічно на початку твору описано смерть від отрути Маленького Принца: «Худий і довгий рудий пес, дрібно здригаючись всім тілом, випростався поперек вузького пішохідного містка. Паща, яку він не мав сил закрити, завмерла в несамовитому німому витті... отрута колючим дротом скрутила нервову систему, і все, що він відчував, – лише дикий біль, що пік і роздирав нутро... пес скляними очима дивився на людей із щемливим проханням вбити його. Але ніхто з людей не наважувався підійти» [3, с. 4]. Так само в кінці роману автор розповідає про невідворотну смерть Білки-Біллі-Білявки-Бемоль.

Образ Білки – красивої білої суки – є віддзеркаленням складної людської долі. У романі собака мислить по-людськи, вчиться розрізняти добро і зло, виживати в страшному світі; за автором, їй властиві прекрасні якості – природна витривалість, інтелект, гідність, почуття дружби й материнська любов. Однак життя тварини сповнене переслідувань і помсти з боку людей, вона не може зрозуміти причину їхньої ненависті. У ставленні суспільства до Білки більшою мірою виявляються його негативні риси: неймовірна байдужість, відчуженість, утрата почуттєвості, жорстокість. Вони, на жаль, заступають ті добро, співчуття й допомогу, які іноді тварина отримувала від жінок, чоловіків, дітей. Тому «єдине, чого люди домоглися від неї», – втрата «відчуття страху. Померти без страху в серці – ...її маленька перемога над... жорстоким світом» [2]. «Після того, як Іллч та баба Люба знищили цуценят, Білка втратила відчуття безпеки, кордон між територіями, де живуть добрі і злі істоти, стерся; вона перестала розрізняти добро і зло, і страх одразу покинув її; серце стало, як камінь... Без сумніву, Білявка знала, що незабаром помре... І коли сирым похмурих ранком ті двоє... наблизились до неї, і миршавий підняв рушницю, то вона прийняла смерть достойно, навіть не намагалася сховатися: лежала, не поворухнувшись, поклавши на лапи голову, стуливши очі, в куточках яких застигли гній і сльози» [3, с. 284–285].

С. Положіє відтворює розколотий часопростір сучасного українського буття. В уста однієї з (анти)героїнь, для якої вбивство тварин перетворилось на звичайну роботу з плановими показниками та преміями, але яка ще не втратила відчуття цинізму й жорстокості того, чим заробляє гроші, і врятувала Білку, коли вона ще цуценям лежала біля мертвої матері, автор вкладає буттєву схему: «З одного боку – бродячі тварини, яких ми нещадно вбиваємо; з іншого – церква, що тріскається навпіл. А посередині ми, люди» [3, с. 18]. Усвідомлення процесів руйнації духовності, втрати людяності ставить природні запитання й спонукає до сумних висновків: «То що ж із нами може відбуватися гарного? На що ми можемо претендувати? На любов, красу, гармонію – звідки їм узятися? Якщо ми терпимо людей, що так жорстоко і безкарно вбивають собак, то потрібно розуміти, що рано чи пізно нам доведеться терпіти і тих, хто безкарно і жорстоко вбиватиме нас самих» [3, с. 18]. Так тема переслідування й убивства собак у романі розгалужується, береться ширшого річища – торкається суспільно-культурних, моральних діагнозів сучасної української цивілізації.

Рецензенти роману (О. Даниліна, О. Мартюшова) звертають увагу на те, що в ньому значна кількість людей поважного віку. Здавалось би, кожний із них має певні досягнення: художник Іван Миколайович Чолобитченко – «... заслужений митець, визнаний в Європі, лауреат...» [3, с. 235]; директор цвинтаря Сергій Кіндратович відзначається практичною жилкою, неабиякими організаторськими здібностями, вмінням розуміти людей, а відтак і керувати ними; мер Геннадій Іванович переконує людей, що він знає способи покращення життя. Однак їхні удавані чесноти – лише фантомні брами. За ними криються психічні розлади, розпуста, бажання владарювати над людьми, патологічна любов до влади та грошей. Чого тільки вартий отець Трифілій, що здобув беззаперечну прихильність вірян обманом, а насправді був збоченцем, злочинцем. Не менш деградованими є люди з «низів», що втратили відчуття реальності, перетворились на звичайних убивць, хоча й виправдовують свою роботу на підприємстві «Місто тварин» необхідністю убезпечити мешканців від нападів бродячих собак. Тому з такою в'їдливою іронією і з таким боєм автор змальовує їх у сцені відкриття крематорію: «Петро, Борька Іллч, Вовик, баба Люба – всі собаколови стояли у святкових костюмах і тріумфальних позах біля візка з собачими тілами, ще жодному з їх попередників не вдалося піднятися так високо по професійній сходинці. У візку, акуратно складені, наче немовлята в роддомі, лежали два чорних пси, схожі один на одного, як дві краплі води, одна руда сука, схожа на лисицю, і Білявка, схожа на привид. Тварини були начебто і мертві, але Петра чомусь не покидало відчуття, що вони просто сплять, і він кілька разів нахилився, прислухаючись, чи не дихають собаки. Він взагалі не розуміє, чому їх не накрили, не закрили, чому сплячуть просто так, у всіх на очах, відкрито?» [3, с. 277–278].

Девальвацію суспільно-моральних цінностей яскраво змальовано в образі мера, який прийшов до влади через оманливі передвиборчі гасла, швидко навчився обирати містян, перетворив їхнє життя на пекло. Щорічна поява білого цуценяти на день народження є для нього знаменням невідворотності покарання за злочини, тому він і боїться цієї дати, вживає всіх заходів, щоб білий пухнастий подарунок не з'явився знову. Однак усі намагання виявляються марними, мер майже божеволіє, розуміючи, що існує щось вище за мирську владу і що, порушивши справедливість, він (додамо від себе – і подібні йому) не знайде спокою. Тоді, як мер дрижить у своєму кабінеті, він бачить: площу перетинає красивий, гордий білий собака (Білка), і в його майже біблійній ході відбивається відхід таких, як Геннадій Іванович. Бо, як пише О. Мартюшова, «не можна виправдати зраду, лицемірство, нікчемність деяких людських душ... Євген Положіє назвав їх «діти Риб», люди епохи перемін, яких засмоктала «порожнеча моральності», відкрита продажність заволоділа їхніми душами, їхній світ дріб'язковий, але він швидко минає... [1]. «... закінчується... епоха Риб, де все рухалося повільно і розмірено, й починається інша – епоха Водоля, де все плине, швидко змінюється, де нема нічого сталого, і нам – дітям Риб, немає в ній місця» [3, с. 205].

Незважаючи на відверто песимістичне звучання більшості сторінок роману, автор усе ж залишає читачеві/суспільству надію. І серед риб'ячих дітей є такі, що здатні перейти в нову епоху. Тому й карає Сирій отця Трифі-

лія, справу історика-красзнавця Миколи Степановича Сікорського продовжує його онук Вікторія, ще є люди, які люблять церковні дзвони й справді віддані вірі, і ще не всі надії вбито. Розуміючи, що її знищать, перед смертю Білявка-Бемоль «знала найголовніше – п’яте цуценя живе; ті люди... залишили навіщось жити п’ятого... Яку мету вони переслідували і яка доля чекатиме на її дитину, вона не знала... Але ж, напевне, якщо вони його не вбили, значить, воно їм потрібне не задля вбивства, наразі на те Білявка і сподівалася. І тому... хоча й не тямилася від шаленства... з усіх сил намагалася стримуватися, пам’ятаючи, хто вбив чотирьох і від кого залежить доля п’ятого» [3, с. 284].

Змальовуючи розокремлення людей, їхню самотність, духовно-моральну деградацію багатьох представників суспільства, Є. Положій так означає сьогоденну ситуацію, але водночас, залишаючи одну дитину Білки живою, говорить про шанс і нашого виживання. Навіть назвами розділів він підкреслює плінність буття і його цінність, у своїх справді вишуканих міні-главах говорить про прекрасні миттєвості («Буття складається з частин. Щастя складається з щастин» [3, с. 79], «Ранок – то час скоринок, твердих і запашних. Бо всі збираються – і скоренько йдуть» [3, с. 256]), протиставляючи їх буденності, черствості й жорстокості. Гнівний, сумний, іронічний і водночас сердечний, із душею кольору його головної героїні, Є. Положій вартує нові покоління дітей, щоб вони були нащадками Людей, а не Риб.

Література:

1. Мартюшова О. Як не сердитись на таких людей? – рецензія на «Риб’ячих дітей» Положія / О. Мартюшова [Електронний ресурс] . – Режим доступу : http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/12/141201_book_2014_reader_review_polozhii.
2. Даниліна О. Чиї ми діти? Яких батьків? – рецензія на книжку «Риб’ячі діти» / О. Даниліна [Електронний ресурс] . – Режим доступу : http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/12/141204_book_2014_reader_review_polozhii.
3. Положія Є.В. Риб’ячі діти / Є.В. Положія. – Х. : Фоліо, 2014. – 287 с.

Анотація

В. ЗОТОВА. ХУДОЖНІЙ БЕСТІАРІЙ РОМАНУ ЄВГЕНА ПОЛОЖІЯ «РИБ’ЯЧІ ДІТИ»

У статті аналізується роман Є. Положія «Риб’ячі діти». Використавши бестіарні образи, письменник створив реалістичний топос українського сьогодення. Особливістю роману є, з одного боку, детальне, майже натуралістичне зображення дійсності, з іншого – філософсько-художнє осягнення буття.

Ключові слова: художній бестіарій, міфологізм, алегорія, символ, метафорика.

Анотация

В. ЗОТОВА. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ БЕСТИАРИЙ РОМАНА ЕВГЕНИЯ ПОЛОЖИЯ «РЫБЬИ ДЕТИ»

В статье анализируется роман Е. Положия «Рыбьи дети». При помощи бестиарных образов писатель создал реалистический топос украинской современности. Особенностью романа, с одной стороны, является детальное, почти натуралистическое изображение действительности, с другой – философско-художественное осмысление бытия.

Ключевые слова: художественный бестиарий, мифологизм, аллегория, символ, метафорика.

Summary

V. ZOTOVA. ARTISTIC BESTIARY OF THE NOVEL BY YEVENH POLOZHII “FISH CHILDREN”

The novel by Ye. Polozhii “Fish children” is analysed in the article. The writer created realistic topos of Ukrainian contemporaneity with a help of bestiary images. A feature of the novel is detailed, almost naturalistic image of reality, on the one hand, and on the other – philosophical-artistic interpretation of life.

Key words: artistic bestiary, miphologizm, allegory, symbol, metaphoric.

*вчитель української мови
та літератури
Порозчанської ЗОШ I–II ступенів*

САМОБУТНІСТЬ ФІЛОСОФІЇ ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ РОМАНІВ МИРОСЛАВА ДОЧИНЦЯ

Динамічний розвиток світової літератури в усі часи забезпечувався сміливим поєднанням різноспрямованих мистецьких традицій із новаторськими експериментами. Особливого значення цей процес набув у кінці ХХ століття – на початку ХХІ століття з його цікавими й несподіваними художніми знахідками. Відкидаючи усталені стереотипи, сучасні українські письменники намагаються дати відповіді на численні питання часу, тяжіючи до одвічних філософських проблем, розширюючи текстуальний простір та ускладнюючи фактуру оповіді. Особливого значення набуває інтерпретація проблеми національної ідентичності особистості в сучасному літературно-критичному дискурсі.

Українські письменники кінця ХХ століття – початку ХХІ століття у творах філософськи осмислюють національну ідентичність героя, пропонуючи образи українців, наділених самотнім національним світосприйняттям, способом життя й думання тощо. Цій темі присвячені й романи відомого українського прозаїка М. Дочинця, який за останнє десятиліття став одним із найуспішніших українських авторів.

На початку ХХІ століття філософське осмислення питання національної ідентичності героїв неодноразово було предметом літературознавчих досліджень Л. Горболіс, О. Дмитрук, М. Іванишин, Л. Козинського, Н. Лисак, В. Мукана, Т. Урись та ін. Творчість М. Дочинця викликає зацікавлення дослідників: А. Берестової, М. Васьківа, А. Вегеш, М. Носа, Є. Олійник, Г. Чумакової, М. Яцків та ін., які вивчають характерні ознаки ідіостилу та тематико-проблемний діапазон романів письменника. Системне дослідження національної ідентичності героя романів М. Дочинця не було предметом вивчення. Модель національної ідентичності героя в романах письменника вбудована на таких смислових величинах, як патріотизм, Батьківщина, рідна земля, духовність, природа, філософія буття. В одному з інтерв'ю М. Дочинець зізнається, що для нього головне – писати про рідний дім і рідну землю, бо саме тут знаходиться серце кожної людини: «Місце – це дуже важливо. Мій вчитель Андрій Ворон казав, що ми – люди місця, і де б ми не були – ми вдома. Це дуже глибока філософія, тобто ти маєш прийняти це місце і тоді воно прийме тебе. Ти почувашся своїм, коли ти – частина місця, тоді ти дістаєш підживлення, силу» [6]. Тому у творчому доробку письменника простежується прагнення зацікавити національною культурою та духовними скарбами нашого народу, визначити складники національної ідентичності, допомогти відновити духовну рівновагу людини.

Мета дослідження – виявити й проаналізувати грані самотності філософії головного героя романів «Вічник. Сповідь на перевалі духу» і «Світован. Штудії під небесним шатром» М. Дочинця. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: виявити смислову наповненість самотньої філософії головного героя; дослідити суголосність світоглядної системи героя романів М. Дочинця з традиційними поглядами українців на світ.

У романах «Вічник. Сповідь на перевалі духу» і «Світован. Штудії під небесним шатром» М. Дочинець створив образ героя, який прожив сто чотири роки й уособлює всю історію Закарпатської України ХХ століття: бій на Красному Полі за державу з мадярами, похід полонених на Перевал для страти, втеча, переслідування, табори НКВД. Щоб виразити цю ідею, письменник називає свого героя метафорично – Вічником і Світованом («той, хто перейшов світ і далі знаходиться в дорозі до самого себе» [5, с. 62]). «Цей художній прийом, – зазначає А. Вегеш, – вияскравлює «надособистісний» характер виголошуваних істин. Титульні персонажі М. Дочинця – не носії «характеру», а «ідеологи», речники важливих екзистенційних тез» [1, с. 8]. У проблемно-тематичному змісті романів про діда Ворона особливого значення набувають роздуми про буття людини, у яких простежуються риси української національної філософської думки: любов до Батьківщини, досягнення гармонії з природою, людьми, Богом, а головне – із самим собою. Світоглядні позиції Андрія Ворона наштовхують журналіста з роману «Світован», який неодноразово розмірковує про духовну силу свого вчителя, зробити висновок: «Так ось хто він, цей мудрий мовчун у сандаліях із автомобільної шини! Чоловік, що носить у собі жадібність до природи. Проблиснула мені вузька шпаринка в новий світ людської сутності. Власне, це був окремий світ, особливий у своєму самонаправленні. Світ у світі. Світ Світована» [5, с. 54].

Андрій Ворон прожив довге й багате на випробування життя, що загартувало його тіло й сповнило духовної мудрості. «На перевалі духу» герой відчуває потребу проаналізувати свої вчинки та поведінку, інтегрувати теперішнє й минуле. Він прагне до узагальнень, які, за свідченням сучасних психологів, є природними для його віку і сприяють збереженню власної ідентичності, створюють настанови для самоактуалізації: «Реалізації цього прагнення сприяють успішне розв'язання індивідом вікових криз і конфліктів, вироблення ним адаптивних особистісних властивостей (уміння вчитися на власних помилках і невдачах, здатність акумулювати енергетичний потенціал попередніх стадій свого життя)» [8, с. 327]. Дід Ворон усвідомлює, що його життєвий досвід і знання про навколишній світ мають велику цінність, і вважає за обов'язок передати цей своєрідний заповіт молодшим поколінням: «Віщі ряди слів стоять перед очима, як рідні лица; і маю я що повісти світу, маю що видобути зі споду

душі і мушу; і прошу на се благословення, сил і снаги, щоб написане мною не мертвим саваном лягло на гробівець пам'яті, – а живою водою на людський хосен і спожиток» [4, с. 4]. Герой обирає для своєї розповіді форму сповіді й не соромиться зізнатися в тому, що, незважаючи на свою життєву мудрість і поважний вік, не має вичерпних знань про буття людини чи таємниці навколишнього світу.

У художньому моделюванні життєвої філософії діда Ворона М. Дочинець використовує ідею «спорідненої праці» Г. Сковороди, основу на переконанні в тому, що існує певний вид діяльності, котрий відповідає природним здібностям людини [12]. Герой упевнений у тому, що першочерговим завданням для кожного, сенсом життя є служіння Богу та людям, яке неможливе без усвідомлення своїх здібностей і вподобань: «Робіть те, що переживе вас. Те, що зробите лише ви і ніхто інший. Робіть се для загального добра, для батьківщини, для родини. Бо в сьому закладена наша вічність» [4, с. 274]. Свій дар цілительства, «споріднену працю», Вічник не вважає унікальними, адже впевнений у тому, що кожна людина здатна вилікувати себе сама, якщо забажає духовно очиститися та звільнитися від зайвих речей, які заважають жити сучасній людині: неправильне харчування, порушення гармонії зі світом, нівеляція одвічних моральних цінностей. Людям, які приходять за зціленням, Світован неодноразово повторює, що лікує не він, а Бог. Головний герой упевнений, що лише допомагає знайти шлях до духовного й тілесного очищення: «Ви прийшли за духовними ліками до того, хто сам кожного ранку просить собі скріплення на день, а увечері дякує за нього. Просить – і дістає. Чому б вам собі теж не попросити?» [5, с. 48]. Головному героєві притаманна християнська скромність, яка полягає в умінні просити й дякувати.

Самобутня філософія головного героя романів М. Дочинця ґрунтується передусім на почутті патріотизму. У зрілому віці Андрій Ворон аналізує минуле та розуміє, що в молоді роки виконував свій обов'язок і не замислювався над тим, що страждає за Україну. На його думку, усвідомлення себе як частини нації є складником родової пам'яті, витканим у генетичний код людини: «Бо з роду все починається – родина, народ, родова мова і родова сила. І ти, як краплина, повниш сю ріку далі. І не смієш порушити її чистоти й глибини» [4, с. 272]. Віддати життя за Батьківщину, не замислившись і на мить, – це найвищий ступінь патріотизму. На початку роману «Вічник» герой зауважує: «Не суди нас строго, Карпатська Україно. <...> Нам кортіло любити дівчат, але випало пізнати коротку, як березнева днина, любов до України, до її малого Карпатського терену... Ми ще не знали, як жити, а вже мусили вчитися вмирати за тебе» [4, с. 7–8]. Андрій Ворон представлений у романах «Вічник» і «Світован» не тільки як філософ і цілитель, а ще і як народний педагог, який навчає «діяльно любити свою землю. Бо патріот – се той, котрий береже цілість свого роду, виховує родину в порядности і національному дусі, береже в родючому і красивому стані землю, яку дали йому Pater-Gospody і pater-батько. Се – істинний патріот, живий стовп нації, а не той, хто лише збуджено плеще язиком про любов до Батьківщини» [4, с. 273–274]. У кінці своєї сповіді «на перевалі духу» герой формулює чітко продумане, вистражане, перевірене власним життям бачення любові до України.

У світоглядній системі діда Ворона почуття патріотизму ґрунтується на любові до рідної землі, де провідне місце належить українському антеїзмові, який є своєрідним підґрунтям для формування української картини світу. На думку О. Кульчицького, земля є найхарактернішим архетипом українського колективного несвідомого, адже спирається на «віковий спільний досвід співжиття хліборобського народу з доброю Ненькою-Землею» [7, с. 13]. У романі «Вічник» М. Дочинець порівнює національно свідомих українців із образом гусей-лебедів, які не можуть існувати на чужині, не можуть почуватися щасливими, якщо будуть відірваними від Батьківщини. «Мене не лакомила ніяка чужина», – зізнається головний герой роману «Вічник» [4, с. 21]. Він переконаний, що людина бере від землі силу, сповнюючись якою, відчуває свою спорідненість через мову з народом, який її населяє: «... І земля-материзна всотує ту матірну річ, як дощ і сонячне проміння. І на тих теренах, де вона привільно і мудро звучить, там благодаті більше. Бо мова – то незримий дух, що живе між землею і небом і пов'язує, кріпить суцї душі» [5, с. 127]. Герой погоджується з біблійною думкою, що людина створена із землі і в землю повертається. Він переконаний, що вона несе в собі пам'ять про тих, хто її населяє, про їхні вчинки і ставлення до неї. «Звідки в землі пам'ять? – запитує герой М. Дочинця. – Земля – се тіла людей, живности й зела. Вона давня й мудра, як світ» [5, с. 183].

Філософічність мислення діда Ворона включає в себе також успадковану від предків ідею онтологічної єдності людини та природи. Відповідно до неї, людина ідентифікує себе як невід'ємний елемент природного середовища, живе за його законами й повністю від них залежить. Л. Горболіс зазначає, що «охороняти природу, відповідати за неї – означає вшановувати пращурів, підтримувати духовний баланс між собою і природою» [2, с. 11]. Тому для українського національного світобачення неприйнятною є думка про підкорення людиною природи. Залишки прадавніх релігійних уявлень зберігаються в межах роду й передаються від представників старшого покоління, які, на переконання Б. Цимбалістого, «є носіями певних норм, традицій даної культури» [11, с. 81], до молодшого. Саме дід навчив малого Андрія шанобливого ставлення до природи, розуміти себе її частиною, «видіти довкола все живе й тішитися йому – дереву, бадиліні, птиці, звірині, землі, небові. <...> У тиху годину він сів самотиною і споглядав світ природи. І сам зливався з тим світом» [4, с. 16]. Філософські роздуми про співіснування людини і природи допомагають головному героєві досягти внутрішньої гармонії, пізнати себе як частину Всесвіту: «Головне – відкрити для себе Природу і прийняти її в собі. Тоді тіло твоє буде обмінюватися енергією з тілом Природи, а розум черпати від її розуму» [4, с. 255]. У цих настановах простежуються характерні для української філософської думки емоційність, сентименталізм, ліризм та естетизм, які є виявом любові до краси в усіх її виявах. Так близькість до природи, розуміння її прихованої сутності стає для головного героя мірилом його духовності, належності родині, нації.

Специфіка філософічності мислення головного героя романів М. Дочинця простежується також у поєднанні язичницького світобачення із засадами християнської моралі. Поведінка й висловлювання Вічника вказують на те, що в нього є своя система релігійної філософії, у якій фізичне (язичницьке начало) й духовне (християнське вчення) не конфліктують між собою, а перебувають у гармонійній єдності. У художньому моделюванні образу Андрія Ворона М. Дочинець використав риси християнського схимника-пустельника, язичницького цілителя та народного філософа. У релігійному синкретизмі головного героя також простежуються елементи автобіографізму. В інтерв'ю письменник слушно зазначає: «Мабуть, людина шукає якоїсь опори у цьому світі, те, чому можна довіряти, шукає якісь давні родові цінності, які ми втрачаємо, відходячи від природи. А природа – це є Бог, а ми є частинкою живої природи. І ми незахищені в цьому світі, тоді як природа захищає своїх комах, птахів і звірів» [9]. Знання про навколишній світ у героя М. Дочинця сформувалися під впливом народно-язичницьких уявлень про одухотворення природи з огляду на залишки тотемізму, які він успадкував від своїх предків. «Синтез анімістичних уявлень із християнськими наклав значний відбиток на систему традицій, світобачення українського народу. Але правічне язичницьке начало домінувало; особливо це помітно в Галичині, Буковині, Закарпатті. Для жителів цих місцевостей природа була Богом, абсолютом, абсолютним розумом, де вони відчували і знаходили божественні сили», – зазначає Л. Горболіс [3]. Романи М. Дочинця містять численні описи «живої» природи, душевної близькості головного героя з навколишнім середовищем: «Я лягав на воду, чув шерех піску на дні, – і сам перекочувався піщинками під приливом. Моє тіло прогрівало сонце, – і я сам ставав сонцем, променився світлом і теплом. <...> Я чувся птицею, що в небесній синяві клацає дзьобом, ніби грає на кастаньетах. <...> Я був у всьому, і все було в мені...» [4, с. 247]. Язичницьке уявлення про вічність душі людини поєднується з християнським розумінням буття після смерті. «Коли зіллешся з сим світом, то зрозумієш, що ти завжди був і будеш на віки-вічні. Як і сей світ <...> У сьому наша вічність, невмирущість нашої душі <...> Наша доля в Бога на колінах. <...> У Бога немає мертвих, синку...», – говорить Світован своєму учневі [5, с. 150]. У філософській концепції Андрія Ворона осягнення глибинної сутності світу природи є шляхом пізнання Бога.

Головному героєві романів «Вічник» і «Світован» притаманна світоглядна толерантність і синтетичність, яка, на думку Н. Хамітова, полягає в прагненні «не відкидати протилежну точку зору, а приєднати її до своєї як момент істини» [10, с. 193]. Вічник згадує своїх учителів – непересічних особистостей – різної національної належності й віросповідання. Герой М. Дочинця однаково легко адаптується як до подвижницького служіння ченців, так і до життя якутського знатника Кукумира, бо переконаний, що «де б ти не був, ти дома. Тому, що світ сей – для тебе. Якщо прийматимеш його в себе таким, яким він є, світ ніколи не буде до тебе ворожим. Бо хіба чоловік хоче бути ворогом сам собі?!» [5, с. 63]. Релігійний і культурний синкретизм Андрія Ворона з'явився як результат численних подорожей, набутого життєвого досвіду та бажання вчитися.

Важливою рисою самобутньої філософії головного героя романів М. Дочинця є потрактування самотності не як негативного явища, а як необхідної умови для досягнення духовної свободи. Д. Чижевський зазначає, що «характеристична риса психічної вдачі видатних українців – на певний час в житті і в певних умовах – до духовного усамотнення, що Гоголь звав «духовний монастир». Це усамотнення духовне є, безумовно, імпульсом до визнання величезної етичної цінності за індивідуумом, визнання для кожної людини права на власний, індивідуальний етичний шлях...» [12, с. 23]. Андрій Ворон у молоді роки був позбавлений спілкування з людським суспільством і вимушений навчитися виживати серед дикої природи. «Самотугом дійшов я до всього <...> Попервах гадав, що пропаду сам, як перст. А потім обвикся і врозумів, що я не сам – із Лісом і його насельниками. І то, може, й ліпша компанія, ніж люди. Добріша, чесніша. Я їм відкрився, вони мені...», – пригадує Світован [5, с. 61]. Герой вважає, що люди витрачають марно своє життя, їх супроводжує «втома не від перероблення, а від переситу чи недоситу, від переступлення Закону» [5, с. 22]. Вічник свого часу відмовився стати ченцем, щоб мати змогу вільно спілкуватися з людьми (а не тому, що «сумнівається»). Він обирає для себе допустиму дистанцію у співіснуванні із суспільством: «З тими людьми на всі боки морока. Якщо житимеш близько з ними – будеш для них втрачений. Якщо здалік – то втрапиш їх» [5, с. 33]. Головний герой романів М. Дочинця допомагає віднайти душевний спокій – те, чого, на його думку, бракує сучасній людині. Лише залишившись на самоті із собою, можна пізнати навколишній світ і знайти своє місце в ньому, досягти духовної досконалості. За цієї умови, переконаний Світован, у людини зникне необхідність «носити соціальні маски» та відповідати нав'язаним стереотипам.

У романах «Вічник. Сповідь на перевалі духу» і «Світован. Штудії під небесним шатром» сучасний український письменник М. Дочинець звертається до актуальної й неперепутої проблеми національної ідентичності героя. Світоглядні позиції Андрія Ворона ґрунтуються на патріотизмі, любові до Батьківщини, вшануванні рідної землі, взаємозв'язку людини та природи, які сформувалися впродовж існування багатьох поколінь його предків. Самобутня філософія головного героя суголосна з українською філософською думкою, ключовими її рисами: естетизмом, сентиментальністю, релігійністю, антеїзмом, відчуттям близькості з природою. Перспективним для подальшого наукового дослідження вважаємо студіювання романів «Криничар. Діярюш найбагатшого чоловіка Мукачівської домінії» та «Мафтей. Книга, написана сухим пером» М. Дочинця з погляду змістового наповнення філософії головного героя, що сприятиме комплексному вивченню прозового доробку письменника.

Література:

1. Вегеш А. Промовистість назв романів Мирослава Дочинця / А. Вегеш // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія «Філологія. Соціальні комунікації». – 2014. – № 2. – С. 8–12.
2. Горболіс Л. Екологічна культура героїв у художньому потрактуванні українських письменників / Л. Горболіс – Суми : СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2010. – 132 с.

3. Горболіс Л. Традиційно-звичаєві погляди гуцулів на природу в світорозумінні О. Кобилянської / Л. Горболіс [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://nte.etnolog.org.ua/zmist/2004/N5/Art09.htm>.
4. Дочинець М. Вічник / М. Дочинець. – Мукачево : Карпатська вежа, 2011. – 284 с.
5. Дочинець М. Світован. Штудії під небесним шатром / М. Дочинець. – Мукачево : Карпатська вежа, 2014. – 234 с.
6. Дочинець М. «Я беру скарби нашого Закарпаття і вкладаю їх у твори» / М. Дочинець [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://unicum-zak.info/uk/content/myroslav-dochynec-ya-beru-skarby-nashogo-zakarpattya-i-vkladayuyih-u-tvory>.
7. Кульчицький О. Світовідчуження українця / О. Кульчицький // Кульчицький О. Українська душа / О. Кульчицький ; ред. В. Плачинда. – К. : Фенікс, 1992. – 128 с.
8. Савчин М. Вікова психологія : [навч. посіб.] / М. Савчин, Л. Василенко. – К. : Академвидав, 2009. – 360 с.
9. Маджара М. «Європа почалася з наших полонин і гір Карпатських»: десять найцікавіших тез письменника Мирослава Дочинця у Тячеві / М. Маджара [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.tyachiv.com.ua/NewsOpen/id_news_417675.
10. Хамітов Н. Історія філософії. Проблема людини та її меж / Н. Хамітов, Л. Гармаш, С. Крилова. – К. : Наукова думка, 2000. – 272 с.
11. Цимбалістий Б. Родина і душа народу / Б. Цимбалістий // Цимбалістий Б. Українська душа / Б. Цимбалістий ; ред. В. Плачинда. – К. : Фенікс, 1992. – 128 с.
12. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – 2-е вид. – Мюнхен, 1983.

Анотація

О. ИЩЕНКО. САМОБУТНІСТЬ ФІЛОСОФІЇ ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ РОМАНІВ МИРОСЛАВА ДОЧИНЦЯ

Стаття присвячена з'ясуванню змістового наповнення самобутньої філософії головного героя романів «Вічник. Сповідь на перевалі духу» і «Світован. Штудії під небесним шатром» сучасного українського письменника М. Дочинця. Акцентовано увагу на проблемі національної ідентичності особистості. Проаналізована відповідність світоглядних позицій персонажа характерним рисам української філософської думки.

Ключові слова: національна ідентичність, філософія, самобутність, роман, головний герой, сучасний літературний процес.

Аннотация

Е. ИЩЕНКО. САМОБЫТНОСТЬ ФИЛОСОФИИ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ РОМАНОВ МИРОСЛАВА ДОЧИНЦА

Статья посвящена исследованию самобытной философии главного героя романов «Вечник» и «Свитован» современного украинского писателя М. Дочинца. Акцентируется внимание на проблеме национальной идентичности личности. Проанализировано соответствие мировоззренческих позиций персонажа характерным чертам украинской философской мысли.

Ключевые слова: национальная идентичность, философия, самобытность, роман, главный герой, современный литературный процесс.

Summary

H. ISHCENKO. THE ORIGINAL PHILOSOPHY OF THE MAIN CHARACTER OF THE NOVELS BY MYROSLAV DOCHYNETS

The article describes the aspects of the main character's original philosophy in the novels "Vichnyk" and "Svitovan" by modern Ukrainian author Myroslav Dochynets. The attention to the problem of the national identity of the person. The worldview of the main character as a representative of Ukrainian philosophy is analyzed.

Key words: national identity, philosophy, originality, novel, main character, modern literary process.

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української філології
Маріупольського державного
університету*

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ ПОЕМИ ОЛЕКСИ ВЕРЕТЕНЧЕНКА «ЧОРНА ДОЛИНА»

Олекса Веретенченко один із митців «незавершеного покоління» (В. Лесич) української літературної еміграції 40-х років ХХ ст. Його кількісно невелика творча спадщина є маловідомою для сучасного читача. Доробок митця нараховує чотири збірки поезій: «Перший грім» (1941), «Чорне гніздо» (1943), «Дим вічності» (1951) і «Заморські вина» (1974) – поему «Чорна долина» (1953) і переклад поеми Байрона «Мазепа» (1959).

На вихід поетичних збірок у контексті аналітичних оглядів того часу відгукувались його сучасники в еміграції: С. Гординський, Д. Ниченко, Ю. Шерех, І. Качуровський, Б. Бойчук, Б. Рубчак та ін. Вони зараховували його ліричні твори до найкращих здобутків української поезії повоєнних років. Одним із найдовершеніших і найяскравіших у художньому плані творів О. Веретенченка стала поема «Чорна долина». Ю. Шерех уважав її визначною появою в українській літературі, присвятив їй статтю «Господь, Бог ваш – се полум'я жеруще, Бог ревнивий» [1]. Не оминув уваги дослідників і переклад поеми «Мазепа», над яким автор працював із вимушеними перервами майже двадцять років. Дослідники вважають, що поема «Чорна долина» зазнала істотного впливу поетики твору Байрона.

Останніми роками невелика в кількісному плані спадщина письменника знову привертає увагу сучасних науковців. Наразі це інформаційно-оглядові праці М. Слабошпицького [2], В. Базилевського [3], однак вони є першими кроками до відновлення цілісної панорами українського літературного процесу другої половини ХХ ст. Осмислення проблемно-тематичного діапазону його лірики, ґрунтовне вивчення її поетики, стильових особливостей є невідкладним завданням сучасного літературознавства.

Мета статті – розкриття специфіки творчого відображення трагічної події української історії в романтичній поемі О. Веретенченка «Чорна долина». Цей проблемно-тематичний аспект зумовлює художню своєрідність поеми, процес творення її художньо-структурних елементів.

Широке осмислення й художнє відображення історичної події з козацького минулого України, що лягла в основу поеми «Чорна долина», спонукало О. Веретенченка звернутися до жанру історичної поеми, а робота над перекладом твору Байрона «Мазепа» підказала йому ознаки байронічної поеми, її структуру. Композицію байронічної поеми Ю. Шерех називає «рембрандтівською» і віднаходить її риси в поемі О. Веретенченка. «Як у Рембрандта промінь світла з невидимого – і чи реального? – джерела вириває окремі світляні точки, лишаючи решта в непроглядному сутінку, – в просторі, – бо малярство не говорить категоріями часу, так у байронічній поемі поет вириває світляні точки з потоку подій у часі, лишаючи решту в непроглядному мороці. «Чорна Долина» – це кілька таких точок, спалахи магнію, і – ніч» [1, с. 762].

Для фабули поеми «Чорна Долина» О. Веретенченко обирає лише один епізод, що ґрунтується на історичному факті, – знищення кошовим Іваном Сірком визволених ним із турецької неволі «статарених» земляків, які не хотіли повертатись в Україну. У тексті простежується епічна масштабність, фрагментарність композиції, просторово-часова логіка розгортання сюжету, реальний зв'язок з історією. У художньому наративі твору автор ігнорує несуттєві, акцентуючи увагу читача на найбільш драматичних моментах. Тому поемі «Чорна долина» можна назвати ліро-епічним твором із відчутним романтичним забарвленням.

Твір структурований як зовнішнім поділом, так і архітектонікою вірша. Композиційно поема складається з п'яти невеличких розділів (романтичних фрагментів), у ній простежуються дві сюжетні лінії: концептуально-історична сюжетна лінія Сірка та художня лінія Данила. Кожна з п'яти частин має свою динаміку ліричної нарації та відмінну тональність.

У поемі яскраво виражене фольклорне начало, традиції, особливості козацького характеру, зокрема любов до свободи, сила духу, мужність, стійкість. У центрі уваги історичної сюжетної лінії постає трагічний момент вітчизняної історії, безпосередньо пов'язаний з іменем кошового Івана Сірка. Фабульний каркас другої сюжетної лінії поеми скомпонований на основі фольклорно-романтичної традиції: розлука закоханих Данила та Ярини через напад татар на село, помста ворогам. У фольклорному дусі подано образ молодого і сміливого хлопця Данила, який під час захоплення та знищення села зумів вирватись і попередити козаків про трагедію.

У доборі текстового фактажу поеми автор зосереджується на постаті Івана Сірка, який із максимальною повнотою закумуляував у собі характерні риси переломної й жорстокої доби. Його вчинки говорять самі за себе, однак у центрі поеми не він, а трагічна подія. Ім'я Сірка не винесене автором у назву твору, відсутнє змалювання й особистого життя кошового, його державна, суспільно-політична чи громадська діяльність. У зображенні героя автор не йде за попередниками, які подавали картину внутрішнього світу героя з характерними романтичними мотивами смутку, розчарування. Тому немає експресивного відтворення його душевного стану, переживань із потужним ліричним струменем, немає розвитку його думок, почуттів, мрій і сподівань. Образ окреслюється пунктирно, внутрішній світ героя передається лише через зовнішні ознаки. Образи Данила, Ярини, козаків також є схематичними.

Замість зображення психологічного стану героїв, О. Веретенченко використовує в поемі лірично забарвлені пейзажі, які позиціонують розлогий опис того, що відбувається навколо. Вони живуть в унісон із людськими вчинками, настроями. Єдність із природою, прочитання природи як своєрідного тексту – одна з характерних рис поеми. Неперевершеною ліричною увертюрою – описом світанку в українському селі – починається перша частина поеми: «Благословляється поволі / На світ. Прозорчаста імла, / Як срібна павоть. При тополі / Біліє хата край села» [4, с. 7].

Образ самотньої тополі, що стоїть у селі край дороги й на Дніпрових схилах, навіяний народною баладою, оспіваний Т. Шевченком, набуває в тексті широкого узагальнення й стає національним символом. Літературний топос доповнюють «біла хата край села», «запах тонкого диму», «дрімливий черногуз», «остання зоря», що згає. На тлі такого світанку встає сонце й «бандурно» гомонить степ. І далі все, як в українському селі: «пастух малий жене корів», чути «зарозумілий галас півня», а на березі Дніпра крізь віти тополь читач бачить закоханих Данила і Ярину. Доповнює картину світанку опис криничного зрубу. Чути, як «вдарилось відро боками на криничнім зрубі» і звучить пісня про козаків та Івана Сірка, яку співає закоханий юнак.

Картині ранішнього пробудження цілком відповідає тональність тексту. Спочатку це тиша, дрімливий птах, тіні ночі. Устає сонце. Тональність твору стає ритмічнішою: «парує росами земля», «пастух жене корів» і півень «видерся на живопліт». Навіть вода у відрі на криничному зрубі мелодійно хлопоче: «мало, мало, мало». А пісня про Івана Сірка та козаків насторожує. Вона ритмічна, пафосна, акцентує на непереможності українських козаків, і тривожно-сумна, адже козаки йдуть у похід і беруть із собою в дорогу «пригорщі землі святої з рідного облогу», «пахучу памолодь калини для високої могили, може хтось загине» та «цвітану китайку, щоб їм очі... птиці не клювали» [4, с. 10].

Зовсім іншу пейзажну замальовку, сповнену тривожних передчуттів, прогноуючу драматичний розвиток подій, автор використовує в другій частині поеми напередодні нападу татар на село: «У дніпрових плавнях вночі / Тужно закричали сичі, / І степенулись крила птиць / Від мушкетів і рушниць, / Блиснули татарські мечі» [4, с. 11]. Змінюється тональність тексту, ритм прискорений, гнітючий, пророчо страшний. На різноманітність ритміки поеми, яку автор часто змінює відповідно до настрою, вказує С. Гординський. Наголошуючи на вмінні автора «представляти події й оперувати поетичним словом та його багатим музичним звучанням», дослідник робить висновок: «Це ритмічне багатство – може найцікавіша і найвартісніша риса поеми» [5, с. 94].

Експресивність поеми як домінантна її ознака посилюється віртуозною ритмікою: «Задзвонили дзвони – біда! / В села увірвалася орда: / Білим трупом стелять путь, / А живих в ясир беруть, / Полилася кров, як вода» [4, с. 12]. Природа, як і люди, відчуває біду. Використовуючи персоніфікацію природи як найвиразнішу ознаку фольклору, автор емоційно впливає на читача: мертві козаки падають «на мертву траву», люди моляться, матері пригортають до себе дітей, дівчата проклинають свою вроду. «Коні ржуть, татари йдуть, / Бубнарі у бубни б'ють, / Стугонить і стогне земля» [4, с. 11].

На тлі палаючого села з'являється вершник на білому коні. Це Данило Ріг мчить на Січ, щоб сповістити козаків про напад татар: «Наче тінь – в далечинь / Пролітає білий кінь». Ознака «білий» у ліричному фольклорі українців засвідчує міфологізм образу, його надзвичайні чи фантастичні можливості. Лише за допомогою білого коня Данило зміг вирватись із палаючого села. Свого білого коня за козацькою традицією він віддає в дарунок кошовому Сірку «на вражу погибіль».

Друга картина тексту, в якій зображено село під час нападу ворога, є антитезою до першої частини, інтонаційно вона завершує її. У ліричному наративі поеми перша і друга її частини готують читача до сприйняття кульмінаційного епізоду, пояснюють його. Усе стихає. На відміну від мирної світанкової тиші в першій частині, тут настає тиша згарища, тиша смерті: «Не чути гомону людського. / Потьмилось небо неокрає. / Хоч запали – нема нікого, / Але і так усе палає» [4, с. 14]. Вогонь символізує тривогу, небезпеку, смуток і страждання. У динаміці символізації вогню як руйнівної, деструктивної сили емоційно насиченим моментом постає функціонування його як узагальнено-образного аналогу смерті. У зображеному пейзажі знищеного українського села зайвою здається навіть «пташка-білоперка», що лине в повітрі. І на тлі цього згарища «блиснуло на свят-престоли» і «засіяла в чудотворнім ареолі вічна Божа Мати». Біблійний образ Божої Матері, який використовує автор, увиразнює філософський характер художнього конфлікту поеми. Образ Божої Матері як посередниці між людьми та Богом, яка символізує терпіння, покору й завжди заступається за грішників перед Всевишнім, в узагальнено-філософському плані символізує національну трагедію матері-України, на долю якої випали такі життєві тортури. На цей образ звертає увагу Ю. Шерех. Він зауважує, що в поемі, крім Данила, Ярини, Сірка, «є четвертий образ, і, напевне, більшої ваги, що проходить нею від початку до кінця. Це образ – Бог. Він робить «Чорну Долину» неповторно веретенченківською» [1, с. 766].

Фрагментарність і відносність часово-просторових меж сприяє зображенню Січі в третій частині поеми. Письменник не подає розлогих описів переможних козацьких походів, не розповідає про їх усенародний героїзм. Особливістю побудови цієї частини є введення в оповідь засобів, притаманних власне драмі, – діалогів. Вони є одним із елементів сюжетотворення, драматизують конфлікт і надають оповіді більшої динамічності. Автор зображує епізод виборів кошового, що супроводжується криком, лайкою та надривними викриками козацької громади прізвищ чи прізвицьк претендентів. Цей епізод надає твору національного козацького колориту: «Пил здіймаючи до хмар, / Кулаками садять, / Чи то б'ють яничар, / Чи то раду радять? / Крик. Шум. Гук. Свист. / Колотнеча. Гана. / Наче то пишуть лист / До султана». / ... / «– Лобода! – Шкода! – / Голова молода! – / Пазуренко Максим! / – Геть з ним! – Геть з ним! – Дай, Боже, воювати, / Та шабель не виймати / З кошовим таким!» [4, с. 16–17].

М. Слабошпицький, високо поцінуючи ритмічну майстерність поеми, підкреслює: «... тут художній аскетизм на грані літературного мінімалізму. І всі слова вжито в цілковито автологічному значенні. Усі ритми, образні мотиви, стилістичні ключі, здається, хаотично сходяться й розходяться, примхливо сплітаються. Але то тільки позірне враження. Бо Веретенченко все вміло контролює. Він, ніби досвідчений диригент, безпомилково «веде мелодію», подаючи знак, коли якому інструментові вступати зі своєю партією» [2, с. 565].

Детально змальовуючи вибори кошового, вручення клейнодів, автор ілюструє обряд, що був традиційним у козацькому середовищі: «Хтось не витерпів з юрби: / – Гей, землі скоріше! / Аж чотири чуби / Вийшли найстаріші. / – Добре, все од вас прийму, / Все за вас приємлю... / І на голову йому / Положили землю» [4, с. 19]. Такі дії були обов'язковою частиною обряду і здійснювалися з метою, щоб обраний кошовий чи навіть гетьман не забував про своє низьке походження й не поведився зверхньо з козаками, а ставав для них справжнім наставником, «батьком отаманом». Отже, автор надав твору відповідного колориту, емоційної насиченості, не приховавши при цьому ритуальних принижень, рис, які не відповідали людській моралі, але окреслювали особливості козацького менталітету.

Динамічною оповіддю наступу татар на козаків починається четвертий розділ поеми. Виникає повна узгодженість ритмозвукової структури поеми та візуальних образів, сповнених динаміки й експресії: «В небі хмари сунуть, як примари / Місяць, як турецький молодик, / Виборні стамбульські яничари / Поспішають в сонній Чортмлик». / ... / «Зловороже військо обступає / Запорозькі білі курені» [4, с. 21]. Водночас, уникаючи монотонності, поет уводить у текст розгорнуті картини козацького відпочинку: «Грає вітер пісню сумовиту, / А козацтво й досі ще не спить – / Ріже в карти, хилить оковиту, / Про чортів і пекло гомонить» [4, с. 22].

Уповільнюється розповідь у п'ятій частині поеми, яка є кульмінаційною. Картина починається з детального опису добра, яке козаки везуть додому з походу на Крим. Ковані колеса возів грукотять від здобутих скарбів: «Добра випала гостина: / Зброя, зброя, шиті сідла, / Дорогі заморські вина, / Гори золота і срібла» [4, с. 24]. Навіть у гриві Сіркового коня «брязкають дукати». Козаки радіють поверненню додому і співають пісню про козацьку славу й перемогу, ревуть воли, відчуваючи запах рідного дому. Лише бранці сумні. Виснажлива дорога додому кримськими шляхами, перепаленим сонцем степом убиває всі почуття й надії людей. «А що ж в наметі кошового? / Чом не дримає кошовий? / Застигла варта біля нього, / І думу думає старий» [4, с. 27]. Мотив ночі, який автор обирає для роздумів Сірка, створює атмосферу таємничості, психологічного напруження, є характерним прийомом, творчо засвоєним О. Веретенченком із байронічної поеми.

Місце, де відбулася трагічна подія розправи Сірка, не міфічний простір, позбавлений географічних та історичних реалій і прикмет. Образ долини, через який пролягає дорога додому, трансформується в контексті історичної долі нації: це поле бою з ворогом, місце фатальної загибелі в нерівному бою, трагічних усобиць, кривавих братовбивчих зіткнень, поле слави й ганьби, перемог і поразок. Долина – відкритий простір в уявно-географічному плані та абстрактно-неконкретизоване втілення безмежності – в поемі є межовим простором між світом зла (ворожий Крим) і світом добра (рідна сторона). Саме тут, у долині, яка осмислюється як простір боротьби між силами добра і зла, відбувається кульмінаційний момент. Цей простір має назву «Чорна долина» та винесений у заголовок твору. Вона (долина) почорніла від крові, яка проливалася тут під час боротьби: «Скільки тут орда ходила, / Скільки різались отам он...» [4, с. 25]. Чорний колір символізує почуття смутку, туги. У передчутті чогось страшного, що має відбутися тут, автор продовжує нарощувати в тексті асоціативний ряд: «Низько кричуть дикі круки», «комета, бач – недобрий знак». Якщо в попередніх частинах опозиційною парою персонажів були козаки під проводом Сірка й вороги (татари) – «свої» та «чужі», то тепер опозиція «свій» і «чужий» змінюється й на перший план виходять «свої», Сірко та козаки, проти «своїх», «статарених» земляків.

У кінці поеми звучить молитва Сірка. Вона входить до складу твору (п'ятої частини) як його органічна частина, є зверненням Івана Сірка до Бога після розправи над своїми земляками. Автор свідомо відхиляється від класичного жанру молитви й подає наскрізну стилізацію, в якій, згідно з його задумом, релігійний пафос трансформовано в пафос національний. Використовуючи молитву, компенсаторною функцією якої є заспокоєння у хвилини духовного розпачу, автор виходить за межі реального історичного вчинку, гріха окремої особи. Молитва Сірка – це монолог-сповідь всієї України, яка буде спокутувати цей гріх, бо горе тій країні, яку нищать вороги, а ще більше горе, коли її діти в неспокійний час знищують своїх. Словами Сірка вона звертається до Бога, просить прощення.

Емоційно розповідаючи про момент трагічної розправи, автор не висловлює моральних оцінок, не вдається до філософських роздумів і узагальнень. Він утримується від особистих оцінок вчинку Івана Сірка, але, порушуючи цю тему, автор виносить її на загальний розсуд нації, показує співвітчизникам страшні й трагічні наслідки протистояння серед свого народу.

Не є дивним вибір письменником такого історичного епізоду, в якому відображено страшну ненависть до земляків, котрі примусово потрапили в чужу країну, яка не стала їм рідною, але з часом стала ближчою від далекої й уже забутої України. Звертаючись до осмислення переломних моментів історії України, автор проектує їх на проблеми сьогочасні: українці знову не з власної волі змушені залишати свою країну, а протистояння між земляками зумовлює знищення родини, нації. Ідейно-змістова наповненість твору більш повно прочитується крізь призму філософських засад мислення письменника. Фактично для О. Веретенченка цей епізод є контекстом для роздумів про причини та наслідки власної еміграції.

Отже, поема є історичним ліро-епічним твором із романтичним забарвленням, своєрідною ритмозвуковою структурою. На проблемно-тематичному рівні поема продовжує традиції українського ліро-епосу, однак їй

властивий експресивний метафоричний ліричний наратив, ідейно-емоційне навантаження образної системи, що увиразнює сюжетний драматизм поеми, є новаторським і потребує подальшого дослідження.

Література:

1. Шевельов Ю. Господь, Бог ваш – се полум’я жеруще, Бог ревнивий / Ю. Шевельов // Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2 кн. / Ю. Шевельов ; упоряд. І. Дзюба. – 2-ге вид. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – Кн. II : Літературознавство. – 2009. – С. 762–768.
2. Слабошпицький М. «Я словом нації служив...». Олекса Веретенченко / М. Слабошпицький // 25 українських поетів на вигнанні. – К. : Ярославів Вал, 2012. – С. 552–576.
3. Базилевський В. Олекса Веретенченко (1918–1993). Живе слово / В. Базилевський // Слово Просвіти. – 2012. – № 50 (687). – 13–19 грудня. – С. 8–9.
4. Веретенченко О. Чорна долина. Поема / О. Веретенченко. – Детройт, 1953. – 32 с.
5. Гординський С. О. Веретенченко – Чорна долина / С. Гординський // Київ. – 1954. – № 2. – С. 94–95.

Анотація

**М. КОНОВАЛОВА. ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ ПОЕМИ
ОЛЕКСИ ВЕРЕТЕНЧЕНКА «ЧОРНА ДОЛИНА»**

У статті проаналізовано художню структуру поеми, визначено особливості жанру твору, який зумовлює специфіку наративу. З’ясовано місце ліричного пейзажу в композиції твору. Увага акцентується на ліричному наративі, його експресивності, метафоричності, ідейно-емоційному навантаженню, що увиразнює сюжетний драматизм поеми.

Ключові слова: романтична поема, ліричний наратив, ритміка, символ, пейзаж.

Аннотация

**М. КОНОВАЛОВА. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ ПОЭМЫ
А. ВЕРЕТЕНЧЕНКО «ЧЕРНАЯ ДОЛИНА»**

В статье осуществлен анализ художественной структуры поэмы, определены особенности жанра произведения, который обуславливает специфику нарратива. Выяснено место лирического пейзажа в композиции произведения. Внимание акцентируется на лирическом нарративе, его экспрессивности, метафоричности, идейно-эмоциональной нагрузке, который подчеркивает сюжетный драматизм поэмы.

Ключевые слова: романтическая поэма, лирический нарратив, ритмика, символ, пейзаж.

Summary

**M. KONOVALOVA. PECULIARITIES OF ARTISTIC STRUCTURE
OF OLEKSA VERETENCHENKO’S POEM “BLACK VALLEY”**

Analysis for artistic structure of the poem is made, peculiarities of poem’s genre, which determines narration specific are made. The place of lyrical landscape in composition of the poem is defined. Attention is focused on the lyrical narration, it’s expressiveness, metaphoric, ideologic-emotional strain that express scene dramatic of the poem.

Key words: romantic poem, lyrical narration, rhythm, symbol, landscape.

*аспірант кафедри
української літератури
факультету української філології
та соціальних комунікацій
Луганського національного
університету імені Тараса Шевченка*

БІПОЛЯРНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ В ПІДКОНЦЕПТАХ «НАЦІЯ» ТА «ГАНЬБА НАЦІЇ» У ТВОРЧОСТІ ІВАНА НИЗОВОГО

У роки нестабільної ситуації на Сході нашої країни особливо важливою та нагальною є потреба студіювання творчості митців художнього слова цього регіону. Серед багатьох поетичних талантів Луганщини одне з найпочесніших місць посідає Іван Низовий, який виявив себе як майстерний поет і письменник для дорослої й дитячої аудиторії, перекладач і публіцист. Його гостре, палке патріотичне слово безстрашно звучало ще в часи радянського панування на території України; пророчість і далекоглядність його авторської думки вражають. Однак і в часи незалежної України, і тим паче в період радянського правління творчість І. Низового не була в колі широкої уваги науковців, що саме по собі викликає величезний подив. Крім того, будучи не лише Прометеєм на літературній ниві, а й свідомим громадським діячем, сприяючи літературному та культурному розвитку Луганщини, І. Низовий навіки вписався в історію свого народу. Тому нині одним із головних завдань є заповнення дослідницьких лакун в історії української літератури шляхом глибокого та різнобічного дослідження творчості поета Слобожанщини І. Низового.

Робота виконана відповідно до теми кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Старобільськ). Матеріали дослідження можуть бути використані під час вивчення творчості І. Низового в середніх і вищих навчальних закладах, на літературних вечорах та інших заходах з ушанування пам'яті поета.

Творчість І. Низового була частково репрезентована в мовознавчих дослідженнях Л. Колесникової, О. Кравчук, І. Ніколаєнко й наукових розвідках літературознавчого характеру, критичних та аналітичних оглядах А. Анохіної, Г. Виноградської, А. Манько, О. Неживого, Т. Пінчук. Однак науковий простір потребує ширших і глибших студіювань різновекторного творчого спадку митця.

В. Адамова, Т. Васильєва, С. Гаспарян і К. Геворгян, О. Костіна-Кассанеллі, І. Постолова та Л. Зана, І. Тарасова й інші присвятили свої праці дослідженню художнього концепту в літературознавстві та літературознавчому аналізі художнього твору.

Мета статті – дослідити особливості вираження підконцептів «нація» та «ганьба нації» як складників концепту «Україна» в поетичній творчості Івана Низового.

Художній твір як вид мистецтва зазнає величезної кількості інтерпретацій, кожна з яких стає приводом для майбутніх узагальнень.

Сьогодні досить поширеним є когнітивний напрям у вивченні художнього тексту і творчого спадку окремого митця загалом. «Концептний аналіз полягає в тому, щоб виявити по можливості всю парадигму культурно значимих концептів письменника і окреслити їхню концептосферу, яка включає в себе всі компоненти ментального простору даного концепту» [1, с. 34].

Центральним поняттям у концептному аналізі художнього твору є «концепт». Воно є досить багатозначним і має давню історію. Концепт може сприйматися як культурний, мовний і когнітивний феномен. Однак у фокусі нашої уваги перебуває безпосередньо художній концепт як об'єкт літературознавчих досліджень.

І. Тарасова, розмежовуючи концепт у лінгвістичних і літературознавчих дослідженнях, знаходить у них точки зіткнення – це інтерпретація концептів у контексті культури й розуміння їх як одиниць колективного свідомого та індивідуально-авторських психічних утворень, які співвідносяться з одиницями художнього мислення – образами [2, с. 744].

С. Гаспарян і К. Геворгян уподібнюють художні концепти до пазлів, які у своїй сукупності формують певну картину світу. При цьому науковці наголошують на тому, що концепти є одиницями ментальної індивідуально-авторської картини світу, у якій відображені емоційний досвід, культурна спадщина та просто знання особи – носія концепту [3, с. 149, 151]. Отже, художні концепти у своїй сукупності творять ідіостиль письменника, якнайкраще позиціонують його як людину певної доби, носія певної культури, етнічної самосвідомості й пам'яті.

О. Костіна-Кассанеллі наголошує на тому, що концепти задають параметри символічного та аксіологічного простору тексту, який конструюють мотиви. При цьому універсальні чи національні концепти експліцитно виявляються завдяки характерним мовним репрезентантам, що корелюють із мотивами чи лейтмотивами поетичного тексту [4, с. 62].

Похідними термінами щодо концепту є концептосфера або концептуальна система (концептосистема). Поняття «концептосфера» допускає множинність потрактувань, що пов'язано з полісемічністю поняття «концепт». Загалом це сукупність концептів, які являють собою сукупність структурованих знань індивіда, що формують його інформаційний базис.

Похідним від концепту є також термін «під концепт» як його вужча форма реалізації, один зі складових елементів концепту, що несе в собі один із відтінків його значення.

У поетичній спадщині І. Низового ключове місце посідає концепт «Україна», в якому через його неоднорідність можна виділити підконцепти «Батьківщина» («Вітчизна»), «державна», «мала батьківщина» («рідний край»). Кожен із них автор змальовує їх по-своєму: перший і останній – із пієтетом, благоговінням, синівською відданістю; другий – здебільшого в негативному ключі. Крім того, немалу роль відіграють і підконцепти «нація» та «ганьба нації» як репрезентанти двох полюсів громадянської позиції. Глибокий патріотичний струмись залишається невід’ємним компонентом художньої канви І. Низового.

Кожен із концептів і підконцептів має свою особливу форму вираження через концептуальні образи, стилістично нейтральну чи стилістично забарвлену лексику, засоби художньої виразності, фігури поетичного синтаксису й фонічні засоби, оніми та власне авторські неологізми.

Велика кількість поезій І. Низового прямо чи опосередковано торкається теми народу. У них простежується виразна двополосність авторського бачення, яка прямо пов’язана з двополосністю національного самовизначення представників української нації. У зв’язку з цим логічно виокремлюються два під концепти – «нація» та «ганьба нації».

Підконцепти «нація» («народ») і «ганьба нації» («запроданці», «відступники», «індиферентисти», «юрба») здебільшого представлені окремо, хоча нерідко виражені в опозиції для реалізації того чи іншого авторського задуму. Наприклад, у поезії «Я, такий, на світі не один...» «юрба» та «народ» уходять до складу клімаксу: «не раби» – «юрба» – «народ» [5, с. 26]. За допомогою такої висхідної градації автор прагне вселити надію у свого реципієнта, показавши, що майбутнє в нашого народу є, однак воно залежить від істотних змін, що має принести нова доба щонайменше через п’ять років (вірш датовано 1995 роком).

Важливо додати, що в цій поезії автор дотримується відносно лояльної позиції стосовно підконцепту «юрба», сприймаючи цю юрбу як своєрідний місток, перехідний етап, кокон, із якого от-от має з’явитися на світ новий народ (точніше, оновлений), гідний своєї Вітчизни: «Не хвалю себе і не хулю / Інших, / Хто не в річищі доби, – / Я ж не кум, даруйте, королю, / І вони, звиняйте, не раби. / Всі ми, разом взяті, ще юрба, / Із якої визріє народ / Лиш тоді, / Коли нова доба / Зробить / найкрутіший / поворот!» [5, с. 9]; «Схаменітесь! / І повище / Підіймаймо прапор віщий / Неповторної судьби!» («Не сховати нам в тумані...») [5, с. 26].

Більш категоричним автор виявляється в поезії «Аксіома», де він виводить певні критерії для людей, котрі мають право зватися народом, і від супротивного позиціонує псевдонарод, у який намагаються перетворити українське суспільство: «Народ, / Що боїться чужинців-заброд / Й поетів їм куди до ніг, / Замість жертви. / Втрача своє право на ймення – / Народ, / І жити не може, / Й не може померти» [5, с. 10].

Роз’єднаність нації І. Низовий небезпідставно вважає прокляттям. Свої думки про долю таких народів автор метафорично зауважує під нічні жахіття, використовуючи мотив сну: «Отак-то, з нічого, насняться, / Під впливом непевних зірок, / Проблеми роз’єднаних націй, / Борги, не повернуті в строк... / О скільки ж душі розпинаються / За світ, що від жаху примовк?! / Стонадцять роз’єднаних націй... / Стонадцять проклятих зірок...» [5, с. 11]. Лексема «стонадцять» у вищезазначених рядках є поліфункціональною: вона є носієм логічного наголосу, творить собою анафору та має гіперболічне забарвлення. Отже, автор намагається виявити свою небайдужість, у цьому й розкривається гуманістичний складник його поезій: митець доводить, що опікується не лише національними проблемами своєї країни, його почуття, переживання та співпереживання перетинають топографічні кордони однієї держави.

Підконцепт «ганьба нації» найчастіше метафорично втілюється автором у поетичних образах із різко негативною конотацією – яничарів, вахлаків, ординців: «А ми, вахлаки, / Занехали мову свою... / І байдуже нам, / Де цьому яничарству межа. / Ми – раю вигнанці, / І вигнано нас не дарма, – / За нашу любов / До чужих батога і ярма, / За те, / Що ми є, / А начебто нас і нема» («Ця мова могла...») [5, с. 13]; «А ми – не мудрі. Ми одвік / Чуже поповнюємо військо, / Що проджує нам калік / Та яничарів-мamelюків, / Та недоносків-панів... / А нам же треба Кармалюків, / А нам же треба Богунів» («Всі незалежні обережні...») [5, с. 42–43]; «Продають яничари майбутнє твоє наперед, / мій далекий нащадку, – / не маючи встиду і совісті, / вже сьогодні підрубують древо, / щоб наш родовід / не давав розгалужень, / і всох, / і пощез в невідомості...» («Продають яничари майбутнє твоє наперед...») [6, с. 72].

Ціле гроно подібних дисфемізмів автор широко подав у поемі «Мої досягнення героїзму»: «Є в українського народу / Незапозичена біда – / Свої недолюдки-ординці, / Запроданці на всі часи, / Вчораїні, себто, українці, / Жерці гнилої ковбаси / І генетичні яничари / (В перекладі – більшовики) / Призвідники всіх бід, / Отари / Безмовної / Провідники» [7, с. 62]; «А нині час антигероїв... / Матір України / Веде, псявіра, на загин, / Приховуючи суть зміїну / За тризуб княжий / І за гімн» [7, с. 63].

Гострого сарказму, спрямованого на національних покручів, вайлуватих пристосуванців, сповнений вірш «(Середньостатистичний українцев)»: «зацитькуватий гриць заматерілий / до сулії цицька тої до цицьки / прицьомився і цмулить із прицьмоком / цукровий сік-пересік-самограйчик / воно ж бо як годиться за здоров’я / за чорнобров’я і самодержавність / за мовби самостійних грекосіїв / за все-про-все аякже і атоже» [8, с. 21]. Алітерація звуку [ц] у вірші допомагає зобразити незрілих, інфантильних, недолугих, дещо навіть дурнуватих людей, яких автор узагальнено йменує «грицьками», одним із найпоширеніших імен в українському фольклорі: воно часто ставало об’єктом глузу в народних дражнилках: «Грицько-тицько», «Гриць миши злякався», «Грицько пикатий», «Грицю, Грицю, Грицю-сала» [9, с. 162, 167, 178].

Для підконцепту «ганьба нації» І. Низовий нерідко використовує антономазії у формі однини чи навіть у множинній формі онімів – пілати, брути, каїни, іуди, герострати, тобто зрадники, запроданці, вбивці, глитаї, марнославці:

1) «І що я можу мертвим розказати / Про світ живих, що пустою стає / для добрих дій, / де Брути і Пілати / чуже до рук прибрали, мов своє?!» («стежини всі мої ведуть на цвинтар...») [10, с. 35];

2) «Лиш на свято / З високої трибуни – прокуратор! – / По-писаному, / Гладко та завзято, / «Спілкується» з Тарасом, / Наче з братом, / Пілат місцевий...» («Незатишно Тарасові в Луганську...») [11, с. 39];

3) «Чому чужі пілати / Вмивають руки роблено-наївно / В той час, коли подзвякують червінці / В руках іуд-запроданців?!» («Вишнево-калиново-солов'їна...») [12];

4) «Дай, Боже, океан людської крові / многостраждальній нашій Україні / вовіки більше не перепливати, / щоб потирали рученьки пілати!» («Ненависть виростає із любові...») [13, с. 70];

5) «Мають повне право катувати / іменем новітнього Пілата... / З регіонів сунуть легіони, / вже не римські – з Криму і Донбасу, / і для них немає перепони / ні на жоднім рубіконі часу» («Будеш знов, Ісусе, на Голгофі...») [14];

6) «Таж це свавілля геноциду / Донищить націю мою!». / Засіли всюди Герострати, / А за бугром сидить Пілат, / Підштовхує до самострати / Й дає мотузку напрокат» («Гіркий цей роздум знову й знову...») [15, с. 36];

7) «Наш сором перевтілюся в ганьбу, / яку непросто буде відмивати... / Батьки перевертаються в гробу. / Шаліють Брути. Тішається Пілати» («Наш сором перевтілюся в ганьбу...») [16, с. 156];

8) «більшовики здобували собі безсмертя... / геростратова їхня слава... / і не зотліє ніколи... / ...геростратова слава / убивць Гумільова й Чупринки / житиме вічно...» («більшовики здобували собі безсмертя...») [17, с. 69].

Не менш цікавими є інтертекстуальні спроби вираження концептуального світу в поезиї І. Низового. Підконцепт «ганьба нації» в цьому ключі досить колоритно вписується в образ «лукавих», широко відомий із поезії Т. Шевченка. Контекст поезії підтверджує використання алюзії на «Мені однаково, чи буду...» Т. Шевченка: «Не хочу помирати в цій державі, / яку приспали вкотре вже лукаві, / окрадену й знедолену» («Не хочу помирати в цій державі...») [10, с. 79].

Ще алюзія на творчість Кобзаря спостерігається в поезії «Не сховати нам в тумані...», де розглядуваний підконцепт утілюється в інтертекстуальному концептуальному образі «правнуків поганих»: «Знайте / Правнуки погані / Славних прадідів» – / Це ми» [5, с. 25]. Автор за допомогою висхідної градації створює ефект нагнітання жахів шляхом правдивого зображення деградації окремих представників свого народу: «Ми ж царицю препогану, / Злу, розбещену путану, / Оживили у труні... / Як ми любимо царицю – Аж зневажили себе! / Плюємо в святу криницю / І цілуємо в сідницю / Короноване «цабе» [5, с. 25]. Найбільшого ефекту в розкритті змістового наповнення підконцепту автор досягає шляхом використання мейозису: «Ми – абоцо і абицо / З одноликої юрби» [5, с. 25].

Використання мейозису для змалювання підконцепту «ганьба нації» характерне й для поезії «Вивітрюється дух...»: «Витворюється раса / Знедолених украї / І злих москаликів. / Вони такі малі, / Такі мікроскопічні / На страдницькому тлі / Чернечої гори...» [5, с. 28]. У цій поезії автор оксиморонно втілює підконцепт в образі «нерідних земляків», а також в образі конгломерату, до якого він має суперечливі почуття: «Ненавиджу – люблю / Неповноцінну расу, / Оцей конгломерат» [5, с. 28]. Таке ставлення є цілком закономірним: як патріот своєї країни автор не може не любити свого народу, але знову-таки, будучи глибоким патріотом, він не може зі спокоєм спостерігати за звироднінням своєї нації, зневажаючи й осуджуючи її за це.

До підконцепту «нація» І. Низовий звертається рідше, ніж до протилежного підконцепту, розглянутого вище. Це пов'язано з тим, що митець, як уже згадувалось, писав на злобу дня. А тому закономірним є той факт, що концептуальний образ нації зображувався здебільшого у своєму негативному вияві – «юрба», «вороги нації», які в реальному житті кількісно переважали національно свідомих людей: «Тонко ридає – наспівує нація / Голосом явно уже не своїм» («Начебто йде всеповальна кастрація...») [5, с. 33]; «Аж збиває народові подих / Від супротивних жорстоких вітрів» («День перебути – і то вже є подвиг...») [5, с. 34]; «Може, хтось нас, був, зурочив, / Глузду-розуму позбавив: / Крім всіляких кривозбочень / Воріженькам для забави, / Ні на що не спромоглася, / Що було б оцінки варте» («Назирці за першим роком...») [5, с. 14].

Підсумовуючи авторську позицію стосовно ставлення до своєї нації, можна навести приклад акумулювальної поезії, яка чи не найкраще відображає загалом авторський погляд на свій народ і його майбутнє: «Ми чужу не каламутим воду / І своя в нас чиста, як сльоза. / Не засмокче баговиння зроду / Незглибими небеса народу, / Де гримить / від заходу й до сходу / Очищальна благісна гроза» («Чистота») [18, с. 25].

В авторській картині світу Івана Низового центральне місце посідає концепт «Україна», який є концептуальним ядром у концептосфері його творчості. Одними з ключових підконцептів у межах цього концепту є «нація» та його антитетичний варіант «ганьба нації». І. Низовий має неоднозначне, суперечливе ставлення до свого народу через неможливість відділити від нього юрбу, сіру масу, яка втратила національну самосвідомість, національне коріння, а то й навіть сприяє розбратові серед своїх співвітчизників. До таких людей, концептуально змалюваних як «ганьба нації», автор ставиться вкрай негативно, викриваючи та осуджуючи їхні діяння чи бездіяльність. Поданий підконцепт висвітлений за допомогою численних тропів: метафор, дисфемізмів, мейозисів, антономазії у формі однини чи навіть у множинній формі онімів – пілати, брути, кайни, іуди, герострати – й за допомогою поетичних образів із різко негативною конотацією: яничарів, вахлаків, ординців тощо.

Національно відданих, працьовитих, чесних людей поет осмілює з глибокою пошаною й вірить, що такі люди ще зможуть на руїні вибудувати могутню державу. Однак до підконцепту «нація» І. Низовий звертається рідше, що пов'язано з публіцистичним струменем у його громадянській ліриці, з потребою викривати моральне виродження, історичний склероз і духовний занепад численних своїх сучасників, попередників і нащадків. Тому закономірним є той факт, що концептуальний образ нації зображувався здебільшого у своєму негативному вияві – «юрба», «вороги нації», які в реальному житті кількісно переважали національно свідомих людей.

Концептуальний простір поетичної творчості І. Низового досить широкий, тому він потребує подальших глибоких осмислень та інтерпретації. У наступних розвідках заплановано детальніше розглянути практичну реалізацію концепту «Україна» й інших його підконцептів крізь призму поетичних мотивів і мовностилістичного оформлення.

Література:

1. Постолова І.В. Літературознавчий аналіз художнього твору: функціонування поняття «концепт» / І.В. Постолова, Л.Ю. Зана // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки». – 2011. – № 3 (214). – Ч. II. – С. 32–43.
2. Тарасова І.А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения / И.А. Тарасова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия «Лингвистика». – 2010. – № 4 (2). – С. 742–745.
3. Гаспарян С.К. Особенности репрезентации концепта в художественном произведении / С.К. Гаспарян, К.Ш. Геворгян // Вісник Житомирського державного університету. Серія «Філологічні науки». – 2014. – № 4(76). – С. 148–152.
4. Костина-Кассанелли О.С. Концепт и мотив: междисциплинарная соотнесенность понятий / О.С. Костина-Кассанелли // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». – 2013. – № 1048. – Вип. 67. – С. 59–63.
5. Низовий І.Д. Це мій вертеп... Лірика відчаю і надії / І.Д. Низовий. – Луганськ : Луганська обласна організація спілки письменників України, 1996. – 75 с.
6. Низовий І.Д. Калини жар на полотні снігів / І.Д. Низовий. – Луганськ : Глобус, 2007. – 168 с.
7. Низовий І.Д. Від травня до травня: поезії / І.Д. Низовий. – Луганськ : Глобус, 2002. – 84 с.
8. Низовий І.Д. о, Оріяно... / І.Д. Низовий. – Луганськ : АТ «Укрроспромаш», 1997. – 64 с.
9. Дитячий фольклор / упоряд. і передм. Г.В. Довженок. – К. : Дніпро, 1986. – 304 с.
10. Низовий І.Д. Під жайворами, під журавлями: поезії в ретроспективі / І.Д. Низовий. – Луганськ : ЧП Сувальдо В.Р., 2010. – 121 с.
11. Низовий І.Д. Остання електричка на Ірпінь / І.Д. Низовий. – Луганськ : Укрроспромаш, 2001. – 88 с.
12. Низовий І. Вишнево-калиново-солов'їна... / І. Низовий // Поетичні майстерні [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://maysterni.com/publication.php?id=116519>.
13. Низовий І.Д. Самопізнання / І.Д. Низовий. – Луганськ : ПП Афанасьєва В.І., 2006. – 100 с.
14. Низовий І. Будеш знов, Ісусе, на Голгофі... / І. Низовий // Поетичні майстерні [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://maysterni.com/publication.php?id=119206>.
15. Низовий І.Д. Білолеbedія / І.Д. Низовий. – Луганськ : ПП Афанасьєва В.І., 2008. – 108 с.
16. Низовий І.Д. Лелечі клетоти в тумані / І.Д. Низовий. – Луганськ : ТОВ «Віртуальна реальність», 2010. – 264 с.
17. Низовий І.Д. Вітгар / І.Д. Низовий. – Луганськ : Вид-во «Райдуга» Луганської організації СПУ, 1995. – 120 с.
18. Низовий І.Д. І калина своя, і тополя / І.Д. Низовий. – Донецьк : Донбас, 2003. – 78 с.

Анотація

**А. МАНЬКО. БИПОЛЯРНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ В ПІДКОНЦЕПТАХ
«НАЦІЯ» ТА «ГАНЬБА НАЦІЇ» У ТВОРЧОСТІ ІВАНА НИЗОВОГО**

Стаття розкриває особливості змалювання підконцептів «нація» та «ганьба нації» в поезії Івана Низового. Акцентовано увагу на головних концептуальних образах, засобах художньої виразності, фігурах поетичного синтаксису й фонічних засобах, онімах, які є практичним утіленням означуваних підконцептів. Також простежено вияви інтертекстуальних зв'язків між творами І. Низового й Т. Шевченка.

Ключові слова: громадянська лірика, концепт, концептуальна система, нація, підконцепт.

Аннотация

**А. МАНЬКО. БИПОЛЯРНОСТЬ НАЦИОНАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ В ПОДКОНЦЕПТАХ
«НАЦИЯ» И «ПОЗОР НАЦИИ» В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА НИЗОВОГО**

Статья раскрывает особенности изображения подконцептов «нация» и «позор нации» в поэтике Ивана Низового. Акцентировано внимание на главных концептуальных образах, средствах художественной выразительности, фигурах поэтического синтаксиса и фонических средствах, онимах, которые являются практическим воплощением определяемых подконцептов. Также прослежены проявления интертекстуальных связей в произведениях И. Низового и Т. Шевченко.

Ключевые слова: гражданская лирика, концепт, концептуальная система, нация, подконцепт.

Summary

**A. MANKO. BIPOLARITY OF NATIONAL CONSCIOUSNESS IN SUBCONCEPTS
“NATION” AND “DISGRACE OF NATION” IN THE WORK OF IVAN NYZOVYI**

The article reveals the peculiarities of the depiction of the subconcepts of “nation” and “disgrace of nation” in the work of Ivan Nyzovyi. Attention is drawn to the major conceptual images, stylistic devices and expressive means, poetic syntax devices, phonetic expressive means and onyms, which are examples of practical embodiment of the concepts. The author considers the intertextual connections between the work of I. Nyzovyi and T. Shevchenko.

Key words: civil lyrics, concept, conceptual system, nation, subconcept.

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови
Дніпропетровського національного
університету імені Олеся Гончара*

*старший викладач кафедри
англійської філології та перекладу
Університету імені Альфреда Нобеля*

*викладач кафедри англійської
філології та перекладу
Університету імені Альфреда Нобеля*

ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ОБРАЗНОСТІ В РОМАНАХ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА

Одним із важливих напрямів розвитку вітчизняної філології є дослідження мови художньої літератури. Загальновідомо, що художній текст – це своєрідно організована структура, яка постала як специфічний вид людської діяльності, що завершується певним продуктом словесно-естетичного осягнення реального та ірреального світів у всій багатогранності людських чуттєвих уявлень. Інакше кажучи, художній текст як у змістовому виявленні, так і формальному – це словесне естетичне ціле зі своїми законами організації. Абсолютна істина сучасної лінгвопоетики полягає в тому, що всі елементи художнього тексту насичені образним смислом, вони естетично вмотивовані та функціонально співвіднесені. Образна мова вирізняє твори художньої літератури з-поміж інших текстів. Вона наповнює естетичним змістом безобразні мовні елементи, перетворює їх у систему художньо-мовного бачення світу.

Нові лінгвістичні підходи дають змогу аналізувати художній текст із позицій розумово-мовленнєвої діяльності з урахуванням текстової єдності екстра- й інтралінгвістичних факторів, особливостей художнього дискурсу, дослідження мовленнєвої схеми тексту як жанрово-композиційного стандарту, входження художнього твору в культурний контекст, його інтертекстуальних ознак тощо.

Актуальність розвідки визначається необхідністю досліджень художньої творчості сучасних українських письменників, серед яких особливе місце посідає Володимир Даниленко, а також тим, що характерні мовні особливості його творів та індивідуально-авторська специфіка образотворення не були об'єктом спеціального вивчення.

Творчий доробок Володимира Григоровича Даниленка – українського письменника-прозаїка, літературознавця, критика, теоретика Житомирської прозової школи – завжди привертав увагу широкого кола читачів і дослідників. Серед сучасних вітчизняних митців В. Даниленко посідає особливе, чільне місце, оскільки коло його творчих інтересів дуже різноманітне: в його літературному «активі» – оповідання («Сон із дзьоба стрижа» (2006)), повісті («Місто Тіровиван», «Усипальниця тарганів» (1999), «Дзеньки-бреньки» (1997), «Тіні в маєтку Тарновських» (2012)), романи («Газелі бідного Рамзі» (2008), «Кохання в стилі бароко» (2011), «Капельюх Сікорського» (2010)); він є продюсером всеукраїнських літературних конкурсів «Золотий Бабай», «Коронація слова», театру сатири «Політичний вертеп» – проєктів, які мали суттєвий медійний розголос; упорядником поетичних збірок та антологій сучасної української прози («Тен-клуб» (1994), «Квіти в темній кімнаті: сучасна українська новела: Найкращі зразки української новелістики за останні 15 років» (1997); «Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80–90-х років двадцятого століття» (1997); «Вечеря на 12 персон: Житомирська прозова школа» (1997); антологія кримськотатарської прози ХХ ст. «Самотній пілігрим» (2004); антологія українського соціального оповідання ХХІ ст. «Похід через засніжений перевал» (2013)); лауреатом премій ім. І. Огієнка (1999 р.) і «Благовіст» (1999 р.), переможцем літературного конкурсу гумору і сатири (1995 р.), організованого Союзом українців Америки; членом національної спілки письменників України. Твори В. Даниленка перекладено німецькою, японською, польською, російською, італійською, словацькою та білоруською мовами.

Практично всі дослідники підкреслюють оригінальність В. Даниленка-письменника, його самобутність. Так, на думку К. Бистрицької, В. Даниленко – «високоінтелектуальний митець сучасного періоду, образний, глибокий літератор ..., який цікавий саме різноманітністю і постійними пошуками...» [2, с. 56]. В. Шнайдер назвав Даниленка «письменником крайнощів», але водночас письменником «дуже великої внутрішньої сміливості й свободи» [14, с. 186]. Я. Поліщук позиціонує письменника як автора «знакових творів сучасної літератури» [12]. Його творчості також присвячені літературознавчі розвідки та критичні публікації І. Бабич [1], П. Білоуса [3], І. Давиденко [4], І. Долженкової [8], Н. Зборовської [10; 11], Н. Заверталюк [9], В. Терлецького [13], Н. Яблонської [15]. Але, незважаючи на досить значну кількість різних науково-критичних досліджень, вивчення власне мови романістики Володимира Даниленка лишається поза увагою вчених, у зв'язку з чим виникла необхідність створення цієї роботи.

Творчість В. Даниленка приваблює художньою виваженістю, автор дуже тонко вловлює читацькі запити саме сьогодні. Тому не пориває з кращими традиціями вітчизняної прози, а синтезує їх із новим художнім світобаченням і мисленням. Проза Володимира Даниленка – це постійне й безперервне експериментування з формою і стилем. Вона пружна й позбавлена будь-якої сентиментальності, у ній заховано багато таємних звуків і недомовленого. Саме цьому метою статті є спроба визначити та охарактеризувати різновиди лексичних засобів творення образності в мові романів Володимира Даниленка «Газелі бідного Ремзі» [5], «Капелюх Сікорського» [6] і «Кохання в стилі бароко» [7].

Образність є універсальною та всезагальною ознакою мови. Кожне слово практичної мови може стати образним, але це не означає, що ця його потенція завжди реалізується. Образність мовних одиниць є тим ґрунтом, на якому виростають їх стилістичні значення. Від творчої особистості письменника, його ідейно-естетичної концепції, світобачення залежать образна система, архітектоніка твору, нахил до вибору й організації тих чи інших мовних засобів, внутрішня художня трансформація їх у тексті. Образність мови – це здатність мовних одиниць викликати наочно-чуттєві уявлення про щось, а образність мовлення – процес володіння засобами мовної образності, які в мовленні одержують своєрідне навантаження: відбір, повторення, розміщення, комбінування, трансформування тощо. Категорія образності – це категорія специфічна насамперед у стильовому відношенні та змінна в індивідуально-мовотворчому плані. Це поняття входить і до категоріального апарату естетики. Практичне значення використання терміна «образність» як естетичної категорії, на нашу думку, полягає в тому, що вона, концентруючи увагу на продуктивній стороні художнього відображення, дає дослідникам змогу, орієнтуючись на специфічні риси художнього образу, мати критерії адекватності сприйняття творів мистецтва, а саме літератури. Ми вважаємо, що феномен «образне мовлення» – явище спорадичне, специфічне, багатоаспектне, стильотворче, повновартісне, а тому й вагоме. Образність є взагалі буття художнього твору, його «матерія». Характери героїв, сюжетні положення, композиційна будова мовлення, особливості мови, авторської та дійових осіб, – усе це є «тканиною» літературного тексту, модифікацією образу, його «перетворенням».

Одним із образотворчих компонентів романів В. Даниленка є власні назви (оніми – антропоніми й топоніми). У цього майстра слова вони стають могутнім виражальним засобом, одержують високу прагматичну насагу. Власні назви в романах В. Даниленка забарвлюють, увиразнюють текст, виконують істотну текстотвірну й характеристичну функції. Більшість антропонімів у досліджуваних текстах – художні оніми, створені автором. Імена реально існуючих людей ужито для відтворення певного історичного моменту, необхідного для розкриття художнього замислу, для створення документального опису. Наприклад, у романі «Кохання в стилі бароко» прізвища архітекторів Владислава Городецького, Едуарда Брадтмана, Михайла Ганича, художника Олександра Мурашка, конструктора Євгена Патона, гетьмана Івана Сулими допомагають скласти своєрідний калейдоскоп історичної хроніки, підсилити містичний компонент, додати загадковості й таємничості зображуваному.

Загалом антропоніми в досліджуваних романах указують на таке:

- риси зовнішності: «... я мушу сказати кілька слів про **Мотрю Цицюру**, яка цілком відповідала своєму прізвищу. В неї були такі великі груди, що коли жінка йшла, то вона не бачила під собою підлоги» [5, с. 334];
- морально-психологічні якості: прізвища **Пришибей** і **Гопкало** вказують на дивну поведінку й незначні розумові здібності, **Дарка Задерживіст** дуже любить чоловіків;
- національну належність: **Циля Циферблат**, **Ізабела фон Дрінкен-Шнапс**, **Джордж Бакс**, **Мішель Круасан**, **Отто Штрудель**, **Марчелло Папараци**. Семантика прізвищ указує на певні національні особливості, гастрономічні уподобання.

Окремо увагу також привертає літературний топонімікон В. Даниленка, який у кожному з трьох досліджуваних романів має свою специфіку. Топоніми, як правило, трансформуються в художній прийом: створюють просторову домінанту, формують характери персонажів, здійснюють зв'язок поколінь, об'єднують простір і час. Топонімічний простір романів Володимира Даниленка пов'язаний з усією змістовою системою твору, слугує засобом ідентифікації топонімічних об'єктів, позначений великим семантико-художнім потенціалом. Він дуже насичений і динамічний, ілюструє реальні події, і тому письменник звертається до суто реальних географічних назв. Топоніми підсилюють високе напруження зображуваних подій, надають текстові твору історичної конкретики та є достовірними показниками зображуваного місця й часу.

Наприклад, любовна історія роману «Кохання в стилі бароко» переплітається з екскурсами в історію України, Києва. Українські гетьмани, шляхта, буржуазія, священники, міщани проходять перед читачем, наче калейдоскоп історичної кінохроніки: «Коли 1905 року поміщик **Пирятинського повіту Полтавської губернії Лев Гербаневський** продав садибу на розі **Лютеранської та Банкової** своєму земляку...» [7, с. 7]; «**Вигадують** всякі побрехеньки, ніби **Городецький** звів цей дім, бо його донька втопилась у **Дніпрі**..., а він з горя побудував **Будинок з химерами**» [7, с. 44]; «**Незабаром** підземелля **Лисої гори** з'єднали з **Печерською лаврою**» [7, с. 45]; «**І ту місцевість, де срібногорова статуя Перуна** зачепилась золотими вусами за берег, стали називати **Видубичами**» [7, с. 115]. Як бачимо, топоніми здатні охоплювати хронологічно й географічно широкі картини зображуваного. Водночас у згаданому романі автор використовує назви, які передають неповторний колорит, історію, культуру Києва, є його прикметними рисами: «**І тоді вони показали Акуліні все, що цікавить у такому випадку російських туристів: Золоті ворота, Києво-Печерську лавру, пам'ятник Володимиру і музей Булгакова**» [7, с. 126]; «... духовенство так знахабніло, що знову захопило **Кожум'яки, Оболонь, Пріорку і Труханів острів**» [7, с. 129]; «... білий **«Лексус»**, набираючи швидкість, покотив **Подолом**» [7, с. 50]; «**В усіх випадках це були ті, хто потра-**

тив у автокатастрофу на *мосту Патона*» [7, с. 103]. Топоніми створюють національно-стилізоване тло, яке сприяє виявленню ідейно-тематичного змісту.

Роман «Газелі бідного Ремзі» побудований у формі любовних послань кримського хана, який чарівним способом опинився в сучасній Україні (що в романі має назву Гюлістан), до своїх сорока жінок. Темою твору зумовлено й вибір топонімів: «Мій батько ... лишив після себе слав удоброго господаря *Криму* і помер при добрій пам'яті в *Гезлеве*» [5, с. 5]; «Часто ми з нею ходили в *Басейний сад* або до *Чурук-Су* [річка], сідали на розстелений килим, дивилися, як над *Бахчисараєм* здіймаються гори, кипариси і *Хан-Джамі* [мечеть]» [5, с. 7]. Разом із тим твір містить і топоніми, пов'язані з реаліями й подіями, що зображені в тексті роману: «... переполох вчинився недавно в *Курилівцях*» [5, с. 235]; «*Америка* зупинила програму фінансової допомоги уряду» [77, с. 236]; «Після обіду, гуляючи *Ялтою*, ми наткнулись на оголошення» [5, с. 394]. Топоніми можуть створювати сатиричний контекст: «Тут я трохи назбирала грошей від своєї трудової діяльності на *Окружній*» [5, с. 129]; «А оте руде в кутку пищить, аж заливається. Зразу видно, що з *Бердичева* приїхало» [5, с. 132].

Роман «Капелюх Сікорського» органічно поєднує біографічну достовірність із романтичною любовною історією головного героя. Тематика роману зумовила використання американських топонімів, адже Ігор Сікорський, головний герой роману, жив і працював у Сполучених Штатах: «Вранці *Лестер* заправив гелікоптера і вилетів на *Рочестер*. ... Далі маршрут пролягав до *Буффало*» [6, с. 229]; «Нарешті, його закупило командування *Повітряного корпусу армії США*» [6, с. 259]. Топоніми відзначаються динамікою, зміною географічного простору, вражень і можливостей.

Ономастикон досліджуваних романів досить різноманітний. Автор використовує:

- ойконіми: *Київ, Кривий Ріг, Чигирин, Черкаси, Корсунь, Бахчисарай, Стамбул, Полтава, Нью-Орлеан, Париж, Буффало, Рим, Варшава*;
- гідроніми: *Дніпро, Чурук-Су, Либідь, Глибочиця, Клов*;
- ороніми: *Карпати, Ай-Петрі, Альпи, Чатирдаг, Лиса гора, Бабин Яр*;
- урбаноніми: *Хрещатик, Велика Житомирська, Лютеранська, Майдан Незалежності, Володимирська, Бессарабський ринок* тощо;
- астроніми: «*Якби вогонь мого серця вирвався з грудей, то спопелив би і Землю, і Місяць, і планету Муштарі, і все до Сьомого неба*» [5, с. 251];
- зооніми вжиті в іронічному значенні: «*Це кіт Абдурахман з Алуки, другим – кіт Мицько, місто Львів, і третім – кіт Бєня, місто Одеса*» [5, с. 49];

– теоніми й міфоніми: *каріатида, русалка, титан, атлант, Горгуля, Повітруля, Аллах, Мухамед* тощо.

Такий різноманітний ономастикон надає оповіді документальності, допомагає відтворити об'єктивну реальність детально: «Після оксамитової революції в *Празі* та появи в *Польщі «Солидарності»* московські політики вирішили побудувати в *Кисві* телецентр на випадок введення військового стану, як у *Варшаві* за *Войцеха Ярузельського*» [7, с. 92].

Отже, власні назви в романах Володимира Даниленка є сюжетотворчими, виконують наскрізну композиційну роль. Топонімікон романів дуже об'ємний і насичений, має великий діапазон і різноплановість, підкреслює високе напруження зображуваних подій.

Окремим органічним компонентом мовотворчості В. Даниленка є також іншомовна лексика. Аналіз запозичень, зроблений на матеріалі роману В. Даниленка «Газелі бідного Ремзі», дав змогу виділити такі семантичні групи іншомовної лексики:

- назви представників соціальних груп: *ширин (кримський поміщик), гулям (слуга), хатун (тюркський титул благородної жінки)*;
- запозичення зі сфери воєнної термінології: *яничар (солдат), газават (священна війна), аскер (війн)*;
- назви церковно-релігійного вжитку: *мuedзин (служитель мечеті), мурза (мусульманський священик), медресе (релігійна школа в мусульман)*;
- назви професій: *аяр (охоронець), терджиман (перекладач), кадї (суддя)*;
- найменування осіб за зовнішніми ознаками чи моральними якостями: *пельван (силач), Адил-шах (справедливий цар), перї (прекрасна дівчина)*;
- назви осіб за статтю: *киз (дівчина), алапче (тітонька), акайлар (чоловік)*;
- лексеми на позначення предметів побуту, страв: *фереджи (жіноча суконна накидка), шорба (суп), суджук (копчена ковбаса)*;
- іншомовні слова, які позначають поняття мистецтва, літератури: *саз (струнний музичний інструмент), газель (вірш), ашик (бард, поет)*;
- назви рослин і тварин: *рейхан (базилік), рагна (квітка), мацур (кіт)*.

Аналіз запозиченої лексики в романі «Газелі бідного Ремзі» доводить, що автор використовує іншомовні слова, запозичені з різних мов: з польської – *капелюх, келих*; із чеської – *влада*; з російської – *вєпр, дворянин*; із німецької – *марш, портрет*; з італійської – *віола, лібрето*; але переважають запозичення з тюркських мов – *султан, валїде, рамазан*, що зумовлюється темою роману.

Серед аналізованих запозичень у романі «Газелі бідного Ремзі» переважають так звані екзотизми – слова, що позначають назви реалій із життя інших народів. Наприклад: *султан, мечеть, мінарет, тюрбан*.

Варваризми в романі уживаються рідко, але вони слугують засобом реалістичного відтворення певної ситуації: «*Коп яша!*» – живи довго; «*Бісмілья!*» – Господи, благослови; «*Бійм!*» – «моя пані».

Стилістичні можливості досягнення виразності думки і створення образності за допомогою іншомовної лексики досить різноманітні. Автор використовує іншомовні слова в складі тропів. Найчастіше іншомовні слова тюркського походження входять до складу порівнянь: «Твої губи – стиглий **інжир** з бахчисарайського **базару**, а легкі кроки і сміх – дзвін монет у гаманці молодого **беля** – вчуваються мені тут, у країні **зюрів**» [5, с. 3]. Найпоширенішими в романі є метафори, які описують реалії українського життя словами-назвами відповідних чи схожих реалій тюркської мови: *караван-сарай (готель), вухо Ібліса (телефон, Ібліс – джин), залізна кибитка (автомобіль)*.

Отже, художній текст – це своєрідно організована структура, усі елементи якої насичені образним смислом, вони естетично вмотивовані та функціонально співвіднесені. У романах Володимира Даниленка могутнім виражальним, характеристичним засобом є власні назви. Більшість антропонімів у досліджуваних текстах – художні оніми, створені автором, виконують характеризувальну функцію (їх ужито для відтворення певного історичного моменту, розкриття художнього замислу, створення документального опису). Топоніми також є невід’ємним складником ідіостилю письменника. Топонімічний простір романів Володимира Даниленка пов’язаний з усією змістовою системою твору, слугує засобом ідентифікації топонімічних об’єктів, позначений великим семантико-художнім потенціалом. Одним із засобів створення образності є вживання іншомовних запозичень. Автор уживає запозичення не лише з метою називання реалій, а й використовує передусім ті їх властивості, які становлять специфіку цієї категорії слів, не руйнуючи їх семантики, але надаючи їм невластивих для них відтінків емоційно-експресивного забарвлення. Загалом запозичення вплітаються в мовну тканину творів як своєрідний матеріал, що слугує для розкриття їх ідеї, посилення і створення неповторного художньо-індивідуального стилю письменника.

Література:

1. Бабич І. Над передсмертним ложем імперії (сатира В. Даниленка в контексті ідеології вісімдесятиництва) / І. Бабич // Слово і час. – 2007. – № 10. – С. 79–82.
2. Бистрицька К. Даниленко Володимир / К. Бистрицька // Редакторський практикум: Літературні портрети сучасних українських письменників: студентські дослідницькі роботи / упоряд. В.І. Башманівський. Кафедра новітньої української літератури та соціальних комунікацій. – Вип. 2. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. – С. 55–60.
3. Білоус П.В. Інтерпретація літературного твору / П.В. Білоус. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. – 140 с.
4. Давиденко І. Міфологічні трансформації в оповіданнях В. Даниленка / І. Давиденко // Слово і час. – 2011. – № 9. – С. 100–106.
5. Даниленко В. Газелі бідного Ремзі / В. Даниленко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2008. – 488 с.
6. Даниленко В. Капелюх Сікорського / В. Даниленко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2010. – 290 с.
7. Даниленко В. «Кохання в стилі бароко» й інші любовні історії: Роман та оповідання / В. Даниленко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2011. – 254 с.
8. Долженкова І. Притча про змізерніння людини / І. Долженкова // Волинь-Житомирщина: історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2005. – № 13. – С. 52–54.
9. Заверталюк Н. Образ міста, де «все навиворіт», як домінанта концепції світу в прозі В. Даниленка / Н. Заверталюк // Актуальні проблеми слов’янської філології. Серія «Лінгвістика і літературознавство». – Бердянськ: БДПУ, 2010. – Вип. XXIII. – Ч. I. – С. 285–295.
10. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: [монографія] / Н. Зборовська. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2006. – 504 с.
11. Зборовська Н. У метафізичних пільмах сучасної української літератури (за книжкою В. Даниленка «Сон із дзьоба стрижа» та романом Г. Іваненко «Час покаяння») / Н. Зборовська // Дивослово. – 2007. – Ч. 7 (604). – С. 52–57.
12. Поліщук Я. Реорієнтація в сучасній українській літературі / Я. Поліщук // Синопис: текст, контекст, медіа (Електронний фаховий журнал) / Київський інститут ім. Б. Грінченка. – 2015. – № 3 (11). – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/issue/view/14>.
13. Терлецький В. «Я залишився, щоб розказати останню казку» [Про повість Володимира Даниленка «Успальня для тарганів»] / В. Терлецький // Вітчизна. – 2000. – № 3–4. – С. 135–136.
14. Шнайдер В. Письменник, що сказав жорстоку правду / В. Шнайдер // Кур’єр Кривбасу. – 2005. – № 10. – С. 184–187.
15. Яблонська Н. Жанрова своєрідність романістики Володимира Даниленка / Н. Яблонська // Філологічний дискурс: зб. наук. праць / гол. ред. В.П. Мацько. – Хмельницький: ХГПА, 2015. – Вип. 2. – С. 92–97.

Анотація

Г. ОНИЩЕНКО, М. ОНИЩЕНКО, О. ПЛЮЩАЙ. ЛЕКСИЧНІ ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ОБРАЗНОСТІ В РОМАНАХ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА

У статті досліджуються характерні особливості певних різновидів лексичних засобів творення образності в мові романів Володимира Даниленка. Виокремлюються художні оніми, створені автором, як могутній виражальний засіб. За допомогою прикладів з’ясовується, що індивідуально-авторська специфіка образотворення зумовлена використанням топонімів, уживанням іншомовної лексики та власних назв.

Ключові слова: образність, романна творчість, художньо-індивідуальний стиль, Володимир Даниленко.

Аннотация

**Г. ОНИЩЕНКО, М. ОНИЩЕНКО, А. ПЛЮЩАЙ. ЛЕКСИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ
ОБРАЗНОСТИ В РОМАНАХ ВЛАДИМИРА ДАНИЛЕНКО**

В статье исследуются характерные особенности определенных разновидностей лексических способов создания образности в языке романов Владимира Даниленко. Выделяются художественные онимы, созданные автором, как мощный выразительный способ. При помощи примеров иллюстрируется, что индивидуально-авторская специфика создания образов обусловлена употреблением топонимов, иноязычной лексики и имен собственных.

Ключевые слова: образность, романное творчество, художественно-индивидуальный стиль, Владимир Даниленко.

Summary

**G. ONYSHCHENKO, M. ONYSHCHENKO, A. PLIUSHCHAI. LEXICAL MEANS OF IMAGERY
FORMATION IN THE NOVELS OF VOLODYMYR DANYLENKO**

The article highlights the characteristic features of certain types of lexical means of imagery formation in the language of the novels of Volodymyr Danylenko. It is attempted to distinguish artistic onims created by the author being an important means of expression. The given examples illustrate that the individual author's method of creating images is specified by the usage of toponyms, foreign borrowings and proper names.

Key words: imagery, novel creativity, individual artistic style, Volodymyr Danylenko.

О. Маланій

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української
літератури
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки

В. Потрапелюк

студент IV курсу
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки

СИНТЕЗ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА ПОЕТИЧНОГО СЛОВА В ЛІРИЦІ А. КАЗКИ

*Мистецтво – вираження найглибших думок найпростішим способом.
Альберт Ейнштейн*

Постановка проблеми та її значення. Повноцінне пізнання світу, глибинне, багатозначне, повноколірне усвідомлення барв життя починається для кожної людини з перших самостійних кроків. Чутливість до найменших деталей навколишнього середовища, пошук прекрасного, відчуття гармонії з природою притаманне творчим людям, які власними творами якнайкраще можуть передати побачене. Насамперед це стосується майстрів пензля – художників. Проте є митці, які можуть точно та якісно змалювати навколишню дійсність без полотна та акварелі: ідеться про поетів. У процесі сприймання твору читач починає образно мислити, фантазувати та уявляти свою картину твору, і ця картина буде в кожного різна. Завдання поета – словом спонукати читача до творіння, і наскільки твір буде насичений та багатий на образні замальовки, настільки плідно працюватиме фантазія та уява при прочитанні твору. І. Франко в трактаті «Із секретів поетичної творчості» зауважив: «Коли поет береться малювати, він робить це не фарбами, а торкає наші різні чуття, викликає в душі образи різнорідних значень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну й гармонійну цілість» [11, с. 405]. Аркадій Васильович Казка – чуттєвий та дуже талановитий український поет, перекладач і повністю відданий своїй справі вихователь, із незвичним та казковим прізвиськом. Батько Аркадія походив зі славного козацького роду; він плекав у синові любов до Батьківщини та відчутно вплинув на формування його світоглядних позицій. Аркадій був здібним та старанним студентом, підтримував дружбу з П. Тичиною, В. Мисиком. Ще з дитинства захопився музикою, грав на музичних інструментах, співав у церковному хорі та згодом навчав українських дітей із села музичного мистецтва. Незважаючи на революцію, закінчив навчання в інституті в Києві. Почав свою літературну й педагогічну діяльність дуже рано, щиро вірив у світле майбутнє, проте 1929 р. був заарештований у справі «Спілки визволення України» і доведений до самогубства. Своїми творами А. Казка будив фантазію в читача, він був справжнім майстром слова, який тонко відчував прекрасне та майстерно міг це відобразити на папері.

Аналіз основних досліджень. Дослідження в європейській літературознавчій теорії та методології, зокрема дослідження фарб у мистецтві й літературі здійснював А. Блок [1]; зіставляв літературу з іншими видами мистецтва У. Вайсштайн [2]; зв'язок живопису з поезією досліджував Г. Лессінг [6], а на вітчизняній літературно-критичній ниві вагомий внесок у дослідження явища синтезу мистецтв в українській літературі зробив О. Рисак [9; 10]; активно вивчає філософські аспекти синтезу мистецтв М. Моклиця [8], неодноразово опрацьовувала дотичні проблеми синтезу мистецтв О. Мацяк [7], зв'язок літератури та мистецтва активно досліджували А. Жабрюк [4], Н. Калиниченко [5] та інші.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Важливість нашої студії зумовлена недостатнім рівнем дослідження ліричного доробку А. Казки. Проблеми, які ми будемо досліджувати, зумовлені не тільки відсутністю подібних літературних розвідок, а і їхньою значимістю в наші дні, адже минуло дуже багато часу, а творчість А. Казки практично не поцінована й маловідома. Для літературного доробку митця характерне використання інших видів мистецтва у своїх творах, що в українській літературі є досить епізодичним явищем (етюд, фотоетюд).

Мета статті. Головною метою цієї роботи є детальне дослідження поезії А. Казки, акцент уваги власне на синтезі образотворчого мистецтва та поетичного слова в ліриці митця. Необхідно обґрунтувати специфіку творчого методу А. Казки й особливості написання творів, наголосити на використанні митцем у його поетичному доробку рис, які притаманні іншим видам мистецтва.

Виклад основного матеріалу з обґрунтуванням отриманих результатів. «Мій друг – Аркадій Казка...» – так писав про молодого письменника П. Тичина. Народився А. Казка 1890 р. в с. Седнів на Чернігівщині. За своє коротке й трагічне життя (39 років) А. Казка увійшов в українське культурне середовище як чуттєвий лірик, справжній патріот, досвідчений перекладач, відданий дитячий наставник та педагог (удостоєний звання заслуженого вчителя УРСР). Ще з дитинства, з перших самостійних кроків, душу Аркадія захопила неповторна природа рідного краю, яку він полюбив на все життя: «Седнів мене заколивав: садами, парком, лугом, лісом

(з грибами), курганами, хатами, дитинячими спогадами, людьми, що щиро, безпосередньо щиро люблять мене, – повітрям, сонцем ласкавим, прекрасним зоряним небом (нема його у містах!), хвилями прозорими Сноу, річними краєвидами, горувими, лісовими, польовими й луговими далечами... А ще ж: мама (дивна істота: любов її як еманация радіоелемента – ніколи не вгасає, не втрачається!!!), сестри, рідня, знайомі – вбогі, чесні, прості й мудрі люди. А ще: сад старий, насаджений дідом і батьком, хата (трошки старіша за мене – але зараз дуже стара і потребує ремонту!), квітки біля хати, хмари вгорі по-дитинячому ясні, або безбережний, безмежний незглибний блакит...» [3]. Як бачимо, автор навіть у листах вдавався до опису природи, де не скупився на художні засоби, особливо епітети, тим самим підкреслюючи внутрішні почуття щодо пережитого. Аркадій жив у багатодітній сім'ї, із захватом слухав бувальщини від свого батька-шевця, кохався в українському слові. Талант А. Казки проявився в умінні бачити красу життя, красу природи; він фіксував маленькі, малопомітні миттєвості, був справжнім природолобом та споглядав життя під особливим, індивідуальним ракурсом:

За ним метелик чепурненький
Повів свій елегантний льот –
Цей зрадник квіточок, маленький
Й найдивовижніший пілот.
А ось комашка кротка, Божа –
По пучці «Сонечко» біжить...
«А ну ж... чека де доля гожа?» –
«Дззз...» – на захід собі летить [12, с. 423].

А. Казка з великим задоволенням милувався природою й описував побачене з не меншою естетичною насолодою. Це був поет, «універсальний» у написанні творів, адже писав у таких жанрах, як сонет, сонет-акростих, тріолет, рондо, рондо складне, газель. У його творах немає зайвого чи невідповідного кольору, специфічних відтінків. Той момент, коли автор «розбавляє» фарби словом, є зовсім не випадковою дією, адже через рух, форму, забарвлення дається загальна оцінка предмета. Автор намагається через високу частотність уживання кольорів посилити виражально-зображальні засоби для розуміння єдиної інтенції. Велику увагу поет приділяє опису природи («Ой снігу, снігу випало якого!», «Море», «Дорога», «Золотєе жито»), природних явищ («Посуха», «Вітер вночі», «Сніжинки»), порам року («Рондо», «Березень», «Весна») та ін.; схоже на те, що авторська спостережливість та належна оцінка побаченого не залишають непоміченою жодну деталь. За допомогою словесної акварелі А. Казка майстерно й оригінально робив пейзажні замальовки; складається враження, що під час прочитання таких творів читач сам потрапляє в епіцентр описаної події: летять сніжинки, «щоб впасти біля нас...».

У вірші «Березень» ми спостерігаємо за пробудженням не тільки природи, а й життя. Весна – пора радості, початок нового. Пейзаж «Березня» – привід для роздумів про швидкоплинність часу, заклик цінувати кожен прожитий мить. Можна стверджувати, що душа поета була відкрита для світу, він завжди готовий на контакт із природою, тому внутрішні переживання поета взаємодіють із навколишньою дійсністю.

Хоча одним із провідних мотивів творчості А. Казки є мотив журби, смутку, самотності, але такі меланхолійні настрої й кольори в цілому не вплинули на загальний настрій поезії митця: усе ж такі в них переважають світлі, радісні кольори, що підтверджують життєвий оптимізм А. Казки. Якщо аналізувати творчість, методи, прийоми, специфічність лірики митця, то можна з упевненістю сказати, що А. Казка (як поет і як художник) знайшов ту мистецьку рівновагу, що гармонійно відбилась у його роботах. У своїй творчості поет використовує досить широкий спектр кольорів, і це далеко не одноманітний чи стандартизований набір. А. Казка змішує своїм «пензлем» кольори, виводячи з такої концентрації різні відтінки та півтони забарвлення, і вдало ними замальовує неповторні миті. Тому часто в віршах Казки фігурують різноманітні епітети: *яснозорі зорі, перламутрові узори, промінно-срібна ніч, глибинно-ніжні зорі, криваво-чорний стяг, мідно-червоне коло* та ін. Бінарність кольорів підсилює образне мислення та специфічність замальовки в уяві читача. Кожний поетичний мазок автора, викликаний емоціями та переживаннями, вдало втілюється в рядках його віршів. Автор послуговується багатою палітрою кольорів, адже кольористика визначає процес достовірної передачі зображуваного. Такий прийом відразу викликає плідний ряд асоціацій. Один із найбільш використовуваних (можна стверджувати, що й найулюбленіших) у ліриці поета є колір золота:

Золотєе жито.
Золотий ячмінь.
Золотіі копи.
Сонце золоте.
Молодіі літа,
Золотіі дні –
Вже ж ви промайнули
Тихим літнім сном. [12, с. 440].

Домінантність саме цього кольору не випадкова, адже символіка золотистого кольору означає насамперед сонце та достаток, а мотив сонцепоклонництва в ліриці Казки є одним із провідних. Проте не варто вважати цей епітет поняттям вузьким, обмеженого змісту, навпаки, таке використання золотого кольору визначає індивідуальні риси, притаманні лише українській природі, тим самим автор возвеличує красу свого краю. Тонке відчуття кольору, його повторюваність, як бачимо, відіграє велику роль не тільки в образотворчому мистецтві, а й у поезії.

Триєдину систему взаємовідношення образотворчого мистецтва в літературі видів, які визначав У. Вайсшайн, їхній зв'язок бачимо в літературному доробку А. Казки, тому що це літературні твори з описом окремих витворів мистецтва («Романтичне», «Васильки»); літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв («Мені байдуже», «Кінець»); літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчого мистецтва (фотоетюд, етюд).

Етюдом у малярстві та графіці називають фрагменти й деталі ще незавершеного твору, який у майбутньому при подальшій належній обробці стане витвором мистецтва. У літературі етюд або студія – невеликий самостійний твір настроєвого характеру, в якому автор фіксує певну миттєвість, швидкоплинну подію, в основі якої, як правило, лежить пейзаж. В українській літературі етюди представлені у творчості М. Коцюбинського («Хвала життю!», «Лялечка», «Цвіт яблуні»), Івана Франка («Чи вдуріла?»), «Дорога»), В. Стефаника («Вечірня година»); проте А. Казка написав власний ліричний етюд «Вітер вночі»:

Вітер завива в трубі, неначе вовк.

Пилом золотим у чорних прірвах зорі.

А в кімнаті – на його голівці шовк...

Ніжний туркіт. Белькотання. Ясні зорі. [12, с. 455].

«Вітер вночі» – вірш, у якому спостерігаємо опис лаконічного та стислого, безпосереднього вираження побаченого, свідком якого був А. Казка. Автор підсилює образність мови за допомогою художніх засобів та прийомів, зокрема, вдається до порівняння, персоніфікації та ліричного запитання. Оздобою цього етюду є багата та пишна образна мова, авторське слово зображує те, що не під силу змалювати пензлем.

У творчому доробку А. Казки є й фотоетюд. Як жанр він спрямований на зображення незвичайного, рідкісного явища навколишньої дійсності. Специфіка фотографічного мистецтва полягає в тому, що воно дає візуальний образ документального характеру. У фотографії поєднується художня виразність з унікальним авторським задумом. А. Казка у творі «Фотоетюд» закарбував у пам'яті пережиту мить, а за допомогою твору та ж сама мить не згасне, вона стане статичною. Кадр, який автор уловив своїм розвиненим чуттям, він майстерно відтворив на папері. У вірші є велика кількість пейзажних замальовок, які й собі можна об'єднати в фотоколаж. У словесних пейзажах, як-от фотографічних (звичайний ранок), автор використовує широкий набір кольорів:

Лиш бачив: велетенські верби

У біло-голубім убранню,

Що в млі рожево-сизій ранку

Зо мною поруч мовчазні, обабіч дороги. [12, с. 444].

А. Казка створює ефект миттєвості поетичного малюнка, дотримуючись точного відображення зимового ранку. Вірш написаний у мальовничому селі Нові Петрівці, де вчителював Аркадій. Кожна строфа твору – немов окремий вдало зроблений кадр. Поет настільки захопився «фотографуванням», що на якийсь момент забув навіть мету своєї прогулянки: *«забув про них, про все на світі...»*. Яскравість експресивного враження автора та належна оцінка побаченого створюють для читача справжній фотоетюд.

Висновки з дослідження й перспективи **подальшого розвитку в цьому напрямку**. Отже, творчість А. Казки – різнопланова, цікава, новаторська. Риси образотворчого мистецтва в ліриці поета поєднуються в його віршах та гармонійно зливаються в єдине ціле. Такі зв'язки органічно співіснують у творчому доробку митця. Як бачимо, творчий потенціал у поета був дуже високий, проте не розкрився до кінця. А. Казка був чутливим до кожної деталі, використовував багату експресивну лексику, кольористику та велику кількість художніх засобів.

У перспективі доречно простежити інші особливості творчого методу митця, мотиви, специфіку, біографічні відомості, адже постать А. Казки – це ще «незоране поле» в вітчизняній критичній літературі.

Література:

1. Блок А. Собранный сочинений: В 8 т. / Под общ. ред. В. Орлова, А. Суркова, К. Чуковского. М. ; Л. : Государственное издательство художественной литературы, 1962. Т. 5. Проза: 1903–1917 / Подгот. текста и прим. Д. Максимова и Г. Шабельской. – 799 с.
2. Вайсшайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології / У. Вайсшайн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії та методи. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 372–410.
3. Віч-на-віч із Казкою // Березіль. – 2006. – № 2. – С. 185.
4. Жаборюк А. Портрет живописний і портрет літературний, А. Жаборюк // Історико-літературний журнал. – 2002. – № 7. – С. 49–57.
5. Калениченко Н. Проза М. Коцюбинського і суміжні види мистецтва / Н. Калениченко // Слово і Час. – 2004. – № 6. – С. 3, 9.
6. Лессинг Г. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Лессинг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://review3d.ru/g-e-lessing-laokoon-ili-o-granicax-zhivopisi-i-poezii>.
7. Мацяк О. Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: проблема самототожності письменниці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. Мацяк. – Львів, 2006. – 21 с.
8. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв / М. Моклиця // Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі: зб. наук. праць. – Вип. 6. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2008. – С. 70–75.

9. Рисак О. «Найперше – музика у слові»: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст./ О. Рисак. – Луцьк : Ред.-вид. відділ «Вежа» Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. – 402 с.
10. Рисак О. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. : автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / О. Рисак ; Київ. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 1999. – 40 с.
11. Франко І. Из секретів поетичної творчості / І. Франко // Зібрання творів: У 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119.
12. Шугай О. В Крапля сонця у морі блакиту (повість про Аркадія Казку) / О. Шугай. Вибрані твори. – Київ : Смолоскип, 2010. – 663 с.

Анотація

**О. МАЛАНІЙ, В. ПОТРАПЕЛЮК. СИНТЕЗ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
ТА ПОЕТИЧНОГО СЛОВА В ЛІРИЦІ А. КАЗКИ**

Поезія А. Казки – це поезія прекрасного. Кожен вірш, кожна строфа, кожен рядок чуттєвого лірика наділений щирістю та справжністю. Досліджено творчий метод поета, зокрема простежується зв'язок образотворчого мистецтва з лірикою А. Казки. Філософське підґрунтя творчості митця, розуміння поезії як єдності слова й образотворчого мистецтва, об'єднані в єдине ціле, визначили відповідну форму та жанровість поезії. Також у дослідженні визначається колір та загальний настрій творів поета.

Ключові слова: образотворче мистецтво, колір, епітет, настрій, етюд, фотоетюд.

Анотация

**Е. МАЛАНИЙ, В. ПОТРАПЕЛЮК. СИНТЕЗ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
И ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА В ЛИРИКЕ А. КАЗКИ**

Поэзия А. Казки – это поэзия прекрасного. Каждый стих, каждая строфа, каждая строка чувственного лирика наделены искренностью и подлинностью. Исследован творческий метод поэта, в частности прослеживается связь изобразительного искусства с лирикой А. Казки. Философская основа творчества художника, понимание поэзии как единства слова и изобразительного искусства, объединенные в одно целое, определили соответствующую форму и жанровость поэзии. Также в исследовании определяется цвет и общее настроение произведений поэта.

Ключевые слова: изобразительное искусство, цвет, эпитет, настроение, этюд, фотоэтиюд.

Summary

**O. MALANIY, V. POTRAPELIUK. SYNTHESIS OF ART
AND POETIC WORDS IN THE LYRICS OF A. KAZKY**

Poetry Kazky A. – is poetry of beauty. Every poem, every verse, every line of sensual poetry, endowed with sincerity and authenticity. Studied creative poet methods, including correlation of Fine Arts are in poetry A. Kazky. The philosophical foundation of the artist, the understanding of poetry as a unity of word and visual arts combined in a single unit that has determined the appropriate form and genre poetry. Also examined is determined by the color and the mood of the poet works.

Key words: art, color, epithet, mood, etude, fotoetude.

*кандидат філологічних наук,
асистент кафедри
романо-германської
та славістичної філології
Білоцерківського національного
аграрного університету*

НАРАТИВНІ ПОТЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ 60–80 РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Постановка проблеми. Реалії життя другої половини ХХ століття, що відзначені соціальними й природними катаклізмами, атмосферою одноманітності й банальності, частковим збереженням догм соцреалізму, зумовили для письменників потребу не лише в пошуку духовних першоджерел людської сутності, а й у якісно новому представленні художніх творів із погляду формально-змістових, стильових, виражальних і зображальних чинників. Якраз у цей період відбувається «нарративний поворот» у філософських та соціальних науках, що відразу адаптуються до літературних горизонтів, зокрема, до епічної сфери. У художньому слові 60-х років ХХ століття зосереджуються гуманістичність й антропоцентризм, які знаходять своє вираження через оновлену нарративну структуру літературних творів. Словесне мистецтво цього періоду виходить на новий рівень, породжуючи одне з найцікавіших явищ – шістдесятництво. Творчості шістдесятників був притаманний високий інтелектуалізм, естетика слова, зміщення перспектив у погляді на світ. Відчутним став вплив новітньої європейської філософії, зокрема екзистенціалізму, неопозитивізму, неотомізму. Щодо розвитку прози, то за свідченням М. Якубовської, «становлення прози на хвилі шістдесятництва відбувається закономірно, тенденційно й поступово. Проза охоплює широкий пласт народного життя, осмислює його з національно-патріотичного ракурсу, говорить про формування національного характеру, звертається до перспективи народного поступу» [11, с. 37]. На думку вчених, художня проза цього періоду – самобутній культурно-національний феномен, репрезентований тематичним, жанровим, стильовим оновленням [9, с. 174]. У зв'язку з цим виникає зацікавлення прозовим добром українських письменників саме з погляду нарративної організації їхніх творів, присутності певних нарративних типів і стратегій, текстуальних форм їхнього виявлення тощо, у чому й полягає актуальність представленої розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналізу викладової манери української прози 60–80 років ХХ століття присвячені наукові розвідки В. Балдинюк, В. Бурчені, В. Дончика, В. Жукової, М. Якубовської, М. Ткачука, О. Ткачука та ін. Зокрема, епічні твори аналізованого періоду з погляду нарративної організації та оповідної манери викладу в великих та малих прозових жанрах проаналізували В. Балдинюк («Нарративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука)»), Л. Козакова («Наратив малої прози Олеса Гончара»), Т. Котик («Наративна стратегія гетеродієгетичного наратора в малій прозі Романа Іваничука»). Особливу увагу на вивченні прозової спадщини письменників зазначеного періоду в контексті малих епічних жанрів акцентували О. Бондаренко («Художня проза Миколи Руденка в літературному контексті шістдесятництва»), А. Гурбанська («Жанровий поліцентризм української повісті 60–80-х років ХХ ст.»), В. Жукова («Жанрові модифікації української повісті 1950–1960-х років ХХ ст.»), Л. Касян («Явище інтертекстуальності в автобіографічно-мемуарному дискурсі українських шістдесятників»), Н. Козачук («Поетика української інтелектуальної прози 60–90-х років»), М. Ткачук, О. Ткачук («Дискурсивна практика української прози 1960–1990-х років»), Л. Яшина («Міфопоетика епіки В. Дрозда»). Відомими є історико-літературознавчі студії української прози другої половини ХХ ст. Є. Барана, В. Даниленка, М. Жулинського, Н. Мельник, Т. Салиги, О. Солов'я, І. Старовойт, Л. Таран та ін.

Мета наукової розвідки – здійснити теоретичний огляд наукових студій, присвячених вивченню місця української прози 60–80-х років ХХ століття в літературознавчому дискурсі в цілому та її нарративних потенцій зокрема.

Виклад основного матеріалу та обґрунтування отриманих результатів. Нарративні потенції літератури визначені феноменом шістдесятництва, що компліює в собі відчуття «юного ідеалізму», шукання правди й чесної позиції, моральне неприйняття, опір, протистояння. У прозі це відображається через особливу увагу до художньої конкретності, правдивості, непідробності зображення. У тогочасній літературі виникає необхідність осмислити образ «людини культури», її історичну місію, світоглядні характеристики.

За спостереженнями В. Жукової щодо особливостей викладової манери, в українську прозу повертався активний суб'єкт – креативний автор-розпорядник, заглиблений у свій внутрішній світ персонаж, відроджувалися емоційність, психологізм, підсвідомі порухи душі, на зміну позитивістському раціоналізму попереднього періоду йшов у повному обсязі світ почуттів, ірраціональності й фантазії, – поверталася в усій неосяжності людська душа [4, с. 8]. Невипадково постала проблема нарративного підходу до аналізу літературного твору, його оповідної природи, адже відбувся вихід художнього тексту за межі літератури й поєднання в його палітрі різних галузей людського знання.

Важливого мистецького значення набуває українська повість, що демонструє виразне новаторство художніх параметрів. Прозова спадщина цього періоду представлена повістями О. Гончара, Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, В. Дрозда, Ю. Мушкетика, Н. Бічуї, Д. Герасимчука, М. Руденка та ін. Оновлення нарративної поетики української повісті 60-х років ХХ ст. було спричинене зосередженістю на психології персонажа, превалюванням внутрішніх конфліктів у сюжетотворенні, ліризмом прози. Дослідники підкреслюють, що повість цього часу стає багатопроblemною й багатотвірною. Важливого значення набувають проблеми історичної пам'яті, зв'язку часів, національних традицій [6]. Про-

ектуючи жанр повісті на наративну організацію епічного твору, літературознавці переконані, що повість за законами жанру значно послідовніше культивує стратегію народної оповіді, де однаково важливим є й те, «про що» розповідається, і те, «як» цей процес відбувається. Повість «пам'яттю жанру» доносить відгомін інтонацій давніх оповідачів, що позначається на принципово важливій оповідній тональності [4, с. 7]. Саме в повісті спостерігається вираження параболічного наративу. Письменники часто розглядають художній твір через модель безпосереднього висловлення власного погляду на проблему. Неодноразово виникають твори «від першої особи», «від автора», «про себе», де митці вживають свої імена та прізвища. Присутній прямий діалог із читачем як невід'ємна манера художнього викладу. Особлива роль належала повістям, у яких об'єктом чи суб'єктом розповіді були діти, а нарація зосереджена на надтекстовому поєднанні ідилії дитячого світу й жорстокості війни та повоєнних років. У контексті викладової манери відбувається вихід ролі автора на перше місце у творах.

Нового художнього виміру в середині 60-х років набуває роман, що стає «доцентровим», «гомоцентричним» (за В. Дончиком), у якому події ущільнюються до одного дня («День для прийдешнього» П. Загребельного) [9, с. 174]. Кінець 60-х років ознаменований значною увагою до історичного та біографічного наративу, а відповідно й до зв'язку часів. Увага у творах актуалізується на часових зміщеннях, асоціативних рядах, екскурсах, застосовується свій хронотоп, що свідчить про нове наративне бачення текстової картини. Художній наратив історії був репрезентований романами «Собор» О. Гончара, «Диво» П. Загребельного, «Мальви» Р. Іваничука, а також повістями Р. Федоріва, В. Близнєця; новелами Гр. Тютюнника, С. Гуцала, Ю. Логвина, Н. Бічуї. Історичній прозі були притаманні такі особливості, як глибокий аналітизм в осмисленні історичних подій, активне особистісне начало нараторів-усезнавців, внутрішні монологи, притчевий конфлікт тощо [9, с. 183].

Досліджуючи роль наратора як текстового конструкта епічних творів описуваного періоду, необхідно зауважити, що його функції у структурі оповіді істотно змінюються у зв'язку зі зміною художніх параметрів у контексті доби. Деякі науковці схильні стверджувати, що у зв'язку з ліризацією повісті у 60-х роках ХХ ст. образ оповідача зближується з образом ліричного героя, і цей оповідач набуває статусу народного [4, с. 6]. У центрі цього різновиду повістярської творчості опиняється образ автора-оповідача, який стає своєрідним «фокусом» поезики твору. До нього сходяться всі смислові лінії повісті. Він окреслює масштаб художнього зображення, його духовний світ стає критерієм оцінки життєвих явищ. Таким, зокрема, є наратор творів С. Гуцала, що «володіє даром невимушено, розкуто й живописно оповідає, зображуючи стан духовного осяяння, здивування красою світу й людини [9, с. 178].

Відбувається також інтерференція дискурсів наратора й персонажа, при якій важливими стають рефлексії з приводу подій, а не самі події. У специфіці жіночого авторського тексту дослідники акцентують увагу на превалюванні «я-нарації», хоча помітними стають тенденції до використання дво- й більше валентних структур ведення оповіді, тобто набуває розвитку полінаративність жіночої літератури.

Літературознавча думка кінця 60-х років вводить поняття «кризи автора» через нівеляцію його функцій у художній комунікації, організації наративної системи, змістових параметрах твору. Дослідники переконані, що втрата автором центральної смислоутворювальної ланки відбулася через заперечення його цілісності, нескінченне продукування художніх значень, «множинність інваріантних прочитань одного й того самого тексту» [1, с. 16–17]. У цьому контексті функціонує поняття «персонажного автора» – постать митця з обмеженою (маргінальною) відповідальністю, яку він поділяє з обраною артистичною позою, культурною маскою або соціальним амплуа [2, с. 38–39].

70-ті роки ХХ століття характеризуються несприятливими обставинами як у політичному, так і в літературному житті. Під згубним впливом тоталітаризму відбувається так званий «застійний» процес. Попри ці суперечності, митці вдаються до пошуку цікавих художньо-стильових, тематично-змістових тенденцій. На початку нового десятиліття дещо зменшилася роль історичного роману, натомість нових обертів набирає воєнний роман. Поволі слабшає ідеологічний тиск, починає зникати табу на заборонені теми, тому пошавилася роль історичного та історико-біографічного роману («Первоміст», «Євпраксія» П. Загребельного, «Отчий світильник» Р. Федоріва, «Черлене вино» та ін. Р. Іваничука). На особливостях романної прози цього часу наголошує В. Дончик: «Однією з прикмет у розмові про роман 70-х років стало поширення таких визначень, як багатогранність, багатомірність, багатоплановість, багатозначність, багатоголосся, багатостильовість» [6, с. 234]. У творчості митців починають з'являтися ті художні явища, які раніше були заборонені: асоціативність письма, сюжетна умовність, абстрактна образність. Вони були підпорядковані оновленому наративу літератури зазначеного періоду. Зокрема, наративний характер історичного роману був окреслений тими мистецькими гранями, які були визначені літературними параметрами доби. Особливо вдосконалилася розповідна стратегія, адже поруч із третьоособовою викладовою формою (наратор-усезнавець) розвивається першоособова наративна ситуація («Я, Богдан» П. Загребельного) [9, с. 187].

Серед виразних наративних стратегій цього жанрового різновиду наголосимо на найбільш важливих: самоаналіз героїв, що розкривається через внутрішній монолог і потік свідомості; акцент на авторській присутності, суб'єктивність у розповіді, часова взаємопов'язаність. Окрім того, важливим наративним прийомом є документалізм, адже українські прозаїки вбачають у документові чудовий засіб посилення вірогідності розповіді, ефективний прийом, що добре врівноважує її ліризм чи іронічність, і особливий елемент сюжетно-композиційної структури [6, с. 235]. До прийомів документалізму у творах вдавалися В. Дрозд, О. Сизоненко, В. Яворівський та ін.

На кінець 70-х років у поезії прозового тексту проступають риси умовності, алегоризму, фольклорно-міфологічного начала. У зв'язку з цим з'являється новий жанрово-стильовий різновид української епіки – «хімерна проза». Якщо до цього часу розповідь мала переважно реалістичний характер, то тепер її видозміна зумовлена наявністю умовно-алегоричних засобів, елементів народно-сміхової культури. «Хімерність» властива прозовим текстам О. Ільченка, В. Дрозда, В. Земляка, Ю. Щербака, Р. Федорова. Специфічним було те, що поряд із серйозними зображальними еле-

ментами в розповідях застосовували іронічні та гумористичні вкраплення. Розповідна манера прозових творів почала набувати полісемічного характеру з психологічними, ліричними, документальними, публіцистичними вставками.

Ці ж риси компліує прозова спадщина українських письменників 80-х років ХХ століття. Якраз у зазначений період український історичний роман набуває чіткого жанрово-тематичного окреслення (романи Л. Костенко, П. Загребельного, Р. Іваничука, В. Шевчука, В. Малика та ін.). Як пише В. Дончик, досягнення історичного роману пов'язані з розкриттям епохи через долю видатної особистості, тобто «історія в особистості» [6, с. 235]. Метаісторичний наратив цього періоду відображає психоаналітичну рецепцію історії: з одного боку, виразно тяжіє до романтизму (П. Загребельний, Р. Іваничук), з другого – до готичного модусу (В. Шевчук), а також у ньому присутнє виразне художнє комунікування. Зокрема, для романістів головним інструментом був історіософський підхід, що передбачав розгляд історії крізь призму філософії як мистецької домінанти творення [9, с. 186].

До наративних особливостей текстів цього часу належить часова видозміна викладової манери. Зокрема, автори вільно оперують прийомами темпоральної розірваності, паралелізму, ретроспекції. Тривають художні експерименти з композицією творів, яка часто має вільну організацію й демонструє мозаїчну або монтажну форму. Письменники вдаються до поєднання суб'єктивно-об'єктивних розповідей, поетики умовності та художньої згущеності. Формально-композиційні елементи текстів трансформуються разом зі змістовими чинниками (психологізмом, філософічністю, інтелектуалізмом, міфологізмом тощо).

Великий вплив на наративну природу тогочасної літератури мав неоднорідний жанровий характер прозових творів, адже виникають нетрадиційні жанри (роман-есе, роман-притча, роман-парабола, роман у віршах, роман-балада), а також нові форми наративного представлення – роман зв'язку часів, роман-сповідь і т. ін., що зумовлювало своєрідність викладової організації таких текстів. Чіткість наративу прози була визначена конкретно-реалістичною спрямованістю літератури цього періоду. Його суб'єктивний чинник обумовлений емоційним і лірико-психологічним спрямуванням, що проступає в реалістичних текстах. Суб'єктивність істотно впливає на саму розповідь, усуває хронікальну й беземоційну описовість, породжує важливий дифузний процес – зв'язок часів [6]. Спостерігаємо, що митці в прозових творах вдаються до різноманітних засобів художньої умовності, парадоксу й водночас документальної правдоподібності, використовують гіперболу, гротеск, складну композицію, динамізм, інтелектуальні дискусії, часто синтезують вірогідність і фантазію.

Домінантними ознаками, які виразно вказували на зміну мистецької парадигми в прозі, стали плюралістичність, антиканонічність, принцип гри, інтертекстуальність, пародіювання художніх реалій. У художнє мистецтво повертаються суб'єктивізм, гомодієгетична оповідь, духовний потенціал людини. Автори неодноразово вдаються до римування та ритмізації прозових текстів, застосовують прийом «потoku свідомості», частково відкидають сюжет. Митці у творах застосовують такі прийоми, як очуднення (привернення уваги до типового, повсякденного через незвичний ракурс), мовчання (за М. Зубрицькою визначене як «форма рецепційного процесу») [5]. Як зазначають дослідники, виразними наративними особливостями літератури ХХ століття є переважання відкритих фіналів, що передбачають співтворчість читача, і дефабуляція твору, коли розгортання подій поступається місцем психологізації та інтелектуалізації викладу [3, с. 93]. Пізніший наратив тяжіє до суб'єктивності, образного універсалізму, інтертекстуальності, філософізму, хронологічного руйнування, неоміфологізму, ігрового мислення, інтелектуальності. Невипадково О. Петрусь свідчить про зміну наративної картини твору, де ускладнюється структура оповіді, яка часто включає декілька різночасових оповідних пластів; зростає статус читача, посилюється поліфонічність звучання [7, с. 1].

У текстах присутнє руйнування канонічних оповідних схем і траєкторій, наративні прийоми базуються на принципі гри з читачем і виникненні парної комунікативної моделі, полісюжетності та політематичності. Засвідчено, що митці використовують комбіновані форми оповіді, майстерно поєднують декілька стратегій, розповідь веде то персонаж, то всезнаючий автор, то прихований наратор, то експліцитний оповідач, тобто такий, який відкрито заявляє про себе, пропонує читачеві свої оцінки подіям чи героям [9, с. 187]. Крім того, як зауважує А. Ткаченко, автори «вільно оперують часопросторовими вимірами», збільшується ступінь авторської свободи, через що «план зображення поступається місцем перед планом вираження», відбувається ведення оповіді від першої, другої чи третьої особи, однини чи множини...» [8, с. 80]. Спостерігається також підсилення в текстах ролей наратора й нарататора, нагромадження декілька однотематичних історій, що вибудовують оповідь, наявність ознак метанаративності, гри із сюжетними складовими, їхня інтерпретація та перекручення, орієнтація на інтелектуального наратора. Засвідчено існування явища металітературності, тобто запозичення наративних структур у межах художнього простору.

Багаторівнева текстова організація художнього письма передбачає різноманітні комбінації суб'єктивно-об'єктивних розповідей, прийомів багатомовності, пародійності, цитатності. Композиційні експерименти сприяли присутності в епічній палітрі вільних, монтажних, мозаїчних форм, що дозволяло вводити в текст спогади, листи, документи, щоденники тощо. Як уже було зауважено, у текстах ХХ століття домінує гомодієгетичний наратив, організаційна форма й структура впливу якого залежить від рівня вираження суб'єктивності. Письменники експериментують з оповідними стратегіями тексту, застосовуючи рамковий і вставний наратив, центроподійний сюжет, ретроспекцію, пролепсис (забігання в майбутнє), монтажні прийоми, публіцистичні вставки тощо. Якщо раніше провідна роль належала особі автора чи наратора, то пізніше в текстах центральною стає персонажна наративна позиція, яка виходить на передову наративного дискурсу, тобто слово персонажа виходить на перший план, при цьому, на думку Р. Харчук, я-автора і я-героя повністю отожднюються [10, с. 75]. Відбувається самоусунення автора-оповідача, заміна ініціативних елементів авторського викладу, звернення до ретроспективних картин, що постають у пам'яті персонажів [8, с. 185]. У цьому разі при веденні наративу спостерігаємо важливу функцію слова героя, яке свідчить про втрату оповідачем права на текст і вихід його за межі мовностилістичних та ідеологічних площин.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, літературознавчий огляд теоретичного осмислення художніх координат української прози 60–80-х років ХХ століття показав особливе зацікавлення наративною організацією літературних текстів. Наративні потенції епіки українських прозаїків зазначеного періоду репрезентували спочатку великі прозові форми (історичні та історико-біографічні романи), а потім – малі жанри (новела, повість) у контексті лірико-епічної, художньо-публіцистичної, історико-документальної, химерної прози. Перспективним у цьому напрямку може бути вивчення наративних особливостей української прози зазначеного періоду на матеріалі прозових творів конкретних авторів.

Література:

1. Большакова А. Теории автора в современном литературоведении / А. Большакова // Известия РАН. – Серия литературы и языка. – 1998. – № 5. – Т. 54. – С. 15–24.
2. Бондар-Терещенко І. Структурні особливості літературного дискурсу 1990-х рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / І. Бондар-Терещенко ; НАН України. – С. 38–39.
3. Гірняк М. Наративна організація «Невеличкої драми» Валер'яна Підмогильного: комунікативні стратегії твору / М. Гірняк // Парадигма : зб. наук. пр. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. – Вип. 6. – С. 92–110.
4. Жукова В. Жанрові модифікації української повісті 1950–1960 рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / В. Жукова ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – 20 с.
5. Зубрицька М. Ното legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
6. Історія української літератури ХХ століття : [підруч.] : у 2-х кн. Кн. 2. Друга половина ХХ століття / В. Агеєва, С. Андрусів, Л. Бойко, К. Волинський, М. Гон та ін.; редкол. : В. Дончик (наук. ред.), В. Мельник, В. Моренець. – К. : Либідь, 1998. – 453 с.
7. Петрусь О. Особливості наративної стратегії в біографічній прозі Пітера Акройд : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.04 / В. Петрусь ; Дніпропетр. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2008. – 19 с.
8. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : [підруч. для студ. вищ. навч. закл.] / А. Ткаченко. – К. : Київ. ун-т, 2003. – 448 с.
9. Ткачук М. Дискурсивна практика української прози 1960–1990 років / М. Ткачук, О. Ткачук // Наук. записки Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. – Серія : Літературознавство / [редкол. : М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Глотов та ін.]. – Тернопіль, 2011. – Вип. 31. – С. 167–187.
10. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період : [навч. посіб.] / Р. Харчук. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.
11. Якубовська М. У дзеркалі слова : Есеї про сучасну українську літературу / М. Якубовська. – Львів : Каменяр, 2005. – 751 с.

Анотація

Н. РИМАР. НАРАТИВНІ ПОТЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ 60–80 РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті здійснено теоретичний огляд наукових студій, присвячених вивченню місця української прози 60–80-х років ХХ століття у літературознавчому дискурсі, а також дослідженню її наративних особливостей. Манеру викладу прозаїків зазначеного періоду розглянуто в контексті жанрово-стильової, тематично-змістової диференціації української епіки.

Ключові слова: наратив, українська проза, 60–80 роки ХХ століття, викладова манера, автор.

Анотация

Н. РЫМАР. НАРАТИВНЫЕ ПОТЕНЦИИ УКРАИНСКОЙ ПРОЗЫ 60–80 ГОДОВ ХХ ВЕКА

В статье осуществлен теоретический обзор научных исследований, посвященных изучению места украинской прозы 60–80-х годов ХХ века в литературоведческом дискурсе, а также исследованию ее нарративных особенностей. Манера изложения прозаиков указанного периода рассмотрена в контексте жанрово-стилевой, тематической дифференциации украинской эпики.

Ключевые слова: нарратив, украинская проза 60–80 годов ХХ века, излагательная манера, автор.

Summary

N. RYMAR. NARRATIVE POTENCY UKRAINIAN PROSE 60–80 YEARS OF XX CENTURY

The article presents a theoretical review of scientific research on the place of Ukrainian prose 60–80-ies of XX century in the literary discourse, as well as the study of its narrative features. Narrative style of prose writers of this period is considered in the context of the genre and stylistic, thematic differentiation Ukrainian epics.

Key words: narrative, Ukrainian prose of 60–80 years of XX century, narrative style, author.

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української
та іноземних мов
Національного університету фізичного
виховання та спорту України

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ АВТОРСЬКИХ ІНТЕНЦІЙ У КНИЗІ СПОГАДІВ ІРИНИ ЖИЛЕНКО «НОМО FERIENS»

У книзі спогадів «Номо feriens» Ірина Жиленко порушила загальнолюдські проблеми моральності та етики, зафіксувала соціальну й духовну атмосферу доби. Крім того, «Номо feriens» є твором, що розширює уявлення про філософсько-естетичні вподобання письменниці, її творчість, ставлення до світу тощо. Розглядали доробок І. Жиленко такі науковці, як Д. Дроздовський, М. Жулинський, Д. Кишинівський, М. Коцюбинська, А. Макаров, М. Сулима, Л. Тарнашинська та ін. **Метою** цієї розвідки буде розгляд естетико-філософських концептів на матеріалі «Номо feriens», що дозволить нам аналізувати книгу спогадів у якості вираження поглядів авторки. Відповідно визначаємо **завдання**: розглянемо естетичні категорії (доброта, материнство, любов, щастя, краса, чистота) та філософські концепти (смерть, страждання, духовність, самотність, віра, роль митця в суспільстві), що найчастіше зустрічались у тексті книги спогадів і були акцентовані авторкою.

У книзі спогадів письменниці виділяємо кілька тематичних груп: життя особисте, рідних та друзів; атмосфера часу та суспільно-політичні настрої доби; характеристика творчості сучасників та самої поетеси (переважно листи від колег по перу, надіслані І. Жиленко або її чоловікові); стан культури; літературно-критична діяльність; філософські погляди. Епістолярії поетеси є цінним автентичним першоджерелом – це насамперед біографія її душі, що допомагає в осмисленні її творчої індивідуальності, водночас є значущим, дорогоцінним матеріалом для дослідження історії української культури й літератури ХХ – ХХІ ст. Крім того, маємо важливі автокоментарі, філософські роздуми авторки та зразки епістолярної полеміки – листи І. Жиленко та В. Дрозда з їхніми відгукami на певні події. Вони несуть у собі відбиток творчого потенціалу автора, є свідченням інтелектуальних здібностей молодой мисткині (І. Жиленко розпочинає листування та щоденникові нотатки в 1959 р.). Кореспондентами Жиленко переважно були чоловік, друзі та рідні. Листів до чоловіка, який служив в армії, за період 1963–1966 рр. нараховується більше тисячі.

Проблематика християнської моралі проходить через філософську спадщину Григорія Сковороди, який розглядав зовнішній стан моральних якостей світу в цілому крізь призму внутрішнього світу людини, проблематику добра і зла. Зрозуміло, що філософська позиція Г. Сковороди здобула послідовників на теренах розвою наукових поглядів у подальшому часі. Так, послідовницею, а в багатьох позиціях – і новатором системи духовних поглядів стала І. Жиленко. Аналізуючи книгу спогадів письменниці, що пояснює всю її поетичну спадщину, ми переконуємося в тому, як високо ставить мисткиня саме поняття моральності. Центральною проблемою художньої літератури є проблема внутрішнього світу людини. Це вихідна точка, від якої тягнуться всі без винятку лінії й моменти відображення реальної дійсності. Своєрідність культур різних епох, своєрідність творчості будь-якого письменника визначається особливостями розуміння сутності людини. Для І.В. Жиленко розуміння сутності людини визначалося визнанням обов'язкового вибору між добром і злом. *Духовна краса* для мисткині постає в безперервній внутрішній боротьбі думок і почуттів, у безперервних пошуках сенсу життя, у мріях про діяльність, яка принесла б користь усьому народу. Її життєвий шлях – це шлях постійних шукань, який неодмінно веде до правди й добра. На думку І. Жиленко, усе людство має бути пов'язане духовними стремліннями до добра, справедливості. Авторка вважає, що *справедливість* може бути забезпечена тільки єдністю моральних людей. Усередині подібної єдності не може виникнути й думки про насильство. Любов до життя та прекрасного, доміанти національної ментальності являють собою моральні імперативи світогляду та творчості І.В. Жиленко. Ще в далекому 1965 році до поетеси прийшло розуміння, що «ніщо в житті, порівняно з народженням людини, не має ні сенсу, ні ваги» [1, с. 607]. Відсутність у житті дитини І. Жиленко розцінює як марність життя.

Справжніми чеснотами людини І. Жиленко вважає *працьовитість*, потяг до знань: «Людині притаманне бажання прагнути найголовнішого знання: хто ми, звідки ми, куди ми йдемо? Філософія як мистецтво сама по собі – «мета», а не засіб для здійснення якихось практичних цілей» [1, с. 584]. Людські *трагедії та страждання* мисткиня вважає надто великою платою за крихітне життя, яке виділено людині. Людські чекання, надії, цікавість та інше, що відбувається в житті, на її думку, є тим найкращим, що є в «життєвській грі». Усе це справляє враження гри за сценарієм. Жиленко не заперечує вірогідність того, що всі ми актори: «Бог пише безкінечні сценарії й смиче за ниточки. І яким би смішним, безцілним не було наше дійство – бездіяльність ще страшніша. Варто спинитися, зійти з кону – тебе засипле пилом часу й забуття» [1, с. 774]. У спогадах присутні роздуми поетеси над *причиною страждань*: страждання, негативні емоції допомагають повною мірою оцінити радості життя та позитивні моменти. Особиста картина світу, власне світовідчуття є найважливішими критеріями оцінювання якості життя, через які людина сприймає реальну дійсність. «Життєвською грою» та «смиканням за ниточки» мисткиня виражає думку про фатальну долю людей, що зазнають маніпуляцій.

Крім того, поетеса бентежить процес «глобалізації»: бруд, нахабність, агресивність, жага до наживи того прошарку людства, що володіє половиною фінансів усєї планети. Поетеса критикує потяг до непомірного збагачення, через що люди втрачають порядність. І. Жиленко прогнозує, що такий стан суспільства може скінчитися «Апокаліпсисом для людства»: «Людина – невдача Творця. Коли гроші стають іконою – вони пожирають усе, аби все це перетворити на гроші: науку, мистецтво, спорт, релігію – все!» [136, с. 770]. Але попри всі негативні споглядання, у книзі спогадів переважають оптимістичні мотиви. Мисткиню протягом усього її багатоскладного життя не залишила віра в добропорядність людей: «Із усіляких ЗМІ люди повстають монстрами. Але не з тих підлих джерел треба судити про людей. Довкола нас – нормальні, чесні, великодушні люди...» [1, с. 771]. Письменниця, не заощаджуючи щирих слів, згадує чесність, порядність, великодушність та шляхетність багатьох сучасників. Над усякі розмови й ідеологічні чесноти Жиленко цінувала в людях елементарну людську доброту й тепло. Духовність для неї – це не що інше, як талант доброти в людській душі. Тема чистоти й краси людської душі завжди була і є актуальною. І. Жиленко турбують проблеми духовності, оскільки похитнулися моральні підвалини суспільства: духовне, чисто людське відступає на задній план, а вперед виступають такі почуття, як жадібність, безпринципність, цинізм і т. п. Але в письменниці залишається надія, що свідомих людей набагато більше, і вони зможуть правильно вибрати свій життєвий шлях. Авторка наводить приклади з особистого життя: «Довкола нас – нормальні, чесні, великодушні люди. Я забудькувата. Вічно забуваю в магазині то здачу, то покупку. Мені завжди все повертають» [1, с. 771].

Авторці близькі екзистенційні роздуми Р. Бредбері: «Життя – це самотність... Перед кожним стоїть своє завдання, і кожен мусить сам його вирішити. Ти тільки сам, збагни це раз і назавжди» [1, с. 443]. У зазначеному контексті йдеться про внутрішню самотність як потребу в тимчасовій ізоляції, результатом якої є самоаналіз та самовдосконалення, розстановка життєвих пріоритетів. Невластивим для молоді є поцінування життя, здоров'я та інших нематеріальних загальнолюдських цінностей, оскільки молодь сприймає їх як належне. Але в юної І. Жиленко щоденники рясніють записами про захоплення світом Божим. Чимало екзистенційних питань порушує письменниця в книзі спогадів. Як погляд у минуле, постають на сторінках «Номо feriens» роздуми, що відбивають *швидкоплинність*, миттєвість життя. Є погляд поетеси в минуле крізь зворотний бік бінокля, її вражає миттєвість прожитого життя: «О, той маленький театрик! О, ті смішні молодісінькі люди, які ще так мало прожили, так мало зробили й так мало страждали! Долі наші були зернятками. І що з них мало вирости – про те знав тільки Сіяч... Господи, скільки ж на ту однеєнку, слабку людиньку вготовано пасток, спокус і перешкод! Які гублять тіло і вбивають душу» [1, с. 121]. І. Жиленко зауважує, що для неї не є страшною смерть, боїться вона незвіданого, незнаного. Поетеса визнає мізерність людини перед Богом: «Ми на його долоні, як горіх у шкаралущі» [1, с. 768].

Особливо цінними є міркування поетеси в питаннях віри в Бога, в яких вона зазначає, що віра не передбачає безумовне «колінкування» та «одописання», у мисткині є своє розуміння віри: «Для чого батькові бачити своє дитя на колінах перед собою? Треба любити Бога, довіряти йому (оптимізм!), втішатися його постійною присутністю (радість!), слухатися (етика, мораль) і дякувати (творчість, праця). Це так просто. Але й так складно. Складна простота життя» [1, с. 368].

У листі від 06 липня 1964 р. до чоловіка молода поетеса зазначає, що відчуває минуцність часу й неминуцність смерті, для творчої особистості важливим є залишити по собі творчість, що є найкращим репрезентантом митця. За І. Жиленко, страшніше за смерть для творчої особистості є приховування її творчості, спотворення та **недорозуміння творів**.

Епістолярна дискусія розгортається в листі від 14 липня 1964 р., в якому І. Жиленко розмірковує з приводу бажання чоловіка «виробити в собі погляд на світ – такий, який би охоплював і пояснював усі життєві явища...». Її відповідь: «Що ж, бажання похвальне. Коли я вчора писала тобі про абсолютну несумісність поезії й науки, я забула, що є ще філософія, яка зв'язує й примирює обидві. Бо філософія – суб'єктивна й емоційна, як мистецтво, але й послуговується, як наука, всілякими схемами, системами, вилученням коренів і т. д. Мабуть, людині легше жити, коли вона систематизує (намагається систематизувати) те, що в жодні системи не вкладається, і, увірувавши в істинність своєї «системи», відчуває себе трішки Богом, бо ніби й сама прикладає долоню до «Колеса Всесвіту». Відчути себе творцем – це справді «щось із чимось». Мені теж іноді хочеться покопирсатись у «душі», «всесвіті», «релігії» – тобто в усіх тих поняттях, які не сходять з язика завсідників інтелектуальних салонів і мешканців божевільні. Але я не здатна до самоодурювання, і також не забуваю, що все це – лише поезія й гімнастика мозку. Але ніяк не «осягнення істини...» [1, с. 377].

Озираючись на історію, мисткиня дійшла висновку, що всі ідеології та програми є зброєю в руках «нелюдських» людей; на її думку, не зло з добром бореться на землі, а зло – зі злом. Богохульними, нелюдськими словами мисткиня називає: «зло – в ім'я добра, в ім'я ідеї», «священна війна», «священний гнів». Для неї є лише одна «найсвятіша святиня» – людське життя, а того, хто грається з ним, І. Жиленко називає злочинцем. Поетеса розцінювала відібране дитинство як злочин перед людством, оскільки голодна дитина – це вже доросла людина, яка в подальшому проявить у чомусь важливому свою неповноцінність. І. Жиленко ставить питання: «О Боже! Чим ти ще жива, / Земля моя, мій хліб святий?» [1, с. 60] І на це питання мисткиня знаходить відповідь, вона впевнена, що доброта рятує світ, про що свідчить прислів'я: краще поганий мир, ніж добра війна. Поетеса доходить висновку, що життя можливе лише за умови наявності цих двох категорій: і добра, і зла, а завдання людства Жиленко вбачає в захисті доброти від зла, у чому провідну роль мають відігравати гуманітарії.

Надзвичайно значущими для усвідомлення філософсько-естетичної основи творчості І. Жиленко є її роздуми про *суть творчості, мистецтва, роль митця в суспільстві*. Мисткиня визначає поезію як «відкрите небо й

торжество людського духу» [1, с. 267]. За І. Жиленко, поетичне слово «дається людині не за так, а за велике страждання», наводячи приклад поетичного дару Віктора Кордуна, який на межі життя й смерті написав «Білі псалми». Для неї поезія – прекрасна «країна нереалія». На думку Ірини Жиленко, у цьому «чаклунському щасті» – сенс існування поетів: сумнуватого-шалена закоханість у життя. «Але для мене зараз світ мовби вивернуто навиворіт, тобто реальне моє життя, і люди, і Київ – усе-все здається безнадійно нереальним. Реальність одна – поезія!» [1, с. 282]; «Поезія – це дихання Всесвіту. Як і музика...» [1, с. 714]. Іноді поетеса визначає поезію як «несміливі й маловдатні спроби перекласти мову краси мовою людського слова» [1, с. 123]. Митець для неї – «колесо, яке, обертаючись навколо своєї осі, все ж рухає вперед вселюдського воза» [1, с. 22]. Часом проблема поцінування творчості стає гострою, у поетеси трапляються періоди апатії, коли вона вимагає від себе відповіді на питання: для чого? чи потрібно? У листі до В. Дрозда від 12 квітня 1964 р. Ірина Жиленко висловлює свої сумніви та вагання: «<...> моя поетична деревина зам’яка, з неї кепська зброя. Іноді стає страшно: кому потрібно все те, що я роблю? Для кого я це роблю?..» [1, с. 285]. Для поетеси поезія – «нешадний труд щоденний». Найбільше вона вболіває за тими митцями, кого замордувала держава, злі люди або нещаслива доля. Ірина Жиленко вважає, що митець, письменник, «як ніхто інший, позбавлений почуття самозбереження». Для авторки є близькими слова Розанова: «На превеликий жаль, письменник – сомнамбула. Лазить по дахах, наслухає шерхоти в домітках; а як не підтримає його хто-небудь за ноги, коли він прокинеться від крику до дійсності, – він зірветься з даху й розіб’ється насмерть. Література – велике, самопозбутне щастя, але й велике в реальному житті лихо» [1, с. 123]. Жиленко підтримує розанівську аналогію та впевнена, що тих, хто ладен «підтримати й підхопити» поета, – одиниці, а зіштовхнути, стягти з неба, знищити – предостатньо. Сірецьким, але владним людяцям нестерпна сама думка про існування отакого «самопозбутнього» щастя творчості, якого не можна ні купити, ні звоувати. Заздрість до творця – найпекучіша» [1, с. 123]. На думку мисткині, поета потрібно шанувати й любити за те, що він дав. І. Жиленко доходить висновку, що всі митці шістдесятих розтрошені, роздвоєні добою. Питання роздвоєності між родиною й мистецтвом поетеса вирішила давно, з часом вони гармонійно злилися воедино: «<...> Давно вже не можу я розділити своє життя на творче й просто життя. Я не знаю, що таке просто життя і як ним жити. Це вже не роздвоєння, а здвоєння, злиття, зване гармонією. Хоч і нелегка вона, ця гармонія» [136, с. 128].

Поетеса замислюється над визначенням категорії *краси*: «Краса – явище дуже непросте. Краса – це хвилі, символи, інформація (голос Бога?). Ми чуємо його, але не розуміємо. І тому душа – у тривозі, у зачаруванні, у нетерпінні... Душа митця має найтонший слух. Він як камертон, приймає, що вловлює звучання краси й намагається витлумачити, і в цих несміливих, недолугих спробах – наближається до Бога» [1, с. 123]. Узагалі відчуття краси для Жиленко має вирішальне значення: «Якщо воно є – є й життя, якщо немає – я не живу. Мабуть, відчуття краси – це те саме, що й життєва енергія, це оте таємниче в нас, яке творить нас і яким ми об’єднані в одне ціле, у те, що зветься – світ, в принципі, це і є душа. Духовні сили. Якщо вони є – то й фізичні є. Душа – мовби каркас і опора тіла» [1, с. 697]. Ототожнення себе зі світом «я – всі, усі – я» наповнює поетесу радістю буття, вдячністю за нього, впевненістю у завтрашньому дні.

У Жиленко *любов* до людини поєднана з любов’ю до Батьківщини. Щоденникова нотатка 18 січня 1962 р. розкриває почуття двадцятирічної поетеси: «Я люблю Україну! Боже, хай це звучить банально, але як я реву над її історією, як мені хочеться розповісти про мою Україну всьому світові! І заспівати: «За світ встали козаченьки...». Але є почуття ще вищі за це – почуття плеча, довженківське почуття любові до людини, просто до людини (незалежно від нації й раси). Адже Бог любить усіх однаково. Чому ж ми не можемо? Я не уявляю собі якусь свою, окрему українську долю поза іншими народами. Мені тільки двадцять. Я буду належати всьому світові, але ж зубами, нігтями, всіма силами душі й слова буду видирати українську славу й мову з людоджерських пащ обрусілих міщан і шовіністів. Хлопці сумно хилють голови й плачуть, що через півстоліття українська мова зникне. Я не вірю. «Не вмре, не загине...» [1, с. 107].

На сторінках «*Homo feriens*» лунають слова *захоплення світом Божим, поцінування життя* (11 лютого 1962 р.): «Кажуть, що люди цінують молоді роки, тільки проживши їх. Але в мене не так. Я насолоджуюся кожним прожитим днем, розуміючи, що другого такого ніколи не буде. Але й сподіваюсь завжди, що другий буде ще красивіший, і це дає мені радість і любов до життя» [1, с. 109]. У ліричних відступах книги спогадів прочитується ностальгія за часом минулим, письменниця не хоче вірити, що духовний регрес сучасності – явище незворотне: «Людина опанувала безліч яскравих, переважно іноземних термінів, метафор, пікантних піронізмів і парадоксів. І все це – тільки для того, щоб виправдати (ми ж бо – сучасні, ділові люди) примітивність свого буття й цинічний прагматизм запитів. І духовні лінощі. Я не хочу твердити, що нині немає чесних, жертвоних і страдницьки мислячих людей. Є звісно. Але слабаки ми всі, якщо дозволяємо спливати на поверхню (до екранів, мікрофонів, преси, книг) агресивним амебам, які формують нині, не хочу сказати «релігію», але «моду» на людину-хижака, яка мислить лише черевом та статевими органами» [1, с. 141].

Цікавими є роздуми поетеси над питаннями *буття та небуття, життя та смерті, віри в Бога*: «Я вдячний поціновувач творчості Господа нашого. І думаю, що йому, як і кожному творцеві, любіші мої зачаровані красою світу й вдячні очі, ніж стерті в молитвах коліна нетерпимого церковного догматика. А втім, і про це більше – ні слова. Пояснювати Бога – гріх. І щоб більше не вертатися до цієї теми, скажу одне: я маю в душі своїй благоговійну віру в Бога, але не маю ні на гріш страху Божого. Якщо Бог благ, то й мені буде благо. Аби не творити злого й безчесного» [1, с. 24].

Поетеса впевнена, що долі людські записані на небесах. І Господь ретельно продумує кожну. На її думку, є люди, які не здатні бути старими й благополучними: «Є великі люди, яким вульгарність буття нестерпна, життя

їм тісне, і вони рвуть його на собі, як гамівну сорочку, як пута, рвуть аж до смерті. <...> Умови не міняють і не нищать особистості (як її задумав Бог), вони лише загострюють її на головному в собі, відкидаючи другорядне» [1, с. 131]. *Міркування над власним призначенням* також пов'язане із задумом Всевишнього. Власне призначення поетеса вбачає у творчості, що зумовлює певну внутрішню замкненість для зовнішніх подразників.

Незважаючи на поважний вік (наприкінці 90-х рр.), мисткиню не торкнулося бажання, притаманне багатьом жінкам, – бажання помолодшати, бо Ірина Жиленко «відавала час не задарма. Це – чесна угода й чесна гра» [1, с. 133]. Ще такого бажання не виникало, оскільки поетеса віртуозно могла відчути себе на будь-якому етапі життя: «Я так гостро і яскраво пам'ятаю (відчуваю) себе дитиною, дівчачою, юною матір'ю й сивою матроною (ще й «матріархом поезії»), що ніяк не можу зосередитись на якомусь одному конкретному стані й увесь час переживаю, як перламутр...» [1, с. 405]. Старість не є вадою або ганджем, тому мисткиня не вважає, що її необхідно замовчувати, навпаки, на думку поетеси, солідний вік людини є безцінним.

Ірина Жиленко з'ясовує питання ідеології, акцентує на тому, що в зрілому віці в людини вже немає соціальних ілюзій, на все є своя думка, яку можна сміливо оприлюднити: «Не боїшся сказати, що й соціалізм, і капіталізм – однакові беки. І той, і другий – царство черева, де ідеал – задоволення плотських потреб, а Бог (трійця) – успіх, влада й заможність. І та, і інша формації тиснуть на душу митця. Соціалізм тисне згори, вагою ідеології, а капіталізм залишає їх здихати з голоду на волі. Останнє, звісно, краще. Тому, бадьоро крокуючи в капіталізм, – не журимось. Люди – недосконале творіння Боже. А які люди – таке й суспільство. І все ж люблю я цих недосконалих, цих різних, далеких і близьких, щасливих і нещасних люденятюк. На те й дає Господь окремим з нас талант і розум, аби ми любили і прощали темних, озлоблених, не відаючих, що творять; і спокійно, стримано несли їм світло знань, людяності й прекрасних традицій» [1, с. 28].

У листі до чоловіка від 01 січня 1964 р. Жиленко пояснює своє розуміння *щастя*, акцентує на своїй мрійливості, яка допомагає піти від жорсткої реальності, хоча б на деякий час жити ідеально-вигаданим життям: «Через саму себе відчиняю віконце у світ вигаданий, вимріяний, у вигадані ситуації, і вже не живу, як живе людина, котра все життя пролежала на тахті, читаючи якісь захопливі книги. Потім, коли виходиш із стану хворобливої мрійливості, ідеш п'яна, розбита, з головним болем. Ніби вибираєшся з глибокої й задушливої, але ж такої солодкої ями!» [1, с. 223].

На особливу увагу заслуговують «ліричні відступи» – роздуми, самоаналіз вчинків та творчості: «Сторінки моїх щоденників свідчать про суворі години самокартання, про виховання в собі самозречення, почуття обов'язку й працьовитості духу. Були ми самокритичними і в творах своїх. Польський письменник Лешек Енгелькінг у листі до мене дивувався з «буквально злочинної відвертості» моїх віршів. А поема «Чайна церемонія» – це воістину самоосуд. Як і «Музей живого письменника» Володимира Дрозда, який я зараз перечитую. Перечитую тому, що пише він саме про те, про що я збираюсь повідати світові своїм, жіночим голосом. Володимир наводить багато цитат із мого щоденника 62-го року...» [1, с. 144].

Поетеса перебуває у «стані постійної незгоди зі світом», оскільки він несумісний з її романтичним ідеалом [1, с. 631], хоча вона розуміє, що він такий, іншим не буде. І.В. Жиленко – натура оптимістична, поетеса пояснює джерела свого оптимізму, висвітлює, чому саме дивиться «гордо й весело на світ»: «Бо – знаю й завжди знала: люди не янголи, не можна від них вимагати більшого, ніж вони можуть і здатні дати. Бо – зла на світі все-таки менше, ніж добра. Просто зло горлатіше, і кола від нього розходяться далі. Але в кожному домі, за кожною стіною живуть люди, які нечутно й невидимо чинять подвиги самопожертви задля своїх близьких, які ревно трудяться й благородно мислять. Бо – завжди комусь гірше, ніж нам. І примірятися плечем треба не до тих, кому краще, а до тих, кому гірше. Бо – «Кожне наше слово – є слово закляття. Якого духа прикликаєш – такий і відгукнеться» (Новалис) [1, с. 255].

Сучасна українська документальна література як форма інтелектуальної авторефлексії переживає пік своєї актуалізації, користується попитом серед читачів, посідає помітне місце в системі художньо-документальних жанрів. На основі книги спогадів «Homo feriens» та фактів біографії мисткині розкриваються соціально-історичні та духовні реалії минулого й сучасного; звернення до цього цінного твору допомагає зрозуміти безпосередній та опосередкований вплив історичних подій на життя людини. За словами поетеси, злочинно забрати із собою все, що знав, бачив, любив, тому мемуаристика є найбільш вдалою формою реалізації творчого задуму та відтворення реалій. Спогади І. Жиленко, що мають підґрунтя листи та щоденникові записи, відзначаються філософською заглибленістю, великим емоційним навантаженням, тематичним багатством. Листування та щоденникові записи І.В. Жиленко є важливим матеріалом для розуміння її постаті, творчості, а також обставин, що сприяли формуванню життєвої позиції письменниці. Естетичні категорії (доброта, материнство, любов, щастя, краса, чистота) та філософські концепти (смерть, страждання, духовність, самотність, віра), екзистенційні розмірковування (роль митця в суспільстві, роздуми про сенс мистецтва, міркування над власним призначенням), акцентовані авторкою в творі, є відбиттям пріоритетів у житті Жиленко. Коментарі мисткині стосовно того, що відбувається в певний період у суспільстві, її філософські міркування, моральні настанови, поетичні вкраплення та думки авторки виявилися важливими чинниками, що розкривають та певним чином пояснюють поетичний світ І. Жиленко. Постулати Жиленко, висловлені в листах, щоденникових нотатках та рефлексіях, знаходять поетичний аналог у її творах. Підкреслюємо дидактичну спрямованість деяких частин твору, що підпорядковані великій меті – змінити світ на краще, а саме: пробудити цікавість загалом до культурного та духовного відродження нації, розвитку рідної мови, піднесення України. Ця наукова розвідка є частиною нашого монографічного дослідження, присвяченого вивченню творчості Ірини Володимирівни Жиленко.

Література:

1. Жиленко І. Homo feriens: Спогади / І. Жиленко ; передм. М. Коцюбинської. – Київ : Смолоскип, 2011. – 816 с.
2. Сардарян К. Творчість Ірини Жиленко у контексті розвитку української літератури другої половини ХХ – початку ХХІ століття : [монографія] / К. Сардарян. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. – 392 с.

Анотація

**К. САРДАΡЯН. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ АВТОРСЬКИХ ІНТЕНЦІЙ
У КНИЗІ СПОГАДІВ І. ЖИЛЕНКО «НОМО FERIENS»**

У статті розкрито проблемно-тематичні дискурси та художньо-документальну специфіку сучасної української літератури non-fiction, охарактеризовано естетичні категорії, екзистенційні розмірковування, акцентовані авторкою в книзі спогадів «Homo feriens», що є відбиттям пріоритетів у житті Жиленко. Установлено, що книга спогадів «Homo feriens» І. Жиленко є репрезентантом авторської інтенції та своєрідним полем обміну досвідом між автором та читачами.

Ключові слова: книга спогадів, естетико-філософські концепти, авторська інтенція.

Аннотация

**К. САРДАΡЯН. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ АВТОРСКИХ ИНТЕНЦИЙ
В КНИГЕ ВОСПОМИНАНИЙ И. ЖИЛЕНКО «НОМО FERIENS»**

В статье раскрыты проблемно-тематические дискурсы и художественно-документальная специфика современной украинской литературы non-fiction, охарактеризованы эстетические категории, экзистенциальные размышления, акцентированные автором в книге воспоминаний «Homo feriens», что является отражением приоритетов жизни Жиленко. Установлено, что книга воспоминаний «Homo feriens» И. Жиленко является репрезентантом авторской интенции и своеобразным полем обмена опытом между автором и читателями.

Ключевые слова: книга воспоминаний, эстетико-философские концепты, авторская интенция.

Summary

**K. SARDARYAN. REPRESENTATION INTENTIONS OF AUTHOR'S
IN THE MEMOIRS OF I. ZHYLENKO'S «HOMO FERIENS»**

In the article the problem and subject discourses as well as artistic and documentary specifics of modern non-fiction Ukrainian literature are disclosed. It is ascertained that the book of recollections in question performs the informative, ethic and artistic function. It represents the author's intention and serves as an area where the author and the reader can exchange their looks and experiences. The modern Ukrainian literature is in popular demand among readers. It ranks high in the system of artistic and documentary genres.

Key words: book of memories, aesthetic and philosophical concepts, intention of the author.

кандидат філологічних наук,
докторант кафедри української
літератури
ДВНЗ «Прикарпатський
національний університет
імені Василя Стефаника»

ПОМІЖ КОНТЕКСТІВ: СЕМІОТИЧНІ МОДИФІКАЦІЇ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

Власне життя, його самоуявлення, як і власні тексти, Григорій Сковорода постійно вносив в емблематичну парадигму семіотичної опосередкованості, замінюючи конкретні та звичні номінування на вишукані художні «перенесення», запозичення та порівняння, занурюючись у «інтертекстовий простір», насновуючи різноманітні алюзії, ремінісценції, цитування. Навіть в описах буденних процесів він не уникає цієї практики, а насолоджується такими вербальними «симулякрами», перетворюючи текст на низку емблематизованих ребусів та сентенцій. Так, у листі до М. Ковалинського, що датується 26 вересням 1790 року, Сковорода розповідає про надсилання йому трактату «Ікони Алквіадської»: «Мати моя, Малороссія, і тетка моя, Україна, посилають тебе в дар малорослю дщерь Авигею «Ікону Алквіадську». Прийми її як Давид, наслаждайся ею. Она не лицем, но сердцем красавица, и вся слава ея внутри ея. С нею бесѣдуя, бесѣдуеш со мною. Серце мое в ней, а ея во мнѣ. Она породить тебе единого точію сына, иже есть истое начало» [8, с. 356]. Власну постать, індивідуальність та текст Сковорода намагається семіотично «розчинити та розмити» в цілій низці культурних і соціальних знаків, що створює враження його орієнтації на «контекстуально-символічну» персоналізацію (чи навіть імперсоналізацію) та її опосередковану відображуваність. Насамперед це пов'язано з апологетизуванням та домінуванням емблематичної виразовості в стилі українського філософа.

Про цей «психостильовий» аспект творчості в різних проекціях багато писали українські дослідники. Беззаперечну першість тут займають дослідження Д. Чижевського «Про деякі джерела символіки Гр. Сковороди» [14], «Hieroglyphica, emblemata, symbola», «Symbola et emblemata» [16, с. 71–85, с. 85–114], «Емблематична поезія» [15, с. 326–379]. У цих працях детально розглянуто своєрідність символічного мислення Г. Сковороди, яке нагадує «поворот філософського думання від форм мислення в поняттях до якоїсь первісної форми мислення – до мислення в образах та через образи» [16, с. 72]. Вивченню творчості Г. Сковороди в контексті європейської емблематичної традиції присвячені праці О. Межевикіної [4], Л. Ушкалова [12], Т. Шевчук [17] та багатьох інших, що обґрунтовує актуальність саме такого вектора досліджень.

Цей емблематичний світоглядно-стильовий тип був сприятливим фактором для розгортання поліваріантних інтерпретацій творчості Сковороди, а часом – відвертих рецептивних вибіркостей та штучних модифікацій його смислоформ під певний ідеологічний шаблон. М. Попович про «сковородинознавчу історіографію» слушно узагальнив, що «небагато є в історії мислителів, спадщина яких тлумачилася би так різноманітно, як – від ювілею до ювілею – по-різному тлумачиться спадщина Сковороди. Мимоволі виникає питання: якщо розбіжності в розумінні доробку Григорія Сковороди настільки великі, то чи не дав він сам приводу для цього?» [5, с. 91]. Справді, саме символічна опосередкованість думки та емблематична смислоконцентричність зумовлювала суперечливі трактування філософії Г. Сковороди. Український письменник любив знакову та текстову гру, «словесні викрутаси» та «цитатні симфонії» [18, с. 396], що часто формує ілюзію надзалежності його текстів від прив'язаних до цитат контекстів. Проте, як доречно відзначають окремі дослідники (Л. Ушкалов, Ю. Шерех), він довільно використовував запозичення з конкретних джерел та навіть улюблену Біблію переповідав у власній інтерпретації, що часто суперечила тогочасним церковним канонам і зближувала його з «європейським протестантизмом». «Для нього всі біблійні образи, у тому числі оповіді апостолів, є не більше ніж «фігури», символи з глибоким непрямим, інакомовним смислом» [6, с. 200]. Сковороді притаманні символічне перетікання та «перескакування» від одного контексту до іншого, знаковий синкретизм. З урахуванням цього, зрештою, цілком логічним є дослідницький «конфлікт інтерпретацій» (П. Рікер), які прагнуть вловити одну смислову тональність, підлаштувати обраний вектор дослідження «під крило» визначеної проблеми, тоді як у Григорія Савича їх кілька, і вони взаємно віддзеркалюються в знаковій перехідності.

Сковорода насамперед орієнтується на семіотичні маркери контекстів, вибудовуючи з них власні смислоформи. Умовно кажучи, його роздуми йдуть від конвенційного знака через переакцентування до власного значення, від відомого образу до власного художнього узагальнення, а окремі дослідники його творчості логічні моделі своїх інтерпретацій вибудовують у зворотній проекції – від значення до знака, що приводить їх до контекстів та визначених ними значень, які насправді ігнорує сам автор. Зрештою, Григорій Савич часто перетасовує знаки й контексти, уводить загальновідомі культурні семи в «чужі» для них смислові горизонти. Не обходиться тут і без улюбленого емблематизму – відомі іконічні образи та мотиви він трансформує в нові семантичні координати.

Зосереджуючись на визначенні таємничої сили біблійного слова, український мислитель у трактаті «Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis, сирѣчь Икона Алквіадская (Израилскій змій)» вдається до термінологічної ревізії провідних способів смислоконцентрування та встановлює їхні відповідники «у еллін» та Священному Пи-

санні: «Фигуры, заключаюція в себѣ тайную силу, названы от еллинских любомудрцов: emblemata, hieroglyphica. А в библии называются: чудеса, знаменія, путіе, слѣды, сѣнь, стѣна, дверь, оконцо, образ, предѣл, печать, сосуд, мѣсто, дом, град, престол, конь, херувим, сиріч колесница и протч... Они-то суть скоты, звѣри, птицы чистыя и нечистыя, а библия есть ковчег и рай божій, простѣе сказать – звѣринец» [8, с. 20]. У такий спосіб Григорій Савич пов'язує еллінську та біблійну сигніфікаційні системи, акцентуючи на структурно-семіотичній спорідненості виражальних форм. Водночас у визначеннях антропоцентричної, етичної, гносеологічної, естетичної аксіології давніх греків та авторів Священного Писання Скворода вбачав паралелі та подібності. Зрештою, часом він розглядає еллінську та біблійну софістику в єдиній світоглядній системі, наводячи до біблійних цитат та сюжетів аналогії з античних міфів та текстів давньогрецьких мислителів і навпаки, змішуючи та переплітаючи знакові та семантичні горизонти. У тексті, та навіть у модифікаціях назви «Книжечки, называемая Silenus Alcibiadis, сирѣчь Икона Алквіадская (Израилскій змій)», вони доволі виразні.

Очевидно, Скворода часто відчував невдоволення, чи радше потребу постійного розширення та конкретизування, перманентну герменевтичну незавершеність власного вислову, отже, мав скерованість на уточнення, альтернативне позначення. Вловити й визначити в усталеній (завершеній) формі провідні ідеї, домінантні смислові згустки доволі складно, адже вони зринають як узагальнення в різних місцях текстів, оповиті символічними, алегоричними, метафоричними аналогіями, і плавно перепливають з однієї емблематичної універсалиї в іншу. Особливо яскраво це проявляється в назвах текстів, що, на думку авторів приміток до другого тому повного зібрання творів Г. Сквороди 1973 р., часто змінювались автором, а «несталість назв характерна для творів Сквороди взагалі» [8, с. 503].

Так, у першій редакції трактат мав назву «Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis, сирѣчь Икона Алквіадская», у другій – «Израилскій Змій, или картина, наречення День. Схожа на икону, называемую еллински – Σιλῆνός Ἀλκίβιάδου – Пѣстун Алквіадов, и на египетскую льводѣву – сфінкс», а в листах цей твір він називав «Дщерь», або «Авигеа» [8, с. 503]. Розлогі та об'ємні назви – це загальна тенденція бароко, на титульній сторінці книги як її номінацію подавали зазвичай складну та пишно зіткану синтаксичну конструкцію в малюнковому обрамленні, з декоративним оздобленням (алегоричні гравюри, рамки з виливних прикрас, геральдика, шрифтові засоби). І в першому, і в другому варіантах свій текстовий виклад Скворода узагальнює в номінаціях «ікона» (перший), «картина», «ікона» (другий), свідомо чи підсвідомо акцентуючи на вагомості візуальної сигніфікації в смислопредставленні. У першому варіанті як домінантне він обирає давньогрецьке семіотичне поле (Алквіад, силени, ікона-сік'юва), латентно спираючись на Алквіадове порівняння Сократа із силенами, яке описав Платон в діалозі «Бенкет»; у другому – старозавітне, спираючись на біблійні легенди про Мойсеєвого мідного змія (один з улюблених символів), створення світу (День), та далі розширюючи давньогрецьким (ікона, Алквіад) та давньоєгипетським («льводѣва – сфінкс»). Модифікації назви демонструють вагання автора, бажання вдосконалення, розширення, доповнення, уточнення смислових узагальнень, хитання та «переходи» між давньогрецьким і біблійним семіотичними контекстами, проте обидві підкреслюють незмінну орієнтованість на синкретичну сигніфікацію, концентрування й вираження смислових концептів у візуально-вербальній взаємодії, емблематичній схемі. Тут конкретний наочний образ є лише елементом, частиною більш розлогої структури, яка координує його семантичний відтінок і символічне «прочитання».

Доволі виразно ці тенденції простежуються й у діалозі «Наркісс», де змодифіковано накладання загальних та індивідуальних іконічно-конвенційних корелятів. Текст діалогу подано як розлогий коментар та інтерпретаційну дискусію до увиразненої в назві та низці описів візуалізації Нарциса, що заглядився на своє відображення в воді. Тож більшість розмислових узагальнень про цінність «себепізнання» латентно прив'язані до неї, формуючи смислопредставлення емблематично, додатково наочно увиразнюючи справжні (духовні) та оманливі (тілесні) самооцінки.

За традицією, «Наркісса» прив'язують до міфологічного епосу, насамперед у римському описі Овідія: «Давній міф про Наркісса (в звичному для нас прочитанні – Нарциса) був знайомий Сквороді, мабуть, за Овідієм, який переклав цей міф у третій книзі своїх «Метаморфоз» [2, с. 163]. Проте саме міфологічний контекст указує, що не він є домінантним смисловим координатором; з міфу Скворода запозичує лише кульмінаційну образну презентацію, ігноруючи фабульні варіанти та полярно інтерпретуючи її. У контексті міфологічної традиції Нарцис трактується як символ самозакоханості та егоцентризму, проникливе кохання собою в дзеркалі води спричинює смерть, що є карою богів. Виникнення цього міфу, на думку М. Ботвинника, пов'язане з характерним для первісної магії страхом давньої людини побачити своє відображення (відображення – це наче двійник людини, його друге «я», що знаходиться зовні)» [3, с. 382].

Трагування Сквороди більш близькі до модифікованих європейською літературою середньовіччя смислоформ, що, зокрема, бачимо в 718 емблемі зі збірки «Symbola et emblemata selecta». Тут до піктури «Нарцис у дзеркалі води» було виокремлено текстовий підпис, який у перекладі старослов'янською подано як «Знай самь себа» [9, с. 240]. Саме цей емблематичний варіант розширює та розвиває Г. Скворода за допомогою тексту Святого Письма, прив'язуючи еллінський міфообраз до біблійного контексту. Давній варіант, за висловом Л. Ушкалова, «виконує роль риторичної «матерії» в ході ампліфікації довгої низки тем» [11, с. 174] та набуває нового значення через залучення нового контексту. Зрештою, у «Пролозі» до діалогу Григорій Савич чітко підкреслює, що розглядає сюжет міфу як дуже давню притчу єгипетського «богослів'я», яке є основою єврейського: «Наркісс <...> есть предревняя притча из обветшалыя богословія египетскія, яже есть матер еврейскія» [7, с. 154]. Очевидно, він ідентифікував цей міф у власній пам'яті як універсальну семіотично-структурну композицію, повчально-але-

горичні алюзії якої присутні в єгипетській та гебрійській традиціях. На це були певні підстави, адже дослідники античного міфопоету трактують його як «етимологічний»: «судячи з імені героя, міф про Нарциса – догрецького походження; народна етимологія зблизила ім'я Нарциса з грецьким дієсловом «ціпеніти», «остовпіти», і це зближення, можливо, слугувало одним із джерел міфу» [3, с. 382]. Безперечним є те, що Скворода використовує семіотичний кістяк міфу, модифікуючи його під своє розлоге емблематичне інтерпретування.

«Богословський» контекст, визначений автором діалогу як джерело народження образу, теж відкриває цікаві аналогії. У світлі грецької етимологічної традиції поняття «богослов'я» Г. Скворода використовує для позначення не лише християнських екезетичних доктрин, а й прикладає для увиразнення дохристиянської теогонії й дуже часто підкреслює спадковість та зв'язність обох. Використовуючи образ Нарциса, насамперед візуально-ілюстративну кульмінацію, Григорій Савич коментує її в герменевтичному обрамленні тексту Святого Письма, а окремі розділи конструює в формі біблійних «цитатних симфоній». Саме змішування та з'єднання двох «богословських» традицій стає джерелом для метафізичного узагальнення домінуючого ейдологічного концепту – «пізнай себе». Кожна з них виконує свою роль і «не втручається» в функціональний простір іншої. Давньогрецький контекст увиразнює візуальну проекцію, біблійний – текстуальну. Попри те, що саме біблійні цитати слугують Сквороді провідним засобом для розмислового просвітлення, вони експліцитно та в контексті улюбленої автором семіотичної «перехідності» жодним чином не позначилися на увиразненні номінативної семи «Наркіс» та його образу, хоча підстави для цього були.

Одним із основних джерел текстового формування діалогу є Послання апостола Павла, цитати, парафрази та довольні відтворення якого густо вплетено у твір. У першій його частині – Посланні святого апостола Павла до римлян – є згадка про Наркіса, що належав до Святих апостолів із числа сімдесяти [Послання св. апостола Павла до римлян, 16:11]. Окрім того, згадується святий Наркіс як проповідник Христа в Атонах у «Четьях Мінеях» під оповіддю 31 дня жовтня [10]. Ім'я «Наркіс» використовувалося в православних колах при постриженні. Як приклад можна згадати викладача риторики Києво-Могилянської академії, ієромонаха Києво-Печерської Лаври, автора курсу «Liber septem Oratoriae difficultatibus sigillis munitus in gratiam consiliandi legentis ac considerantis [animorum] intus et foris conscriptus, hoc est ab extra decore, laude et dignitate, qua ab intra utilitatem rhetorum adornatus magnifica Tulli Severiensis dextera sedulae menti ad legendum et [utinandum] porrectus anno 1719»¹) [1] Армашенка (Гармашенка), що взяв чернече ім'я Наркісс. У книзі Діонісія Фурноаграфіота «Ерминия, или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфіотом. 1701–1755 год» рекомендовано в іконописі зображати апостола Наркісса як молодого хлопця з ледь пророслою бородою [13]. Так чи інакше, Григорій Савич жодним чином не згадує цю номінативну конотацію, використовуючи образ Наркіса лише як знакову візуалізацію з давньогрецької міфології, опосередкованої емблематичними збірниками. Тож можна констатувати, що в емблематичній сигніфікації український філософ, використовуючи знаки й тексти, що належать до різних контекстів і традицій, вдавався до вибіркового модифікування та змішування. У цьому проглядається якась особлива творчо-світоглядна «вільнолюбність» Сквороди. Складається враження, що він понад усе прагне уникнути підпорядкованості власного тексту та стилю однотипному ідеологічному, семіотичному та семантичному штампіві, підлаштовуючи відомі культурно-знакові контексти під власний виразовий тип.

Отже, у своїх текстах український богослов намагається узгодити, пов'язати та розтлумачити знаки, що належать до різних семіотичних та культурних контекстів, насамперед це проглядається у спробах їхньої семантичної переакцентації й смислової модифікації. У такій формі вибудовуються його філософські та герменевтичні інтерпретаційні розгортання. У язичницьких (дохристиянських) та біблійних «фігурах» та «іконах» він знаходить споріднені символічні позначення й часто наголошує на запозиченнях, знакових спадкоємності, визнаючи існування «мандрівних» та міжетнічних (універсальний символічний світ) форм організації досвіду та смислу в історичному процесі: «Мойсей между протчими фигурами занял у египетских священников и икону змія, образующаго божію премудрость. «Змій же бѣ мудрѣйшій...» [8, с. 29]. Григорія Савича цікавить не лише символ, але й структура його семантизації, універсальна емблематична модель, яку можна використовувати та прикладати до різних явищ – загальних і конкретних, матеріальних і духовних, частини й цілого, з конотацією переходу від позитивних до негативних узагальнень і навпаки. «А когда одна фигура, то и вся Библия есть змій. Возносит его Мойсей в гору, чтоб не умер Израиль <...> Змій сей, ползая по землѣ, всю сію Мойсеева міра систему и Адама со всѣм здѣсь населенным родством портит <...> Итак, Библия есть змій, хоть одноглавный, хоть семиглавный, а растопчет ему голову, почитающій в солнцѣ» [8, с. 29].

Література:

1. Акты и документы, относящиеся к истории Киевской академии. Отделение II (1721–1795 гг.) / авт. введ., примеч. Н. Петров. – Т. 1: (1721–1750) Ч. 2: Приложения. – К.: Тип. И.И. Чоколова, 1904. – XXI, 508 с.
2. Барабаш Ю. «Знаю человека...» Григорий Скворода: Поэзия. Философия. Жизнь / Ю. Барабаш. – Москва: Художественная литература, 1989. – 335 с.
3. Ботвинник М. Нарцисс / М. Ботвинник // Мифологический словарь. – М.: Сов.энциклопедия, 1990. – 672 с.
4. Межевікіна О. Особливості використання емблематичних образів у текстах Григорія Сквороди. Актеон / О. Межевікіна // Наук. зап. НаУКМА. Сер. Теорія та історія культури. – 2009. – Т. 88. – С. 4–8.

¹ «Книга, запечатана сімома труднощами ораторського мистецтва, написана на віху й пораду тим, хто читає й розмірковує всередині й зовні, тобто оздоблена зовні доречністю, похвалою й гідністю, а зсередини – користю риторів; завдяки могутній десниці Сіверського Туллія для читання та вдосконалення старанного розуму видана року 1719».

5. Попович М. Григорій Сковорода на тлі філософсько-релігійних рухів своєї доби / М. Попович // Наукові записки. Гуманітарні науки: Збірник наукових праць. – К. : Національний університет «Києво-Могилянська Академія», 2003. – Т.22. – Ч. 1. – С. 91–103.
6. Попович М. Сковорода і богослов'я / М. Попович // Переяславські Сковородинівські студії: філологія, філософія, педагогіка: зб. наук. праць. – Ніжин : Видавець Лисенко М.М., 2015. – Вип. 3. – С. 198–208.
7. Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2 т. Том 1 / Г. Сковорода. – Київ : Наукова думка, 1973. – 531 с.
8. Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2 т. Том 2 / Г. Сковорода. – Київ : Наукова думка, 1973. – 574 с.
9. Тесинг Я. Символи и Емблемата (Symbola et Emblemata selecta) / Я. Тесинг, И. Копиевский – Амстердам : типография Генриха Ветштейна, 1705. – 306 с.
10. Туптало Д. Життя Святих (Четїї Мінеї). Том II: Жовтень / Пер. з ц.-сл. В. Шевчук. – Львів : Свічадо, 2006. – 384 с.
11. Ушкалов Л. Ні Йовіша, ні Марса, ні Сатурна, ні Аполліна / Л. Ушкалов // З історії української літератури XVII – XVIII століть. – Харків : Акта, 1999. – С.167–175.
12. Ушкалов Л. «Symbola et emblemata selecta» у творчості Григорія Сковороди / Л. Ушкалов // Україна і Європа: нариси з історії літератури та філософії. – Харків : Майдан, 2016. – С.165–182.
13. Фурноаграфіот Дионисий. Ерминия, или наставление в живописном искусстве, составленное иермонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфіотом. 1701–1755 гг. – Москва : Издательство Свято-Вадим. братства, 1993. – 283 с.
14. Чижевський Д. Про деякі джерела символіки Гр. Сковороди / Д. Чижевський // Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. Михайла Драгоманова у Празі. Науковий збірник / Під заг. ред. д-ра В. Сімовича. – Прага, 1934. – Т. II. – С. 405–423.
15. Чижевський Д. Український літературний барок: нариси / Д. Чижевський; підготовка тексту та мовна редакція Л. Ушкалова. – Харків : Акта, 2003. – 460 с.
16. Чижевський Д. Філософія Г.С. Сковороди / Д. Чижевський; підготовка тексту та мовна редакція Л. Ушкалова. – Харків : Акта, 2003. – 432 с.
17. Шевчук Т. Емблематичні збірки XVII – XVIII ст. в художній рецепції Г. Сковороди / Т. Шевчук // Слово і час, 2010. – № 7. – С. 71–84.
18. Шерех Ю. Пролегомена до вивчення мови та стилю Григорія Сковороди / Ю. Шерех // Поза книжками і з книжок. – Київ : Час, 1998. – С. 393–437.

Анотація

О. СОЛЕЦЬКИЙ. ПОМІЖ КОНТЕКСТІВ: СЕМІОТИЧНІ МОДИФІКАЦІЇ Г. СКОВОРОДИ

У статті досліджуються семіотичні модифікації Г. Сковороди, відстежуються шляхи знакових запозичень, першоджерельні контексти, іконічні та конвенційні варіанти в текстах українського богослова. Вони розглядаються як елементи емблематичної сигніфікації, у якій змішуються різні семіозисні традиції, і в такий спосіб формуються нові конотації. У язичницьких (дохристиянських) та біблійних «фігурах» Сковорода знаходить споріднені символічні позначення й часто наголошує на запозиченнях, знаковій спадкоємності, визнаючи існування «мандрівних» та міжетнічних (універсальний символічний світ) форм організації досвіду та смислу.

Ключові слова: семіозис, сигніфікація, контекст, емблематизм, модифікація.

Аннотация

А. СОЛЕЦКИЙ. МЕЖДУ КОНТЕКСТОВ: СЕМИОТИЧЕСКИЕ МОДИФИКАЦИИ Г. СКОВОРОДЫ

В статье исследуются семиотические модификации Г. Сковороды, отслеживаются пути знаковых заимствований, первоисточники контексты, иконические и конвенционные варианты в текстах украинского богослова. Они рассматриваются как элементы эмблематической сигнификации, в которой смешиваются различные семиозисные традиции, и таким образом формируются новые коннотации. В языческих (дохристианских) и библейских «фигурах» Сковорода находит родственные символические обозначения и часто подчеркивает заимствования, знаковую преемственность, признавая существование универсальных форм организации опыта и смысла.

Ключевые слова: семиозис, сигнификация, контекст, эмблематизм, модификация.

Summary

O. SOLETSKYI. AMID THE CONTEXTS: SEMIOTIC MODIFICATION OF HRYHORIY SKOVORODA

Semiotic modifications of Hryhoriy Skovoroda as well as the routs of symbol loans, the source material contexts, iconic and conventional variants in the texts by the Ukrainian theologian have been studied in the paper. They all are regarded as the elements of emblematic signification, wherein different semiosis traditions have been mingled, and thus suggesting new connotations. Skovoroda finds congenial symbolic signifiers in pagan (pre-Christian) and biblical “shapes” and “ikons”. He frequently stresses upon the borrowings, sign succession, admitting the existence of “peripatetic” and amid ethnic (a universal symbolic world) forms of experience and meaning organization.

Key words: semiosis, signification, context, emblematicity, modification.

2. Російська мова та література

2. Русский язык и литература

2. Russian language and literature

*кандидат филологических наук,
доцент кафедры иностранных
языков для социально-
гуманитарных специальностей
Днепропетровского национального
университета имени Олеся Гончара*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СКАЗКИ «ЖАР-ПТИЦА» Н.М. ЯЗЫКОВА

Среди поэтов пушкинского поколения Н.М. Языков занимает заслуженно почетное место: яркое проявление его литературного дарования не затухало в сиянии гения А.С. Пушкина, найдя свое воплощение в оригинальных творческих произведениях, среди которых, без сомнения, следует отметить сказку «Жар-птица» [5].

Еще в начале прошлого столетия к творчеству Н.М. Языкова как одного из крупнейших литераторов XIX в. проявлялось недостаточно внимания, что с сожалением отмечалось М.К. Азадовским [3]. Ситуация изменилась в лучшую сторону только во второй половине XX в. с возобновлением публикаций сочинений поэта и одновременной активизацией интереса литературоведов к поэтическому наследию писателя. Внимание исследователей концентрировалось главным образом на авторской лирике (К.К. Бухмейер [4], А.А. Карпов [6], В.И. Сахаров [7], В.В. Афанасьев [8] и др.), вместе с тем следует отметить привлекательность стихотворной сказки Н.М. Языкова, к которой обращались И.Д. Гликман [5], Л.В. Дереза [1] и др. Однако полагаем, что не все аспекты сказки «Жар-птица» изучены в полной мере, поэтому статья, возможно, в какой-то степени дополнит научные изыскания об анализируемом произведении.

Задачей работы является анализ сказки «Жар-птица» (1838) Н.М. Языкова и ее сопоставление со сказкой «Конек-горбунок» (1834) П.П. Ершова [2] с целью отслеживания структурно-содержательных параллелей двух сказок, позволяющих выявить их внутреннее родство. Совпадение ситуативных блоков и базовых этапов разворачивающегося сюжета в рассматриваемых произведениях указывает на их неслучайный характер при совмещении удивительно одинакового перечня персонажей со сходными поведенческими характеристиками.

Тожественность действующих лиц у двух авторов очевидна: повествовательный фокус сказки «Конек-горбунок» концентрируется на некоей семье – отце и трех сыновьях, из которых младший Ваня значительно отличается от степенных старших братьев; его инаковость становится ключевым фактором в дальнейших позитивных изменениях судьбы: герой попадает в царский дворец – своего рода стартовой площадки для планирования и реализации последующих необычных путешествий, итогом которых становится появление у данного персонажа жар-птицы, Царь-девицы и ее перстня, женитьба и воцарение Вани. В сказке Н.М. Языкова система персонажей базируется на той же основе: в центре повествования – царь-отец с тремя сыновьями Дмитрием, Василием и Иваном, царь позитивно относится ко всем трем, но более всего отцовскому сердцу мил младший Иван, т. к. пылок и горяч нравом, в отличие от предсказуемо респектабельных старших братьев. На данном этапе главное отличие заключено в социальных корнях действующих лиц: персонажи П.П. Ершова – из крестьянской среды (поэтому младший – Ваня-дурак), а герои Н.М. Языкова имеют аристократические корни (вследствие этого младший – Иван-царевич).

Обобщенный психологический портрет, поведенческие характеристики и мотивация действий старших братьев в двух произведениях в основном идентичны. Старшие братья Вани-дурака завистливы, лживы, ленивы, вороваты, склонны к пьянству; однако такие же характеристики свойственны старшим братьям Ивана-царевича: они не любят утруждать себя работой (проспали две ночи дежурства в саду, не поймав жар-птицы), обманывают отца (ввели его в заблуждение об отсутствии жар-птицы в саду и позже откровенно лгали, сочиняя небылицы о собственных несравненных подвигах во время путешествия), имеют склонность к пьянству и разврату (во время путешествия неоправданно долго оставались в трактире вследствие пьяного загула, азарта карточных игр и флирта с женщинами легкого поведения); завидуют удачам младшего Ивана (результатом этого стало его хладнокровное убийство ради обладания чудесными диковинками – жар-птицей, конем Златогривом и царевной Еленой Прекрасной). Несмотря на все происки братьев, Иван-царевич (аналогично Ване-дураку из ершовской сказки) всех прощает, великодушно даря жизнь злодеям-братоубийцам.

Ключевым этапом сюжетного развития является мистическое путешествие героя-царевича, которое в целом совпадает с таким же путешествием героя-дурака: 1) особо следует отметить тот факт, что путешествия обоих персонажей достаточно длинные и долгосрочные, за счет чего существенно увеличивается объем повествования; 2) в обоих путешествиях появляются и активизируются загадочные зооморфные помощники (Серый Волк и Конек-горбунок), исключительно преданные своим хозяевам, удивительным образом осведомленные о грядущих трудностях в их жизни и успешных способах преодоления возникающих проблем; 3) оба героя приобретают необычные артефакты, которые у них пытаются отобрать некие отрицательные персонажи (так, дополнительно к Коньку-горбунку в разное время у Вани-дурака появляются два златогривых коня, перо жар-птицы и сама птица, Царь-девица вместе с ее перстнем – данные диковинки отбираются царем против воли героя; Иван-царевич добывает птицу, коня и девицу, которые насильно изымаются завистливыми братьями); 4) братья пытаются избавиться от Вани-дурака во время ночлега в лесу; еще одной непосредственной попыткой убийства является царский указ герою искупаться в котлах с кипящим молоком/водой; Ивана-царевича злые братья убивают во сне;

в целом данные ситуации служат прямым подтверждением прохождения героями порога смерти с последующим воскресением (Ваня проходит испытание кипящими котлами при помощи Конька, а Ивана оживляет Серый Волк с помощью живой/мертвой воды; таким образом, в обоих произведениях присутствует вода в качестве некоей магической субстанции).

Добавочной обобщающей деталью, роднящей оба произведения, является прогнозируемо успешный финал: счастливые герои женятся на прекрасных девах (удачливый Ваня к тому же и воцаряется; данный процесс опущен в сказке Н.М. Языкова, т. к. Иван-царевич вполне прогнозируемо и даже неизбежно займет место царя после его смерти), следует роскошный пир, звучат обязательные, хотя и несколько отличающиеся по своему содержанию здравицы (в одной сказке народ прославляет Ваню с Царь-девицей, а во второй Иван-царевич лично озвучивает здравицы жар-птице, увлекшей героя в последующее необыкновенное судьбоносное путешествие: данный факт служит логическим объяснением выбора названия сказки, т. к. повествование начинается с появления жар-птицы и заканчивается здравицами в ее честь, придавая сказочному действию подобие замкнутости круга). Интересен также факт обильного текстового насыщения обеих сказок словами «чудо», «диво» и их однокоренными производными, что еще больше сближает анализируемые произведения в лексическом плане.

Следует констатировать неизбежное наличие существенных различий в анализируемых произведениях. Так, в сказке П.П. Ершова порокам старших братьев отведен незначительный объем материала, тогда как в сказке Н.М. Языкова описание порочности путешествующих царевичей занимает весомое информационное пространство. Первоначально старшие братья Дмитрий и Василий вводятся с позитивными характеристиками: они отлично образованы, обходительны, гибки и дипломатичны, предусмотрительны в принятии решений, обладают умением предвидеть ход событий; вместе с тем делается акцент на их желании предаваться бесцельному праздному времяпровождению, азарту карточных игр на денежные ставки, тяге к излишне чрезмерному потреблению алкоголя. Поэтому начав путь с позитивного старта (желания добыть жар-птицу в качестве знакового события в духовной эволюции данных персонажей), они замедляют свое поступательное движение, заиклившись на пороках жизни (это символизируется чрезвычайно затянувшимся пребыванием братьев в придорожном трактире, который в иносказательном плане отождествляется с местом концентрации людских грехов), скатываясь все ниже и ниже в моральном плане. Образом-символом духовного тупика и деградации данных персонажей становится их безмерная карточная страсть, мороком давящая безвольных братьев: будучи вовлеченными в азарт картежничества, они и свою жизнь уподобляют игре со всеми ее превратностями, полностью трансформировавшись в ловцов капризной фортуны. Удача/неудача к ним приходит в виде жеребьевки, и именно по жребью братья делят разбойным способом добытые дары (птицу, коня, деву) сразу после убийства младшего Ивана, приговаривая при этом о покорности судьбе и подтверждая тем самым собственную рабскую зависимость от порочного образа жизни.

В целом образы трех братьев объединяются в коллективный персонаж, основная функция которого заключается в демонстрации базовой природы человека с изначально заложенным божественным идеалом и возможными отклонениями от него; процесс искоренения потенциальных (или реальных) дефектов включает в себя в качестве необходимого этапа восхождение к некоей духовной вершине через преодоление трудных испытаний (в анализируемом произведении они символически обозначены как потребность приобретения чудесных диковинок и прохождения порога смерти); при этом каждый из персонажей-царевичей достигает пика личностной эволюции или инволюции (согласно сказочному сюжету, путешествие заводит в тупик старших Дмитрия и Василия), определяемых в анализируемой сказке как прохождение пути ума/разума и воли (в данном случае становится более понятной логика выбора в ершовской сказке героя-дурака, представляющего путь интуита; данное коренное отличие двух главных персонажей символически подчеркнуто различием их социального происхождения). Успешный финал достается Ивану не только потому, что он удачливее братьев, а потому что он тщательно просчитывает (проводя интеллектуальный анализ) возможные ошибки и их влияние на отклонение от конечной цели; как следствие удачный финиш младшего царевича знаменуется появлением неких магических артефактов (истинных – у Ивана, поддельных – у Дмитрия и Василия), самым весомым и серьезным из них, несомненно, является тот, что воплощен в образе-символе неземной девы, венчание с которой представляет дополнительный образ-символ, известный как мистический брак.

Таким образом, в результате анализа стихотворной сказки Н.М. Языкова «Жар-птица» можно сделать логический вывод, что данное произведение является описанием триединого духовного пути трех братьев-царевичей, которых, несомненно, следует считать собирательным персонажем; их путешествие представляет собой символическое прохождение пути ума/воли (вследствие этого оправдано намеренное введение подробной информации, связанной с особенностями социального происхождения/воспитания героев).

Литература:

1. Дереза Л.В. Русская литературная сказка первой половины XIX века : [монография] / Л.В. Дереза. – Д. : Изд-во Днепропетр. ун-та, 2001. – 140 с.
2. Ершов П.П. Конек-Горбунок / П.П. Ершов // Сказки русских писателей / сост., вступ. ст. и ком. В.П. Аникина. – М. : Правда, 1985. – 672 с. – С. 96–155.
3. Языков Н.М. Собрание стихотворений / Н.М. Языков ; вступ. ст., ред. примеч. М.К. Азадовского. – М. : Советский писатель, 1948. – 452 с.
4. Языков Н.М. Стихотворения и поэмы / Н.М. Языков ; вступ. ст. К.К. Бухмейер ; сост., подг. и примеч. К.К. Бухмейер и Б.М. Толочинской. – Л. : Советский писатель, 1988. – 592 с.

5. Языков Н.М. Стихотворения. Сказки. Поэмы. Драматические сцены. Письма / Н.М. Языков ; сост., подг. текста, вступ. ст. и примеч. И.Д. Гликмана. – М. – Л. : Худ. литер., 1959. – 507 с.
6. Языков Н. М. Сочинения / Н.М. Языков ; сост., вступ. ст., примеч. А.А. Карпова. – Л. : Худ. литер., 1982. – 448 с.
7. Языков Н.М. Стихотворения. / Н.М. Языков ; сост., вступ. ст., примеч. В.И. Сахарова. – М. : Советская Россия, 1978. – 288 с.
8. Языков Н.М. Свободомыслящая лира / Н.М. Языков ; вступ. ст. В.В. Афанасьева. – М. : Просвещение, 1988. – 384 с.

Аннотация

Т. ВОРОВА. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СКАЗКИ «ЖАР-ПТИЦА» Н.М. ЯЗЫКОВА

В статье представлен анализ стихотворной сказки Н.М. Языкова «Жар-птица», включающей не только популярный сюжет, но и довольно типичную систему персонажей: данный факт выявляется на сопоставительной основе изучаемого произведения Н.М. Языкова и сказки П.П. Ершова «Конек-горбунок». При сравнении главных действующих лиц изучаются их легкоузнаваемые характеристики и основные функции, присутствующие в обоих произведениях. Использование сказочного мотива путешествия рассматривается в качестве особого образа-символа духовного пути.

Ключевые слова: сказка, система персонажей, образ-символ, мистический путь.

Анотація

Т. ВОРОВА. ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ КАЗКИ «ЖАР-ПТИЦЯ» М.М. ЯЗЫКОВА

У статті репрезентується дослідження віршованої казки М.М. Языкова «Жар-птиця», яка містить не тільки загальновідомий сюжет, а й досить типову систему персонажів: цей факт розкривається на базі порівняльної основи аналізованого твору М.М. Языкова та казки П.П. Ершова «Горбоконики». Під час зіставлення систем головних дійових осіб розглядаються їхні легко впізнавані характеристики й основні функції, що наявні в обох творах. Казковий мотив подорожі подається як особливий образ-символ духовного шляху.

Ключові слова: казка, система персонажів, образ-символ, містичний шлях.

Summary

T. VOROVA. THE ARTISTIC ORIGINALITY OF THE FAIRY TALE “THE FIREBIRD” BY N.M. YAZYKOV

It is presented the analysis of the fairy tale written in verse “The Firebird” by N.M. Yazykov that includes not only the popular plot, but also rather typical system of personages: this fact is displayed on the comparing basis of the studied work of N.M. Yazykov and the fairy tale “The Horse with Hump” by P.P. Yershov. While the systems of main characters being compared, it is observed their easily recognizable descriptions and general functions presenting in both works of art. The use of the fabulous motive of travelling is regarded as the special image-symbol of spiritual path.

Key words: fairy tale, system of personages, image-symbol, mystical path.

*доктор филологических наук,
профессор, заведующая кафедрой
русской и зарубежной литературы
Национального педагогического
университета имени
М.П. Драгоманова*

БЕСТИАРНЫЙ КОД В СКАЗКАХ ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ

В современной науке наблюдается активизация осмысления бестиарного кода культуры прошлого и настоящего. Об этом свидетельствуют ставшие регулярными и проводимые в России в последнее десятилетие в рамках проекта «RES et VERBA» международные научные конференции (на сегодняшний день состоялось шесть встреч и осенью 2017 года анонсирована седьмая, по материалам конференций издано пять сборников статей [1–5]).

Об актуализации научного осмысления бестиария в литературе и изобразительном искусстве свидетельствует состоявшаяся в Украине международная научная конференция «Бестиарный код у діалозі культур: традиція та сучасність» (Херсонський державний університет, 7–8 октября 2016 года).

Зарубежные и отечественные ученые рассматривают комплекс проблем, связанных с осмыслением бестиария как семиотической системы, функционирования бестиарного шифра в различных культурных дискурсах, формирования и динамики бестиарной традиции от античности до современности, словесных и визуальных стратегий создания бестиарных образов, особенностей бестиарной метафоричности и т. д. Доминирует тенденция исследования отдельных бестиарных образов в тех или иных произведениях авторов: А. Кантемира (О.Л. Довгий) [1, с. 6–23], И. Анненского (Г.Н. Шелогурова) [1, с. 60–66], А. Блока (В.К. Былинин, Д.М. Магомедова) [1, с. 41–59], Н. Кононова (А.В. Скрябина) [1, с. 67–73] и др. Открытым и незавершенным остается вопрос теоретико-методологического осмысления проблемы бестиарного кода.

Как представляется, актуализация вектора научного осмысления бестиария и бестиарности сопряжена с изучением знаковых форм культуры, континуальным интересом к проблематике Другого, «нечеловеческого», регулирующей отношений человека и окружающего мира, сложными проблемами современного человеческого существования.

Цель статьи – рассмотреть формы репрезентации и функциональность бестиарного кода в прозе Л. Петрушевской, в частности в «Книге приключений: Сказки для детей и взрослых» [6] и цикле «Дикие животные сказки» [7].

Сразу оговорим, жанровое обозначение «сказки» сразу активизирует «память» жанра – опору на вымысел, аллегоризм, дидактизм, легкость т. н. «детского» восприятия при постановке у Л. Петрушевской отнюдь не детских проблем.

Среди типов, представленных в данных произведениях Л. Петрушевской персонажей, условно выделим следующие:

1) персонажи-люди (портной, маляр, принц, принцесса, король, королева, слуга, доктор, разбойники, хитрец, мальчик, девочка, девушка, женщина, мама, бабушка, дедушка и т. д.);

2) добрые и злые волшебники (колдун, колдунья), мистические помощники (Ангел-хранитель) и противники (Бес);

3) олицетворенные растения (лук, капуста, роза и др.);

4) олицетворенные явления природы (лунная ночь, пушинка и др.), части тел (горб);

5) олицетворенные бытовые предметы (будильник, книга, чайники, самовар, лопата, веник, палка, глобус, тельняшка, куклы Барби, Кен, Той, Сьюзен и т. д.);

6) олицетворенные машины и механизмы (самолет, паровоз, радио);

7) традиционные для русского и мирового фольклора звери и птицы, (зайчик, козел, коза, осел, собака, петух, курица, гусь, утка, корова, лошадь, конь, свинья, волк, верблюд, белка, крокодил);

8) менее традиционные, особенно популярные в анимационном искусстве XX века персонажи (моллюск и моллюска, плотва, амеба, клоп, блоха, жук-водомерка и другой инсектный код);

9) персонажи, находящиеся на «стыке» и пересечении зоо- и антропоморфных миров, границы между которыми размыты, поэтому их однозначная дифференциация практически отсутствует. Эта особенность ярко проявляется в «Диких животных сказках»: инфузория Ася, амеба Рахиль, тля Зорька, клоп Мстислав, таракан Максимка, муравей Ленька, моль Нина, муха Домна Ивановна, паук Афанасий, комар Стасик, бабочка Кузьма, жук Андрейч и его жена Верка, клещ дядя Юра, блоха дядя Степа, блохи-махновцы, червь Феофан, гусеница Николавна, пиявка Дуська, жаба Люба, мышь Софа, крыса Надежда Пасюк, козел Толик, баран Валентин, свинья Алла, волк Семен Алексеевич, гиена Зоя, гадюка Аленка и т. д.;

10) вымышленные «неопознанные» существа, представляющие бестиарный код: Трр, А-га; И-ии в сказке «Жил-был Трр!» из «Книги приключений»; Калуша, Калушата, Бутявка, Бутявчонок, Помик, Ляпупа в «Лингвистических сказочках».

Заметим, характерный вектор сказок Л. Петрушевской – не доминирование, как правило, т. н. «сказочного» времени, т. е. вневременного универсального континуума, а явное преобладание современности в различных ва-

риативных маркерах XX века: телевидение, радио, киноиндустрия, освоение космоса, дома отдыха и пр. Например, насекомые ездят на «мерседесах», поездах, летают на самолетах, пьянеют от аэрозоля для насекомых, а за хмелев, поют песню на слова Евг. Евтушенко «Постель была расстелена...» [7, с. 8]; моллюски устраивают акции «Гринписа» [7, с. 30–31, 43, 51, 63, 69, 81, 137, 212–213]; Волк цитирует строки из арии Лизы оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама»: «Откуда эти слёзы? Зачем оне?» [6, с.41], читают прессу «Вечерний Киев», «Московский комсомолец», «Северная Корея сегодня» [7, с. 63] и т. д.

Происходят «сдвиг» и конвергенция человеческого и анимального миров. В этом «сдвинутом», животное-человеческом мире разыгрываются сложные, подчас драматические человеческие страсти и конфликты, часто в бытовой сфере и на бытовой почве (семейные ссоры, квартирный вопрос, разрыв родственных отношений, псевдодружба, мнимые идеалы и пр.), при этом поступки и характеры персонажей не лишены животных признаков, что подтверждает и заголовочный комплекс: эпитеты «*Дикие животные сказки*» и подзаголовок «Первый отечественный роман с продолжением» – квазижанровое обозначение эпического повествования свободной формы о ряде событий текущей современности, дающее широкое полотно нравов и страстей.

Эти животные и насекомые, персонажи в сказках Л. Петрушевской, женятся, разводятся, ссорятся, скандалят, завидуют, пьянствуют [7, с. 8, 12, 17, 49, 58, 63, 70, 79, 107, 138, 141, 156, 179, 225, 245], нюхают аэрозоли [7, с. 7, 52, 164], дерутся на бытовой почве [7, с. 11, 13, 26, 41, 65, 70], проламывают друг другу голову [7, с. 27], сидят в КПЗ [7, с. 26, 31], все особи мужского пола, как правило, испытывают похоть и изменяют [7, с. 13, 25, 43, 67, 71, 75, 77, 151, 154, 175, 181, 193, 230], подростки прогуливают школу [7, с. 55], не слушаются родителей и ругаются с ними [7, с. 55, 140, 169, 198–199, 234]. Животные и насекомые у Л. Петрушевской любят «дармовщину» [7, с. 20–21, 78, 133], деньги [7, с. 85, 237–238], обманывают, воруют [7, с. 18, 37, 50], жаждут славы и страдают тщеславием [7, с. 35, 44, 85], ходят на работу, курсы повышения квалификации, выстраивают карьеру [7, с. 23, 32], ходят в парикмахерские, делают себе маникюр и педикюр [7, с. 15, 36, 68, 79, 89, 101], носят одежду из секонд хэнда и мечтают о фирменных «Ливайсах» и костюмах от «Версаче» и «Славы Зайцева» [7, с. 75, 120, 244], участвуют в конкурсах красоты, чтецов, баянистов [7, с. 24, 78, 95], поют хором [7, с. 18, 74, 88, 199], смотрят порнофильмы [7, с. 17, 33, 219], обсуждают цены, занимаются консервированием [7, с. 73] и даже страдают психологическими проблемами, например: жаль покупать любовнице колготки, угощать ее кофе и оплачивать такси в обе стороны [7, с. 71–72].

В технологии моделирования конвергентного мира у Л. Петрушевской основными средствами выступают аллегория, стилизация и пародия, ирония, гротеск, травестирирование, постмодернистская игра (особенно с классическим наследием и языком). Что касается генезиса, то безусловным видится творческое переосмысление и продление традиций мирового сказочного и басенного аллегоризма, русской сатиры XVIII–XX веков, в частности сатир А. Кантемира, сказок М. Щедрина, комедии В. Маяковского «Клоп», сатирической повести М. Булгакова «Собачье сердце», инсектного кода поэзии Н. Олейникова и др.

Игра с классикой в «Диких животных сказках» обнаруживается в нередко «перевернутой» и травестирированной апелляции к писателям, героям и произведениям литературы и культуры. Например, в постпозиции «Диких животных сказок» Л. Петрушевская дает список действующих лиц – аллюзивный намек на разыгрываемую то ли драму, то ли комедию, то ли трагикомедию. В рядах действующих лиц олицетворенных животных, птиц, грызунов, рыб, насекомых, микробов, как правило, имеющих собственные имена (к примеру, Старушка Бледная Спирихета Клара Сифон), размещены также Карл Маркс, Лев Троцкий, писатели Евтушенко, Лев Толстой, Чехов, мировые знаменитости – Горовиц, Эдди Рознер, Унгаро, такие «действующие лица», как Пенелопа, Наташа Ростова, Нина Заречная, Треплев, Чайка дядя Ваня, он же Чайка Джонатан Левингстон и др.

Полигенетичная симультанная игра с классикой присутствует в «Двойной литературной истории». Улитка Герасим, «начитавшись художественной литературы, повел на веревке амебу Рахиль по прозвищу Муму топить в пруд, так как Рахиль <...> очень привязалась к Герасиму, жила в его доме в конуре и ночами выла <...> А уходить из дому Герасим, начитавшись литературы, не хотел, он знал, чем такие вещи кончаются, станцией Лев Толстой Казанской ж. д.» [7, с. 28]. Интертекстуально обыгрывается два литературных факта: персонажи и схема сюжета повести И. Тургенева «Муму» и реальные события биографии Л. Толстого – уход из Ясной Поляны, смерть на станции Астапово (переименованной в 1918 году в станцию Лев Толстой). Далее «В двойной литературной истории» улитку Герасима и амебу встречает пес Гуляш, который, желая помочь медленной улитке, «побежал к пруду с изменившимся лицом (за счет торчащего в зубах Герасима и болтающейся веревки с Рахилью на конце)» [7, с. 29]. Интертекстуальное поле последней цитаты включает вероятную «двойную» отсылку: к тексту телеграммы, которую получил подпольный миллионер Корейко в «Золотом теленке» И. Ильфа и Евг. Петрова («Графиня изменившимся лицом бежит пруду» [8, с. 421]), и телеграммы Н. Эфроса от 3 ноября 1910 года для петербургской газеты «Речь», где говорится о неудачной попытке самоубийства графини Софьи Андреевны Толстой: «Узнал несколько подробностей покушения графини: не дочитав письма, ошеломленная бросилась сад пруду; увидавший повар побежал дом сказать: *графиня изменившимися лицом бежит пруду*. Графиня, добежав мостка, бросилась воду, где прошлым году утонули две девушки. Вытащили Александра, студент Булгаков, лакей Ваня; повар» (орфография цитаты оставлена без изменений. – О. К.) [9, с. 40]).

У Л. Петрушевской попытка утопления Герасимом Муму завершается неудачей: «Муму, оказалось, вообще не тонет ни при каких обстоятельствах» [7, с. 29], потому что она – амеба.

Постмодернистская игра с классикой становится возможной благодаря насыщенной интертекстуальности, у Л. Петрушевской – гротескно реализованной. Обыгрываются переключки с произведениями Гомера, Данте,

У. Шекспира, Н. Гоголя, А. Островского, И. Тургенева, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова, В. Маяковского, М. Булгакова, Р. Баха и др. Например, в сказке «Сивуч» «мысль о господстве силы воли (*козел ты или тварь дрожащая*)» вдохновила на несколько минут козла Толика на воздержание» от употребления самогона [7, с. 226]. Очевидна гротескная переключка с «Преступлением и наказанием» Ф. Достоевского, в частности с идеей Раскольникова. В сказке «Где ты?» ежик Гарри бережно хранит в кармашке случайно доставшееся ему письмо, адресованное лягушке Пипе, в котором есть слова: «*Питись, где ты?*», – гротескная реминисценция «Мисось, где ты?» из «Дома с мезонином» А. Чехова. В сказке «Птица тля» муравей дед Миша запрягает трех диких тлей «и с криком «*Поди! Поди!*» мчится на тройке – «эх тля, птица тля!» – гротескно спародированное гоголевское «Эх, тройка! Птица тройка...» из «Мертвых душ». В качестве локуса в сказках нередко фигурирует поляна Ясная Холера.

Пародийно-бурлескное использование сюжета романа Л. Толстого «Анна Каренина» просматривается в сказке «Клава Karenin», действующих лиц и ходов драм А. Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры» – в одноименных сказках Л. Петрушевской. При этом в качестве сестер у Л. Петрушевской выступают гадюка Алёнка, крыса Надежда Пасюк (старшая) и росомаха Жанна (младшая), которые садятся в поезд, чтобы ехать в деревню копать картошку, но деньги есть только на один билет, поэтому две сестры прячутся в чемодан, который по дороге украла гиена Зоя. Родственники гиены шакалы «под мудрым взглядом гадюки Аленки раскошелелились и оплатили трем сестрам три билета в мягком вагоне *в Москву! (В Москву, в Москву)*» (здесь и ниже выделено нами – О. К.) [7, с. 39]. Финальный рефрен являет постмодернистскую игру с классикой и одновременно – «глум» над массовым сознанием и современным стремлением провинциалок покорить гигантский мегаполис. Подчеркнем, у Л. Петрушевской травестирирование, пародия классического наследия презентуют «глум» не над самой классикой, а над ее «переворачиванием», доведенным до абсурда при прикосновении к ней животно-человеческого мира.

В цикле «Дикие животные сказки» многие финальные формулы-концовки, внешне обусловленные и мотивированные предшествующим ходом событий, амбивалентны и неоднозначны. С одной стороны, они презентуют своеобразный итог-обобщение изображенным событиям, шире – создаваемой автором картины мира: «Все как у людей» [7, с. 149], «Просто клиника какая-то» [7, с. 186], «... не те времена» [7, с. 170]. С другой стороны, финальные фразы выступают яркой демонстрацией феномена «массового сознания», его претензий на «житейскую мудрость» и утверждение «конечных истин»: «... на всех не напасешься» [7, с. 153], «лучше семьи нет ничего!» [7, с. 14], «... психология психологией, а все решает питание» [7, с. 72], «у мужа и жены должны быть одинаковые взгляды на жизнь – в этом основа крепкой семьи» [7, с. 76], «квартиру сдавать обсуждению не подлежит, но когда же остановиться?» [7, с. 173], «юношеские порывы не всегда совпадают с реальностью» [7, с. 159], «эротика не всегда себя оправдывает на практике» [7, с. 221]. Сниженная разговорная и просторечная лексика фраз-концовок и авторская ирония подчинены деконструкции псевдодидактизма «житейских мудростей»: «Но где идеал, там всегда кто-нибудь его да и поперет» [7, с. 156], «Как говорится – ежели я кого-то, то это мы с Томкой кого-то. А если ее кто-то, то это меня кто-то. Такой закон семьи» [7, с. 165], «... плотва Клава оценила известный лозунг Карла Маркса: счастье – это когда дети сыты, обуты, одеты, здоровы и их нет дома. Карл Маркс сформулировал это не так точно, он сказал, что счастье – это борьба, но то же на то и выходит» [7, с. 143]. Всепроницающая авторская ирония, воспроизводя «ненормальный» мир и его псевдоценности, одновременно деконструирует их.

Бестиарный код сугубо вымышленных существ и игра с языком ярче всего представлены в «Лингвистических сказочках», которые обнаруживают авторское творческое продление и развитие традиций: во-первых, Льюиса Кэрролла с его «*Jabberwocky*» (в русскоязычном переводе Д. Орловской – «Бармаглот») из повести-сказки «Алиса в Зазеркалье» (1871); во-вторых, продление традиций футуристического словотворчества начала XX века; и, наконец, развития техники филологического грамматического эксперимента, подобного классическому примеру академика Льва Щербы с его знаменитой «Глокой куздрой...» [10, с. 201–203].

Л. Петрушевская «Лингвистические сказочки», в частности, «Пуськи бятые», «Бурлак» и др., выстраивает на обыгрывании морфологических форм и их значений:

Сяпала Калуша с калушатами по напушке. И увазила бутявку, и волит:

– Калушата! Калушаточки! Бутявка!

Калушата притяпали и бутявку стрямкали. И подудонились.

А Калуша волит:

– Оее! Оее! Бутявка-то некузявая!

Калушата бутявку вычучули.

Бутявка вздрезбезднулась, сопритюкнулась и усяпала с напушки.

А Калуша волит калушатам:

– Не трямкайте бутявок, бутявки любые и зюмо-зюмо некузявые. От бутявок дудонятся.

А бутявка волит за напушкой:

– Калушата подудонились! Калушата подудонились! Зюмо некузявые! Пуськи бятые! [6, с. 79].

В последствии Л. Петрушевская расширяет истории до 16 в цикл «Пуськи Бятые» [11]. Н. Задорожная замечает: «В цикле «Пуськи бятые» представлено более ста вымышленных корней <...> лексический репертуар представлен 254 необычными словами в 1192 употреблении. Некоторые из них (некузявый, зюмо-зюмо некузяво) вошли в разговорный язык и в новые словари» [12].

Условно-игровое начало усиливается у Л. Петрушевской также благодаря использованию в «Пуськах Бятых», в частности «И-Пызява», паралингвистических средств письменной коммуникации – эмотиконов (эмоцио-

нов) – пиктограмм, изображающих эмоцию, широко используемых в Интернете и SMS, например: :) – «очень весело», ^(- «грустно», ;^)(^; – «жених и невеста», которые в рассказе Л. Петрушевской нацелены на уточнение экспрессивно-интонационной окраски и имманентно – на обыгрывание коммуникативного поля.

Таким образом, на основе игрового словотворческого вымысла создается художественная реальность с множеством вариантов сотворческого читательского прочтения бестиарного кода в зависимости от языкового, культурного опыта реципиента, которого автор намеренно наделяет свободой интерпретации.

Персонажами «Пусек Бятых» являются Калуша, Бутявка, Ляпупа, Помик, Зюише и др. бестиарные существа, которые, как правило, довольно агрессивны: бесконечно ссорятся, постоянно ругаются, дразнят, обзывают, а также «трямкают», «тюкают» друг друга. Именно ссоры и ругань занимают большинство текстового объема (ругательное «Пуськи Бятые» вынесено в заглавие всего цикла). И при этом та же Калуша по-матерински печется о своих Калушатах: Канне, Манне, Гуранне и Кукусе, Бутявка о Бутявчонке: Гаге Прюшке, любит посплетничать Ляпупа, многие обижают Бутявку, с чем она пытается все время бороться и в ответ огрызается и обзывается. У Бутявки – 12 лап, 38 ушей и 8 глаз, вместо ног – «сяпалки», но и Бутявкам, и Калушатам известны электронная почта и смайлики. Выдуманный Л. Петрушевской бестиарный код близок одновременно к животному и человеческому миру, а созданный Л. Петрушевской в «Лингвистических сказочках» язык напоминает, с одной стороны, детскую «гибридную» речь, с другой стороны, футуристическую «заумь», с третьей стороны, абсурдизированное «распадение» речи и языка. И все же подчеркнутый экспериментальный игровой модус «Лингвистических сказочек» облегчает и смягчает восприятие изображаемого дегуманизированного мира.

Подобный «сдвиг» и гибридизация миров в художественном мире сказочной прозы Л. Петрушевской видятся не случайными. Как представляется, это имплицитное свидетельство процесса изживания антропоцентристской модели культуры и одновременной попытки ее новой актуализации в «переходную» культурную эпоху. Таким образом, происходит концептуализация отношений человека и современного окружающего мира. При этом сама реактуализация и создание сказочной парадигмы содержат проявление авторской интенциональности, имплицитно теплящей надежду на сказочную традицию (в духе «памяти жанра») победы добра над злом, гуманного в ходе дегуманизации современности.

Многие сентенции сказок Л. Петрушевской звучат афористично: «Не все, что мы потеряли, нам нужно!» [6, с. 11]; «Однако всегда бывает так, что если очень чем-то гордишься, то надо приготовиться к слезам» [6, с. 40]; «Но когда все кончается плохо, это вовсе не значит, что все вообще кончается и замирает. Может быть дальше будет еще хуже» [6, с. 26]; «Говорят – слезами горю не поможешь. А бывает – наоборот. Смотри, кто плачет, и смотри, кто потом смеется» [6, с. 28]. И преодолеть это состояние неоптимистического восприятия современного мира автору и реципиенту помогает сказочный вымысел, ирония, пародия и игра.

Литература:

1. Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве : сб. статей / сост. А.Л. Львова, науч. ред. О.Л. Довгий. – М. : Intrada, 2012. – 183 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://intrada-books.ru/bookstore/bestiary_complete%20final.pdf.
2. Бестиарий и стихии : сб. статей / сост. А.Л. Львова, науч. ред. О.Л. Довгий. – М. : Intrada, 2013. – 166 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://intrada-books.ru/bookstore/bestiar2_1-166.pdf.
3. Риторика бестиарности : сб. статей / сост. А.Л. Львова, науч. ред. О.Л. Довгий. – М. : Intrada, 2014. – 270 с.
4. Бестиарный код культуры : сб. статей / сост. А.Л. Львова, науч. ред. О.Л. Довгий. – М. : Intrada, 2015. – 270 с.
5. Бестиарий и чувства : сб. статей / сост. А.Л. Львова, науч. ред. О.Л. Довгий. – М. : Intrada, 2016. – 253 с.
6. Петрушевская Л.С. Книга приключений: Сказки для детей и взрослых / Л.С. Петрушевская // Петрушевская Л.С. Собр. соч. : в 5 т. / Л.С. Петрушевская. – Х. : Фолио ; М. : ТК О АСТ, 1996. – Т. 4. – 1996. – 352 с.
7. Петрушевская Л.С. Дикie животные сказки: Первый отечественный роман с продолжением / Л.С. Петрушевская // Петрушевская Л.С. Собр. соч. : в 5 т. / Л.С. Петрушевская. – Х. : Фолио ; М. : ТК О АСТ, 1996. – Т. 5. – 1996. – 256 с.
8. Ильф И. Золотой теленок / И. Ильф, Е. Петров // Ильф И. Двенадцать стульев. Золотой теленок / И. Ильф, Е. Петров. – К. : Рад. письменник, 1957. – С. 327–652.
9. Смерть Толстого: По новым материалам. Астаповские телеграммы / Изд-е Публичн. библиотеки СССР им. В.И. Ленина. – М. : Эмес, 1929. – 328 с.
10. Успенский Л.В. Слово о словах : [очерки о языке] / Л. Успенский. – 5-е изд., пересмотр. и доп. – Л. : Дет. лит., 1971. – 717 с.
11. Петрушевская Л.С. Дикie животные сказки. Морские помойные рассказы. Пуськи Бятые / Л.С. Петрушевская. – М. : Эксмо, 2003. – 293 с.
12. Задорожная Н. Языковая игра, или Кто такие «пуськи бятые»? / Н. Задорожная [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/59633/>.

Аннотация

О. КОРНИЕНКО. БЕСТИАРНЫЙ КОД В СКАЗКАХ ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ

В статье рассматриваются особенности функционирования бестиарного кода Л. Петрушевской в «Книге приключений: Сказки для детей и взрослых» и цикле «Дикие животные сказки: Первый отечественный роман с продолжением». Предложена типология сказочных персонажей в прозе Л. Петрушевской. Проанализированы персонажи, находящиеся на «стыке» и пересечении зоо- и антропоморфных миров, а также вымышленные «неопознанные» существа.

Ключевые слова: бестиарный код, постмодернистская игра, интертекстуальность, гротеск, пародия, деконструкция.

Анотація

О. КОРНІЄНКО. БЕСТИАРНИЙ КОД У КАЗКАХ ЛЮДМИЛИ ПЕТРУШЕВСЬКОЇ

У статті розглянуто особливості функціонування бестиарного коду Л. Петрушевської в «Книзі пригод: Казки для дітей та дорослих» і циклі «Дикі тваринні казки: Перший вітчизняний роман із продовженням». Запропоновано типологію казкових персонажів у прозі Л. Петрушевської. Проаналізовано персонажі, що знаходяться на «стику» й перетині зоо- та антропоморфних світів, а також вигадані «невпізнані» істоти.

Ключові слова: бестиарний код, постмодерністська гра, інтертекстуальність, гротеск, пародія, деконструкція.

Summary

O. KORNIENKO. BESTIARITY CODE IN FAIRY TALES WRITTEN BY LUDMILA PETRUSHEVSKAYA

The article discusses the specificity of bestiality code in the works of Ludmila Petrushevskaya “Book of Adventure: Stories for children and adults” and a cycle of “Wild Animals Tales: The first domestic affair with a continuation”. A typology of fantastic characters in prose Petrushevskaya where in terms of the affected issues bestiality code allocated characters are at “the crossroads” and the intersection of animal and anthropomorphic worlds, which blurred the boundaries between the fictional and the actual “unidentified” creature.

Key words: bestiality code, postmodern game, intertextuality, grotesque, parody, deconstruction.

*доктор филологических наук, профессор
Полтавского национального
педагогического
университета имени В.Г. Короленко*

ГИПОТЕТИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ ЛОШАДИ И СТАДА В ФИЛОСОФСКОЙ ПОВЕСТИ Л. ТОЛСТОГО «ХОЛСТОМЕР»

Повесть «Холстомер» занимает особое место в творчестве Л. Толстого и литературе в целом. Она уникальна по своему замыслу, поскольку в основе её художественной структуры – история лошади, которая сама рассказывает о своей жизни. Автор повести сознательно использовал такой приём эстетического антропоморфизма, как перенесение психических свойств человека на явления природы, в частности на животных. То, что говорящие и думающие животные встречаются в легендах, мифах, сказках, баснях, стало явлением привычным. Но в повести периода расцвета реализма, написанной автором, который по праву считается воплощением принципов реалистической поэтики, говорящий, думающий, страдающий, философствующий пегий мерин воспринимается как явление странное.

Не случайно русские формалисты указывали на необычность рассматриваемого произведения. Так, В. Шкловский ссылался на Л. Толстого, разрабатывая теорию приёма остранения. Он утверждал, что писатель пользовался этим приёмом постоянно: «Приём остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь её именем, а описывает её как первый раз виденную, а случай – как в первый раз произошедший...» [5, с. 14]. Исследователь привёл длинную цитату из повести Л. Толстого «Холстомер» в статье «Искусство как приём» в доказательство того, что писатель использовал в ней приём остранения [5, с. 14–15]. Использование этого приёма в рассматриваемой повести представляется для нас важным, потому что в нём соединяются авторские стратегии, психология персонажа и особенности их восприятия читателем. Б. Томашевский в работе «Теория литературы. Поэтика» упомянул о повести Л. Толстого «Холстомер» как о примере преломления человеческих отношений в гипотетической психологии лошади [2, с. 130]. Удачной, на наш взгляд, представляется используемая учёным «формула» – «гипотетическая психология лошади». Мы воспользовались этим определением, поскольку в современной теории психологизма соответствующих терминов для отражения психологии животного в художественном тексте явно не хватает.

В работе мы сосредоточили внимание на двух аспектах повести Л. Толстого «Холстомер»: на её философском характере и свойственном ей психологизме, поскольку в таком ракурсе она детально не анализировалась. Рассматриваемое произведение является, с нашей точки зрения, философской повестью, поскольку в нём отразились свойственная писателю житейская мудрость, его понимание смысла жизни, отношение к старости, размышления об устройстве общества, а также об отношении его членов к тем, кто состарился и уже не может приносить пользу.

Сложность толстовской повести подчёркивает тот факт, что «Холстомер» ни разу не экранизировался, в отличие от других повестей писателя 1880-х годов, таких, например, как «После бала», «Крейцера соната», «Отец Сергей». По мотивам рассматриваемой повести режиссёр Г. Товстоногов в 1975 году поставил спектакль в Большом драматическом театре имени М. Горького, в котором роль пегого мерина сыграл Е. Лебедев. Спектакль назывался «История лошади», и это название дублировало подзаголовок произведения. Известна также опера «Холстомер», музыку и либретто к которой написал В. Кобекин.

Однако жизнь толстовской повести на сцене – предмет отдельного исследования. И в театральной, и в оперной интерпретации в роли лошадей выступают актёры, тогда как в толстовской повести главный герой – пегий мерин – персонафицирован, наделён свойствами человеческой психики, а окружающее его стадо в своём поведении напоминает человеческое общество.

Л.Н. Толстой неоднократно возвращался к написанию повести о лошади. Известно, что историю пегого рысака он впервые услышал от коннозаводчика А. Стаховича в 1856 году. Он знал, что писатель М. Стахович собирался написать повесть «Похождения пегого мерина», но при жизни не успел реализовать свой замысел. Л. Толстой не случайно посвятил свою повесть памяти М. Стаховича, отметив в авторских примечаниях, что именно он задумал «сюжет» повести о лошади [1, с. 7]. Термин «сюжет» в контексте авторского примечания имеет условный характер, очевидно, писатель имел в виду какие-то ключевые элементы фабулы будущего замысла.

Л. Толстой приступил к написанию повести в 1861 году, когда ему было всего 33 года, а продолжил работу над её текстом в 1885 году, в возрасте 57 лет, когда он находился на совершенно ином этапе своего творческого развития. «Переворот», происшедший в его сознании, не мог не сказаться на критическом пафосе произведения.

Писатель поведал в повести не просто историю породистой лошади, а лошади состарившейся, потерявшей силы, которая в молодости была полна энергии и своеобразной красоты. И ко всем трагическим моментам в жизни Холстомера был причастен человек, несмотря на всю его преданность тем, кому он принадлежал. Именно люди способствовали тому, что некогда здоровый, красивый, породистый конь превратился в развалину.

Повесть построена так, что, кроме автора-повествователя, важную роль в её нарративной структуре играет рассказчик, в роли которого выступает лошадь по прозвищу Холстомер. Факт сам по себе примечательный: писа-

тель сделал центральным образом произведения очеловеченного, одухотворённого коня. В повествование от имени автора вклинивается история жизни Холстомера, которую он в ночное время рассказывает другим лошадям. Такой композиционный приём позволяет автору передать мысли, чувства, переживания необычного рассказчика, что усиливает психологический характер произведения. Ведь истории, поведанные Холстомером на протяжении нескольких ночей, – это внутренние монологи персонажа, в которых содержится не только информация о его жизни, начиная от рождения, но и о его внутреннем состоянии, о его восприятии человеческого мира, его устройства, а также о тех, кому он принадлежал.

Автор передаёт гипотетический ход мыслей коня. Так, вспоминая о своём происхождении, старый Холстомер сообщает другим лошадям: «Да, я сын Любезного первого и Бабы. Имя моё по родословной Мужик первый. Я Мужик первый по родословной, я Холстомер по-уличному, прозванный так толпою за длинный и размашистый ход, равного которому не было в России. <...> Нет в мире лошади выше меня по крови» [1, с. 17]. Думается, что в этом монологе не случайно повторяется фраза «Мужик первый», которая преподносится как достоинство, и не случайно автор выбрал такое имя для своего героя, написав слово «Мужик» с большой буквы. В период перелома в мировоззрении писателя мужик был для него основой всего государственного устройства.

Трагедия животного начинается с момента его рождения. Несмотря на то, что его родители были чистокровными породистыми лошадьми, Холстомер родился пегим, то есть разношёрстным, уточнение «мастью он был вороно-пегий» [1, с. 17] подчёркивает сочетание в его окраске чёрного и белого цветов. Он был красив, но не такой, как все. Здесь также угадывается скрытая символика. Судьба Холстомера напоминает судьбу человека, который не вписывается в стандарты, принятые в обществе. Можно называть его по-разному: белая ворона, маргинал, лузер, аутсайдер; причиной его неудач является то, что он не такой, как все. При этом неважно, в чём это проявляется: в способе мышления, в физических недостатках, в талантах, которые не способна оценить толпа. Только что родившийся жеребёнок, пестрота которого нравилась другим лошадям и людям, любящим животных, с точки зрения конюшего, – «уродина», которую генерал не оставит на конном заводе.

Перенос психические свойства человека на животное, автор наделяет его способностью испытывать горе и радость. Так, причиной первого горя в жизни жеребёнка было то, что его мать постепенно охладела к нему, начала отталкивать от сосков, вела себя необычно и не огорчилась, когда её разлучили с её малышом. Поведение матери Холстомера в повести Л. Толстого напоминает поведение молодой женщины, ищущей любви. Здесь, как и в других фрагментах текста, писатель сознательно использует приём аллегории. Увидев свою мать после свиданий с Добрым, брошенный жеребёнок замечает, что она «помолодела и похорошела». Он понимает и чувствует, что «навсегда потерял любовь своей матери», и ему кажется, что причиной этого было то, что он пегий [1, с. 19].

Радости Холстомера также похожи на человеческие. «У меня были подруги и товарищи, мы вместе учились есть траву, ржать так же, как и большие, и, подняв хвосты, скакать кругами вокруг своих матерей. Это было счастливое время», – вспоминает герой повести [1, с. 20]. К счастливым моментам своей жизни Холстомер относит период, когда по примеру своего друга Милого он увлёкся любовью. Однако его первая любовь стала для него последней. Он почувствовал неладное, когда табунщик разлучил его с Вязопурихой и отделил от других лошадей. Недоброе предвещало и то, что генерал кричал на конюшего, а на следующий день, как сообщает Холстомер, он «навсегда перестал ржать» [1, с. 21], то есть перестал радоваться жизни. Л. Толстой не употребляет слов «кастрация», «кастрирован», но поскольку в предыдущих главах Холстомер неоднократно назван «старым меринном», читатель уже догадался, что речь идёт о кастрированной лошади, укрощённой, ставшей спокойной и покладистой. В подтексте повести угадывается мысль о том, что люди по своему усмотрению лишили коня возможности продолжить свой род.

Писатель передаёт гипотетическое состояние животного, оказавшегося в подобной ситуации. «Весь свет изменился в моих глазах, – говорит Холстомер. – Ничто мне не стало мило, я углубился в себя и стал размышлять. Сначала мне все было постыло. Я перестал даже пить, есть и ходить, а уж об игре и думать нечего» [1, с. 22]. На некоторое время Холстомер оказывается в изоляции. Его жизнь резко изменяется. Так, встретив табун лошадей, он слышит «весёлое гоготание маток», видит «знакомые, красивые, величественные, здоровые и сытые фигуры», ему хочется ответить на их ржание, но он смотрит на приближающийся табун, «как смотря на навсегда потерянное и невозвратимое счастье» [1, с. 22].

Примечательно, что Л. Толстой, в жизни которого произошла переоценка ценностей, «переворот», наделяет способностью делать глубокомысленные выводы не князя Серпуховского или табунщика Нестера, а старого мерина. «Я уже и прежде показывал склонность к серьёзности и глубокомыслию, теперь же во мне сделался решительный переворот», – говорит он [1, с. 23]. Автор даёт длинный перечень вопросов, над которыми «задумывался» его странный персонаж. В частности, он размышляет о непостоянстве материнской и вообще женской любви и её зависимости от физических условий. «...И главное, – признаётся Холстомер, рассказывая о своей жизни другим лошадям, – я задумывался над свойствами той странной породы животных, с которыми мы так тесно связаны и которых мы называем людьми» [1, с. 23].

Итак, с точки зрения Холстомера, человек – странная порода животных. Всё дальнейшее повествование подтверждает этот горький вывод персонажа. Например, конюший, заботившийся о Холстомере, был жестоко избит за то, что «своего» жеребёнка проводывал чаще, чем графских. В связи с этим Холстомер «задумывается» над тем, что такое собственность, что значили слова «свой» и почему его называли собственностью человека: «Слова: моя лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: моя земля, мой воздух, моя вода» [1, с. 24].

Л. Толстой приписывает лошади выводы о том, что люди в жизни руководствуются не делами, а словами, что наиболее важными среди этих слов являются «мой», «моя», «моё», которые они используют, говоря про землю, людей, лошадей. Холстомера удивляет то, что счастливейшим среди людей считается тот, кто может употребить слово «моё» относительно наибольшего количества вещей. Станным ему кажется также то, что «своей» лошадью его называли совсем не те, кто о нём заботился, кормил и поил его. В размышлениях Холстомера о роли собственности угадывается точка зрения автора. В восприятии лошади понятие «моё» означает «низкий и животный людской инстинкт», называемый людьми «правом собственности» [1, с. 23–24]. Толстовский Холстомер не просто очеловеченный конь, это лошадь-философ, критически оценивающая жизнь людей и человеческого общества в целом.

Очень скоро Холстомер узнал, что означает быть собственностью. После того, как он обогнал на скачках графского коня Лебеда, его продали вначале барышнику, затем его купил гусарский офицер, которого Холстомер любил. Описывая отношение лошади к этому владельцу, писатель передаёт такую особенность гипотетической психологии коня, как его неограниченную преданность своему хозяину, несмотря ни на что. «Мне нравилось в нём именно то, что он был красив, счастлив, богат и потому никого не любил, – вспоминает Холстомер. – Вы понимаете это наше высокое лошадиное чувство. Его холодность, его жестокость, моя зависимость от него придавали особенную силу моей любви к нему. Убей, загони меня, думал я, бывало, в наши хорошие времена, я тем буду счастливее» [1, с. 28]. Странность и парадоксальность ситуации заключается в том, что и хозяина, и кучера, которые ничего не боялись и никого не любили, кроме самих себя, окружающие любили за то, что они красавцы и эгоисты.

Имя гусарского офицера, которому принадлежал Холстомер, Л. Толстой назовёт позже и покажет его в зрелом возрасте. Это князь Никита Серпуховский, опустившийся, толстый, плешивый, промотавший к сорока годам состояние в два миллиона. А тогда, в молодости, догоняя свою любовницу, молодой гусар не жалел преданного ему коня, он угробил его ноги, копыта, после чего Холстомер перестал быть тем рысаком, каким был раньше. Находясь в светском окружении, Серпуховский вспоминает о том, как в 1842 году, когда ему было 25 лет, он купил у барышника лошадь, которую знала вся Москва как прекрасного рысака. Однако, спустя годы, увидев старого, больного Холстомера среди других лошадей на конном заводе, он не узнал его.

Толстой подчёркивает жестокость людей по отношению к животным, особенно тех, кому они принадлежали. Ведь каждый последующий владелец Холстомера вносил свою лепту в то, чтобы приблизить его кончину, и никто из его хозяев не ценил и не понимал того, что цель и смысл жизни этого необычного коня заключались в служении людям. Этот вывод касается не только молодого князя Серпуховского. Не лучшим образом по отношению к животному вели себя барышник, который сёк и плохо кормил Холстомера, крестьянин, который подрезал ему ногу, а также цыган, который мучил его. Повесть заканчивается описанием последних мгновений жизни состарившегося, больного Холстомера.

Кроме проблем собственности, отношения человека к животному, есть в повести Толстого ещё одна важная общечеловеческая проблема – отношение к старости. Автор раскрывает её, описывая табун лошадей, стадо, символизирующее человеческое общество, в котором господствуют стадные инстинкты. Так, в самом начале произведения, используя приём ретроспекции, Л. Толстой изображает Холстомера как отверженного стадом и человеческим обществом, потому что он старый и больной, его ресурс исчерпан и он больше не может приносить пользу. В стаде своя иерархия: матки, сосунки, жеребцы, молодые кобылки, с одной стороны, и с другой – старые лошади, такие как Холстомер, Жулдыба и Вязипуриха. Автор подчёркивает, что в стаде главенствуют, доминируют молодые и сильные. В начале повести он неоднократно повторяет словосочетание «молодые кобылки», которые противостоят старым лошадям. Есть среди них и «бурая кобылка, забияка, всегда дразнившая старика и делавшая ему всякие неприятности» [1, с. 10].

Автор-повествователь размышляет о том, какой бывает старость. «Бывает старость величественная, бывает гадкая, бывает жалкая старость. Бывает и гадкая и величественная вместе. Старость пегого мерина была именно такого рода», – замечает Л. Толстой, описывая далее, как неприглядно выглядел Холстомер в старости [1, с. 11].

Многие детали внешности старой лошади имеют натуралистический характер, но для нас важно то, какую роль в этом описании играют элементы персонификации. Ведь по отношению к мерину Л. Толстой употребляет такие формулировки, как «выражение лица», которое, как и у человека, «было строго-терпеливое, глубоко-мысленное и страдальческое». «Действительно, – указывает автор, – было что-то величественное в фигуре этой лошади и в страшном соединении в ней отталкивающих признаков дряхлости, усиленной пестротой шерсти, и приёмов и выражения самоуверенности и спокойствия сознательной красоты и силы» [1, с. 12]. Несмотря на весь натурализм в описании старого мерина, следует признать, что автор делает акцент на том, что его старость была «величественная», в отличие от старости Никиты Серпуховского. Приём антитезы является одним из ключевых в построении повести. Бесцельная жизнь барина Серпуховского противопоставлена в повести жизни животного, смысл которой – в труде и служении. Господин Серпуховский, ублажая свои инстинкты, с годами «оскотинился», его поведение и внешность приобрели черты животного: у него не живот, а «брюхо», а старость его названа, в отличие от старости Холстомера, «грязной». Так, Серпуховский, находясь в гостях, вынужден признать, что много врал за столом, он называет себя «свиньёй» в одном из своих монологов. Напившись, он «повалился и захрапел, наполняя всю комнату запахом табаку, вина и грязной старости» [1, с. 38].

Необычная, новаторская повесть Л. Толстого «Холстомер» имеет те же стилевые особенности, что и другие его произведения. Отличительной особенностью стиля писателя является психологический анализ. Это заметил ещё Н. Чернышевский. В рецензии на первые сборники произведений Л. Толстого, появившиеся в печати, критик назвал среди его художественных открытий «диалектику души» и «чистоту нравственного чувства». При этом

Н. Чернышевский подчеркнул, что психологический анализ – важная черта таланта Л. Толстого: «Он не ограничивается изображением результатов психологического процесса: его интересует самый процесс...»; «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни мысли и чувства развиваются из других...» [4, с. 246, 241]. Эту неразрывную взаимосвязь мыслей, чувств, переживаний в произведениях писателя критик определил как «диалектику души». В изображении Холстомера и его исповеди мы также наблюдаем интерес автора к психическому процессу, происходящему в душе персонажа. Персонифицируя образ животного, автор наделяет его человеческими переживаниями и делает читателя свидетелем этих переживаний. «В «Холстомере» поэтическое очарование, выраженное словом, вызывает то, что называют эффектом присутствия...», – замечает современный исследователь Г. Филановский [3].

Итак, в повести Л. Толстого «Холстомер» два плана, два мира – мир животных и человеческий мир, которые тесно взаимосвязаны. Животное даётся в ней в восприятии человека, оно одухотворено, очеловечено, персонифицировано, а человек – в восприятии животного. При этом Холстомер выглядит более гуманным и привлекательным, нежели те, кому он принадлежал. Важной заслугой Л. Толстого является то, что он одним из первых в мировой литературе попытался воспроизвести гипотетическую психологию животного, в частности лошади, персонифицировав этот образ, наделив его способностью думать, делать глубокомысленные умозаключения и произносить длинные внутренние монологи.

Литература:

1. Толстой Л.Н. Холстомер / Л.Н. Толстой // Л.Н. Толстой. Собр. соч. : в 22 т. / Л.Н. Толстой. – М. : Худож. лит., 1982. – Т. 12 : Повести и рассказы. 1885–1902. – 1982. – С. 7–42.
2. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика : [учебное пособие] / Б.В. Томашевский ; вступ. статья Н.Д. Тамарченко ; коммент. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. – М. : Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
3. Филановский Г. О «Холстомере» Льва Толстого / Г. Филановский [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.g-filanovskiy.narod.ru/o-holstomere-lva-tolstogo.html.
4. Чернышевский Н.Г. «Детство и отрочество». Сочинения графа Л.Н. Толстого. «Военные рассказы» графа Л.Н. Толстого / Н.Г. Чернышевский // Критика 50-х годов XIX века / сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. Л.И. Соболева. – М. : ООО «Изд-во «Олимп» ; ООО «Изд-во АСТ», 2002. – С. 239–255.
5. Шкловский В.Б. Искусство как приём / В.Б. Шкловский // Виктор Шкловский. О теории прозы. – М. : Федерация, 1929. – С. 7–23.

Аннотация

В. МАЦАПУРА. ГИПОТЕТИЧЕСКАЯ ПСИХОЛОГИЯ ЛОШАДИ И СТАДА В ФИЛОСОФСКОЙ ПОВЕСТИ Л. ТОЛСТОГО «ХОЛСТОМЕР»

В статье раскрывается новаторский характер повести Л. Толстого «Холстомер», концентрируется внимание на ее поэтике, социально-философской проблематике и специфике психологизма, поскольку названные аспекты не нашли достаточного освещения в литературоведческих исследованиях. Проанализирована роль внутренних монологов, приемов остранения, эстетического антропоморфизма, аллегории в художественной структуре повести.

Ключевые слова: философская повесть, психологизм, внутренние монологи, антропоморфизм, персонификация, аллегория, остранение.

Анотація

В. МАЦАПУРА. ГИПОТЕТИЧНА ПСИХОЛОГІЯ КОНЯ Й ЧЕРЕДИ У ФІЛОСОФСЬКІЙ ПОВІСТІ Л. ТОЛСТОГО «ХОЛСТОМІР»

У статті розкривається новаторський характер повісті Л. Толстого «Холстомер», зосереджується увага на поетичі, специфіці психологічного зображення та соціально-філософській проблематиці вказаного твору, оскільки зазначені аспекти достатньо не висвітлені в літературознавчих дослідженнях. Проаналізовано роль внутрішніх монологів, прийомів одивнення, естетичного антропоморфізму, алегорії в художній структурі повісті.

Ключові слова: філософська повість, психологізм, внутрішні монологи, антропоморфізм, персоніфікація, алегорія, одивнення.

Summary

V. MATSAPURA. HYPOTHETIC PSYCHOLOGY OF THE HORSE AND HERD IN THE PHILOSOPHIC NARRATIVE “KHOLSTOMER” BY LEO TOLSTOY

The author of the article discloses the innovative character of the story “Kholstomer” by L. Tolstoy, concentrating attention on its poetics, specifics of psychologism depiction, social and philosophical range of problems, which were arisen in the above mentioned story. These aspects haven't been considered enough in the literary researches. In article the author analyses the role of internal monologues, methods of defamiliarization, esthetic anthropomorphism and allegory in the art structure of the story.

Key words: philosophic narrative, psychologism, inner monologues (interior monologues), pathetic fallacy (anthropomorphism), prosopopoeial, allegory, defamiliarization method.

*доктор филологических наук,
профессор кафедры русской
и зарубежной литературы
Национального педагогического
университета имени М.П. Драгоманова*

ПОЭТИЧЕСКИЙ БЕСТИАРИЙ ЛЬВА ЛОСЕВА

За Львом Лосевым давно и прочно закрепилась репутация поэта-филолога, одного из ведущих авторов так называемой «ленинградской филологической школы» в русской поэзии 2-й пол. XX в. (работы Л. Зубовой [2], С. Гандлевского [1], В. Куллэ [3] и др.). Это в применении к интересующей нас теме, как минимум, означает, что любой природный объект в поэтическом мире Л. Лосева ошутимо семиотизируется, трансформируясь из природного в знаковый и выполняя в таком качестве свои функции в лосевской поэзии, которую С. Гандлевский назвал «литературой в квадрате». Эта формула именно и указывает на то, что в художественном мире Л. Лосева семиотическая реальность выполняет первичную роль, а в качестве объектов художественного претворения здесь выступают уже не столько объекты эмпирической реальности, сколько явления семиотического порядка.

Естественно, что и образы животных в этих «литературных лесах» восходят не столько к природным прототипам, сколько к фольклорно-мифологическим или литературным инвариантам. В итоге образуется своеобразный бестиарий второго уровня («метабестиарий»), в котором объектами художественного осмысления и (ре)мифологизации чаще всего становятся не природные животные, а уже сформированные предыдущими литературными, мифологическими или языковыми контекстами смыслы того или иного зоологического образа. Это звери-цитаты, востребованные поэзией Л. Лосева именно в таком качестве, и не только востребованные, но и отрефлектированные и обыгранные в ней как мирообразующие факторы, тогда как в самих текстах поэта постоянно встречаются указания на то, что моделирование в них природы «второго уровня» происходит не путем художественного «означивания» природных образов, а конструируется из готовых семиотических единиц.

Наиболее интересны среди цитатных зоологических образов в стихах Л. Лосева те, в которых автором осуществляется своеобразное истолкование заложенных в цитируемом первоисточнике смыслов, а механизм интерпретации становится сюжетное «доистраивание», реализация такого образа в тексте. Например, строка «В Сибири ястреб уронил слезу» является аллюзией на «Осенний крик ястреба» И. Бродского, а цитатная природа образа ястреба раскрывается через упоминание Сибири как символа «мест, не столь отдаленных». Отсылка к локусу ссылки в сочетании с образом ястреба автоматически актуализирует в сознании читателя фигуру И. Бродского – автора знаменитого стихотворения о ястребе и бывшего политического ссыльного (хоть местом его ссылки была не Сибирь, но конкретная топонимика в стихотворении Л. Лосева была бы неуместной, излишне буквализирующей символический ряд). Интерпретация же образа ястреба, «влетевшего» к Л. Лосеву из И. Бродского, осуществляется через сюжетное построение: в то время, как ястреб «в Сибири ... уронил слезу», «в Москве взошла на кафедру былинка» [4, с. 17]. Гонимый «ястреб»-«Бродский» оказывается противопоставленным благоденствующей безликой и ничтожной «былинке», и этот микросюжет стихотворения Л. Лосева становится почти исчерпывающей характеристикой интеллектуальной ситуации в Советском Союзе брежневской эпохи.

Аналогичный механизм означивания зоологического образа путем акцентировки внимания на его цитатной природе находим в строках «Последних песцов поколение / Покоится на Соловках» [4, с. 132]. Здесь, естественно, текст апеллирует к образности («голубые песцы ... в своей первозданной красе») и ссыльной судьбе О. Мандельштама (хотя, как и в случае с биографической аллюзией на И. Бродского, место ссылки и гибели О. Мандельштама заменено: вместо дальневосточной лагерной топонимии, упомянуты Соловки как более очевидный, чем Владивосток, символ репрессий). Смыслы же, задаваемые цитатностью образа «соловецких» песцов, в контексте стихотворения оказываются не столько мемориальными, сколько злободневно-социальными: противопоставление вымерших последних песцов искусственным мехам, чья «окраска – гиенья» и в которые облачилась советская «толпа», становится и противопоставлением поколений: мандельштамовского, где было еще много «благородных зверей», обреченных на гибель, и нынешнего, состоящего из «покорных власти» безликих «нулей».

Также устойчивой цитатностью в бестиарии Л. Лосева наделяется снегирь, выступая исключительно в военно-суворовском контексте в качестве комплексной аллюзии на Державина-Бродского («снегири в суворовских мундирах» [4, с. 73]; «суворовцев, что снегирей» [4, с. 45]). Таким образом, именно благодаря своей цитатности, снегири вносят в поэтический пейзаж Л. Лосева милитарный оттенок, важный при создании портрета советского мира.

Актуальный новый смысл возникает и при столкновении идиоматического и литературного цитатных планов образа стада свиней в характеристике советской современности в стихотворении «Считалка»: «Под горку, стадо свиней! / Сыплет бисер / век-свиновод» [4, с. 554]. Здесь очевиден гибрид библейской идиомы о метании бисера перед свиньями и мандельштамовского образа «века-волкодава». Из столкновения цитат в итоге возникает ироническая оценка XX века на его излете, передающая ту же, что и в рассмотренных выше примерах о ястребе и о песцах, идею измельчания, деградации общества, доминирования ничтожеств в брежневскую эпоху.

Эта же идея формирует содержание и ряда других цитатных зоологических образов у Л. Лосева (например, образ лесковской блохи, превращенной в стихотворении «Вариации для Бояна» в обобщенную характеристику советского социума: ««Блохи цокали сталью по худым тротуарам» [4, с. 334]), так что ее устойчивое воплощение в разнообразных образно-сюжетных вариантах позволяет даже квалифицировать ее как мотив господства ничтожеств в тех лосевских стихах, в которых осмысливается образ позднесоветского мира.

Саркастический смысл, реализующий этот мотив с почти исчерпывающей выразительностью, виртуозно извлекается и из цитатного подтекста зоологической метафоры «длиннорукая самка, судейский примат» [4, с. 34] в стихотворении «Памяти Москвы», где сначала образ Москвы-самки как будто восходит к мрачной метафоре москвича-Брюсова (Москва – «самка спящего страуса»), а затем образно-сюжетный строй стихотворения переориентирует восприятие образа самки примата на злободневный политический контекст: «По бокам заседают диамат и истмат... В гальванической ванне кремлевский кадавр...» [4, с. 34], наконец: «Недостройка. Плакат: «Пролетарий всех стран, не вставай с четверенек!» [4, с. 34]. Все это уже составляет саркастическую параллель с рассуждениями Ф. Энгельса об эволюции в статье «Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека». Советский мир, представлявшийся собственной пропагандой как высшая фаза в общественном развитии (а, значит, и в восходящей эволюционной цепи), в стихотворении обретает монструозные черты и, как следствие, рождает выраженное на плакате пожелание оставить класс-гегемон в том доантропологическом состоянии, в котором его держит нынешняя власть. Она, таким образом, интерпретируется в стихотворении с точки зрения эволюционной проблемы не как самая прогрессивная общественная система (в соответствии с утверждением ее собственной доктрины), а как механизм общественной инволюции.

Заслуживают внимания в качестве средств создания «второй природы» в поэзии Л. Лосева и примеры изящных, но более простых реализаций зоологической идиоматики: «Студенты, мыча и бодаясь, спешат к водопою» [4, с. 99] (парафраз «вернемся к нашим баранам»); «Мой лучший друг, Тамбовский волк, мотает серой головой» [4, с. 246] (в этом примере, правда, брезжит не только поговорка о тамбовском волке, но и едва уловимая аллюзия на пушкинского «Узника» с его «верным товарищем» орлом, который, хоть и не «мотает ... головой», но машет крылом) и т. д.

Иногда, впрочем, реализация зоологических идиом осуществляется не столь прямолинейно, выстраивая семантику стихотворения как многомерную смысловую игру, обогащающуюся за счет вовлечения в нее все новых текстов. Например, во второй части «Двенадцати коллегий» («Дом, именуемый глаголом – «лгу»...») идиома «козел отпущения» реализуется на уровне автобиографического сюжета о герое, ставшем жертвой агрессивного коллективизма и едва не выгнанном из университета за чтение «Так говорил Заратустра» в колхозе «на картошке». «Козлом» его именуют пылающие праведным гневом бдительные однокурсники, а в финале стихотворения «забывает целый день козла» страж этого «храма науки» – гардеробщик. Изгнание «козлица» из среды правоверных советских «агнцев» осуществляется как настоящий ритуал, прозрачно напоминающий Великие Дионисии с их неистовствующими вакханками и сатирами («Я там узнал, что комсомол неистов» [4, с. 257]) и ритуальным жертвоприношением козла («Я... козел... должен быть растоптан и раздавлен» [4, с. 257]). Тут начинает активизироваться контекст Ницше как автора не только «Так говорил Заратустра», но и «Рождения трагедии из духа музыки», и происходящее с героем лосевского стихотворения превращается с пародии на трагедию (а о принципе смены трагедии пародией тоже напоминал Ницше в «Веселой науке»), тогда как стихотворение Л. Лосева на уровне автометаописания начинает представлять новую вариацию вечно возвращающейся (снова Ницше!) «козлиной песни». Наконец, в финале стихотворения утверждается адекватность именно нищевского контекста тому, что происходит в ценностном пространстве, обозначенном «глаголом – «лгу», поскольку все это – «извне добра и зла» [4, с. 257]. Попутно заметим, что здесь еще и сатирически переиначена поэтическая заповедь: «Глаголом жги сердца людей». Слова «Глаголом – «лгу» выглядят как ответная реплика на этот императив пушкинского шестикрылого серафима, так что сразу становится понятно, насколько далеко от истинного служения слову пространство ленинградского филфака.

В целом цитатная зоологическая образность у Л. Лосева, формируя, как правило, сатирические смысловые ряды, прозрачно ориентирована на басенную традицию (здесь уместно вспомнить, что она была Л. Лосеву близка, может быть, не столько как поэту, сколько как исследователю эзопова языка в русской литературе позднесоветского времени). Зооморфная образность, даже прямо не будучи цитатной, обретает басенные обертоны в стихах, окрашенных в тона политической сатиры. Например, собачья покорность хозяину становится одной из характеристик советского «агрессивно-послушного» социума: его выродившееся население «рахитичных разводит щенят» [4, с. 88], а его деградировавший язык скульпит, «как большая сука» [4, с. 92]. С собачьей образностью связывается и в целом мотив интеллектуальной несвободы: в писательском поселке Комарово «однажды завыл, как собака, / Сумасшедший писатель Петров» [4, с. 447]; а в общей перспективе судьбы России в послегоголевском столетии, «копыта пробив о жердистую гать, / будет тройка скакать лесостепью, / по ночам в конуре собакевич брехать / и вздыхать, и позвякивать цепью» [4, с. 565].

В контексте басенной сатиры особую значимость приобретают у Л. Лосева образы насекомых, которые, естественно, отсылают не только к собственно басенной традиции, но и к литературе XX века – от Чапека и Кафки до Н. Олейникова. В частности, здесь выделим стихотворение «Газета на ночь», представляющее мир советской геронтократии как «жизнь насекомых»:

Андроповская старуха
лобзнула казенный гранит,

и вот уже новая муха
кремлевскую стену чернит.
Деда...
чего-то бормочут, нутужась,
то лапку о лапку помнут,
то ножками выдадут ужас
считаемых ими минут.
Тоска в этих бывших мужчинах,
пугливых, гугнивых дедах,
в их мелких повадках мушиных,
в их черных мушиных следах [4, с. 131].

Буквализируя метафору «след в истории», Л. Лосев с помощью энтомологической образности сатирически подытоживает брежневско-андроповский период.

Но особенно высок градус цитатности тех зоологических образов, которые оформляют традиционно важнейшие концепты художественного мира любого поэта (и Л. Лосева в том числе) – концепты родины и поэта (поэзии). Бестиарный код России составлен из традиционно тотемного Медведя («лес имени товарища Медведя» [4, с. 17]), былинного Соловья-разбойника, трансформированного в «подполковника» («Восток розовеет. Под нашим окном / Свистит соловей, подполковник бедовый» [4, с. 108]), сказочной Буренки, которая превращается тоже в символ России, с ее терпеливой инертностью: «Русского неба буренка / опять не мычит, не телится» [4, с. 384]. В этот же литературно-бестиарный код Родины и «русской души» включены и «конь-Пушкин, закусивший удила» [4, с. 17], и «источник родимой речи», что «построен на месте встречи / Элефанта с собакой Моськой» [4, с. 22], и уже упоминавшаяся лесковская блоха:

Чу! Проскакало крошечное что-то
в той стороне, где теплится душа.
Какая тонкая работа!
Шедевр косоного алкаша.
Ах! В сердце самое куснула.
И старый черт тарашится со стула,
себе слезы не извиня:
что это – проскочило, промелькнуло,
булатными подковками звеня? [4, с. 130].

А вещание на это пространство осуществляет «радиостанция «Зоотечественники»» [4, с. 517].

Что же касается зоометафорики, сопровождающей тему природы творчества и поэта, то здесь ожидаемо царит орнитологическая образность, как правило, выстроенная в стратегии обновления и остранения традиционных метафор поэта-соловья и т. п. В частности, этот соловей у Л. Лосева генеалогически возведен не к Саади или Блоку, а к «О чем пел соловей» Зоценко («Соловей, цитирующий Зоценко, / Щелкающий из Толстого с Гамсуном: / «Миром правят голод и любовь» [4, с. 559]). Находим в лосевских стихах и орнитологический образ музы Кантемира – «не лебедь дивная, а глупая гусыня» [4, с. 102], и метафору творческой свободы как «синей сойки» [4, с. 338], и воспроизведенный в ироничной и самоироничной метафоре миф о жертвенности поэта, символом которой становится образ подбитого на взлете «перепела жирного» [4, с. 174], поплатившегося жизнью за один-единственный звук и взлет. Но особенно своеобразна и в то же время семиотически насыщена автоописательная орнитологическая метафорика Л. Лосева: тут и корреляция своего творчества с мандельштамовским («Я в экзистенциальной клетке / свищу, подвешенный на ветке, / как Мандельштам или щегол» [4, с. 473]), и переосмысление роستانовского шантеклера в катастрофическом и одновременно катарсическом ключе в одноименном стихотворении, и говорящий попугай в автоописательном эпиграфе к циклу «Говорящий попугай» («попугай говорящий, но говорящий редко, только по-русски и только одно» [4, с. 541], потом в стихах цикла уточняется, что это «одно» – слово «дурак»), так что все вместе выглядит как игровая самоуничтожительная эскапада Л. Лосева на «баратынскую» тему «мой дар убог и голос мой негромок».

Но особенно ярко игровые коннотации бестиарной образности проявлены в автомифе Л. Лосева, выстроенном вокруг его дважды зоологического поэтического имени. Он сам так описывает в автопредисловии к циклу «Чудесный десант» происхождение своего псевдонима: «В молодые годы я носил имя Лев Лифшиц. Но, поскольку в те же годы я начал работать в детской литературе, мой отец, поэт и детский писатель Владимир Лифшиц, сказал мне: «Двум Лифшицам нет места в одной детской литературе – бери псевдоним». «Вот ты и придумай», – сказал я. «Лосев!» – с бухты-барухты сказал отец.

В честь моего переименования М. Еремин нарисовал вот такую картинку.
Начитанный Еремин, безусловно, намекал на воспетую Хлебниковым метаморфозу:
Оленю нету, нет спасенья.
Но вдруг у него показалась грива
И острый львиный коготь,
И беззаботно и игриво
Он показал искусство трогать.

Если читатель найдет хоть немного этого искусства в моей книге, я буду счастлив» [4, с. 14].

Лосевское «искусство трогать» не нуждается в комментировании, поскольку именно реабилитация трогательного им самим декларировалась как творческая задача (см., в частности, стихотворение «Гуттаперча» с его мечтой о «сладчайшей слезе» [4, с. 446]), и реализация возвращения к трогательному – с неизбежной в таких случаях самоиронией – полностью удалась Л. Лосеву в том числе и в его «звериных» стихах. Особенно это погружение в стихию трогательного ощущается в стихах, посвященных кошкам – бесспорным царям лосевского bestiaria и его «тотемным» животным, поскольку свою «львиную» природу самоироничный поэт трансформирует в кошачью, в результате чего возникает множество стихов, в которых коты сопровождают автора как хорошие приятели или вовсе выступают его alter ego: «мне серый кот окажет честь, / изволив рядышком присесть» [4, с. 320], или «По-кошачьи головой об дерево / потереться об Л. Андреева» [4, с. 483], или «Кот делится со мной своим теплом. / Мы кофе пьем. Один из нас мурлычет» [4, с. 538], или «друг-котище» в стихотворении “De profundis” [4, с. 223], или стихотворение “To Columbo”, где кот – это воплощение поэтической гармонии и меры, или развернутой «автопортрет» поэта-кота, запрыгивающего на окно в Европу, в «Ультиматуме»:

Вам-то зачем окно в Европу –
чтоб выставлять оттуда попу
и тем Европу забавлять?
Европе, право, наплевать.

Отдайте мне мое окошко!
Запрыгну на него, как кошка,
вальяжно лягу на карниз,
усы и брови свешу вниз,

увидю: люди на добычу
выходят, голос различу
и, может, что-то промурлычу,
а, может, лучше промолчу [4, с. 244–245].

Но в семантике псевдонима Льва Лосева, в ее оксюморонности заложены и другие смыслы. Гибрид льва и лося – охотника и жертвы – в поэтической автомифологии Л. Лосева проецируется, прежде всего, на национальную тему, в поэтической авторефлексии Л. Лосева всегда окрашенную парадоксально (например, в стихотворении «Или еще такой сюжет...»: «И, как еврейка казаку, / мозг отдается языку» [4, с. 305]). Парадоксальность и вытекающая отсюда драматичность национальной самоидентификации автора зафиксированы и в стихотворении «ПВО» («Песнь Вещему Олегу»), причем уже с помощью зооморфной образности, структурно аналогичной оксюморонному «льву-лосю»:

Я пена по Волге, я рябь на волне,
Ивригогибрид-рыбоптица,
А. Пушкин прекрасный кривится во мне,
Его отраженье дробится.
Я русский-другой-никакой человек.
Но едет и едет могучий Олег [4, с. 184].

Игровой характер сетования по поводу «кривящегося» в авторе «прекрасного А. Пушкина» становится очевиден, если вспомнить, что именно к пушкинскому прецеденту восходит в русской поэзии оценка своей национальной идентичности как парадоксальной, поскольку А. Пушкин как раз и осмысливал свою русскость на фоне постоянного напоминания о себе как «потомке негров безобразном». Именно благодаря игре антонимами «прекрасный/безобразный» в цитатном подтексте стихотворения Л. Лосева актуализируются соответствующие строки А. Пушкина на тему национальной самоидентификации.

С другой стороны, парадоксальная семантика псевдонима может быть спроецирована и на автометаописательный уровень поэзии Л. Лосева, в которой, как хищная природа льва с мирной природой лося, сопряжены противоположные начала – прежде всего, знаковое и физическое, интеллектуальное и чувственное. И в образах зверей оба эти начала чаще всего и проявляются: звери-цитаты обретают чувственную пластичность и «оживают», а портретируемые поэтом живые представители природного мира семиотизируются и мифологизируются (странно зловещий зайчик, внезапно возникший на пороге героя одного из стихотворений, или демоническая коза, которая «взглядом, пожелтевшим от люцерны, / ... низводит наземь воронье» [4, с. 25], или кошка на картине Вермеера, которая тем не менее «утром в отеле моем ошивалась» [4, с. 82], и т. д.).

Именно поэтому представляется неслучайным создание образа поэта как настоящей зоологической химеры в стихотворении, озаглавленном цитатой из Ахматовой: «Подумаешь тоже, работа!». Здесь поэт уподоблен одновременно и зверю из семейства кошачьих («Пока все трудятся, поэт, скотина, / небесное лакает молоко» [4, с. 550]), и птице, и свиноматке («Поэт чирикать в книжках записных / готов, как свиноматка к опоросу» [4, с. 550]). Насколько цитатна материя этого химерического образа, сигнализирует уже заглавие стихотворения. Укажем лишь на полярные точки его интертекстуального пространства, на одной из которых обнаружим «оренбургскую зарю» с ее рассветным молоком из «Пугачева» Есенина, а на другой – бранное сравнение Пастернака со свиньей в антиживаговском выступлении Семичастного. Через выплывающие из подтекста стихотворения аллюзии не только на стихи, но и на судьбы «иждивенки»-Ахматовой, «тунеядца»-Бродского, «небожителя»-

Пастернака сквозь поверхность шуточного непритязательного стихотворения проступает его главный смысл – апология поэта и утверждение вечной жертвенной правоты этого странного «зверя».

Литература:

1. Гандлевский С. Литература2 (литература в квадрате): мрачная веселость Льва Лосева / С. Гандлевский // Знамя. – СПб., 1996. – № 7. – С. 196–199.
2. Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка / Л.В. Зубова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 432 с.
3. Куллэ В. «Филологическая школа». Приглашение к библиографии / В. Куллэ // Лит. обозрение. – М., 1997. – № 5. – С. 103–106.
4. Лосев Л.В. Стихи / Л.В. Лосев. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2012. – 600 с.

Аннотация

Т. ПАХАРЕВА. ПОЭТИЧЕСКИЙ БЕСТИАРИЙ ЛЬВА ЛОСЕВА

В статье рассмотрены семиотическая природа и художественная специфика зоологических образов в поэзии Льва Лосева, выявлена цитатная основа большинства из них. Прослежены механизмы образования политически злободневных сатирических смыслов зоологических образов, а также их своеобразное смысловое наполнение в воплощении тем родины и творчества в стихах Л. Лосева. Отдельно проанализирован псевдоним «Лев Лосев» и исследована роль парадокса в создании как семантики псевдонима, так и автомифологии поэта в целом.

Ключевые слова: поэзия, мотив, семиотика, сатира, бестиарный код.

Анотація

Т. ПАХАРЄВА. ПОЕТИЧНИЙ БЕСТІАРІЙ ЛЕВА ЛОСЄВА

У статті розглянуто семиотичну природу та художню специфіку зоологічних образів у поезії Лева Лосєва, виявлено цитатну основу більшості з них. Простежено механізми створення політично злободєвних сатиричних змістів зоологічних образів, а також їх своєрідне змістове наповнення під час утілення тем батьківщини і творчості в поезіях Л. Лосєва. Окремо проаналізовано псевдонім «Лев Лосєв» і досліджено роль парадоксу під час створення як семантики псевдоніму, так й автоміфології поета загалом.

Ключові слова: поезія, мотив, семиотика, сатира, бестіарний код.

Summary

T. PAKHAREVA. LEV LOSEV'S POETICAL BESTIARY

In the article we consider the semiotic character and artistic specificity of the zoological images in Lev Losiev's poetry and discover the quotation base of the most of them. Also we trace how the politically actual satirical meanings of those zoological images are created. We discover the peculiar semantic content of these images when they embody the topics of motherland and creative work in the Losiev's poetry. Particularly we analyze the nickname "Lev Losiev" and explore the role of paradox in the creation both semantics of the nickname and auto mythology of the poet himself.

Key words: poetry, motive, semiotics, satire, bestiary code.

кандидат филологических наук,
доцент кафедры иностранных языков
Хмельницкого национального
университета

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ РЕЛИГИОЗНО-НРАВСТВЕННЫХ ОСНОВ БЫТИЯ В РАССКАЗАХ П.С. РОМАНОВА

Вопрос религиозно-нравственных основ бытия в рассказах 1920–1930-х годов в художественном наследии П. Романова неоднократно поднимался литературоведами и критиками. Чаще всего критические отклики 1920–1930-х годов на произведения П. Романова были ориентированы на оценку идеологически выверенной социальной правдивости или неправдивости изображённых писателем событий. Рассказы П. Романова до сих пор вызывают неоднозначную реакцию со стороны читателей, критиков и литературоведов, которая, несмотря на наполненность противоречивыми оценками, единодушна в признании многообразия и самобытности таланта писателя. Среди обилия публикаций наибольшей ценностью отличаются работы Г. Белой, Н. Грозновой, Е. Никитиной, С. Никоненко, А. Солженицына, Н. Фатова и др.

В настоящей статье ставится цель раскрыть особенности воплощения религиозно-нравственных основ бытия при помощи сюжетно-композиционной организации материала в произведениях писателя и рассмотреть их роль в формировании романовской художественной концепции мира и человека, также предпринимается попытка интерпретации ряда библейских аллюзий, которые либо не попали в поле зрения литературоведов, либо оставляют возможность многозначного толкования. Поэтому наиболее актуальными и сегодня представляются задачи комплексного и непредубеждённого анализа творческого наследия писателя как единого целого.

Талант П. Романова проявлялся в умении определить бытийную значимость фрагментов объективной реальности и запечатлеть их в литературно-художественных произведениях. В поисках оптимальной адекватной формы П. Романов испробовал различные жанры: роман, повесть, рассказ, записки. Интенсивные художественные эксперименты и накапливаемый созидательный опыт привели писателя к выбору рассказа как наиболее универсальной жанровой формы, соответствующей его дарованию и творческим задачам.

В ходе рассмотрения рассказов можно заметить, что Романов – один из тех мастеров новеллистики, творчеством которых подтверждается неисчерпаемость формы рассказа. И не только потому, что ему подвластны многие разновидности этой формы – рассказ юмористический, рассказ психологический, картинка из «потока жизни», психологический этюд и бытовая зарисовка, эксцентричная юмореска и поэтическая миниатюра. Романов – один из тех писателей-рассказчиков, в творчестве которых обновляется и обогащается сама поэтика жанра, его художественная структура. Он ориентируется не на традиционные литературные формы, а на формы, в которых протекает сама жизнь, стремясь изображать жизнь такой, как она есть. Но, собранные вместе, его рассказы соединяются в умный и правдивый, порою смешной, но чаще – глубоко драматичный роман о русском мужике, о России, о русском национальном характере.

Отражением авторского поиска универсального национального характера является приверженность Романова к особому человеческому типу – обычному человеку с обычным складом души, в обычных повседневных условиях.

В рассказе «Обетованная земля» (1918 г.) повествуется о первом «советском» посеве на помещичьей земле. И здесь возникает различие между стариками и молодежью, между прошедшим и настоящим, между прежним поколением и нынешним. В рассказе переплетается между собой «*священное, молитвенное настроение старого поколения, все под Богом и обожествление матушки-Земли, – и развязно-деловое, сухое у молодого поколения*» [9, с. 200]. Подтверждением может служить такое замечание стариков: «*Бывало, перед тем как сеять, старики недели за две выйдут в поле и все на небо смотрят*» [2, с. 80]. «*Теперь на небо смотреть не любят. Они все думают силой взять. Нет, сколько спину не гни, а ежели благословения на тебе нет, и не будет ничего*» [2, с. 80]. Потому что раньше «*с поста еще начинают приготовляться, по приметам соображаться, когда пахать, когда сеять, а теперь вишь, вон, молодые-то: папироски закурили, шапки набекрень, и пошел с некрещеным рылом*» [2, с. 80]. И поэтому выходит, что теперь «два дымка к небу: от кадилницы с ладаном, и от папирос молодежи» [9, с. 200], потому что старушки в поле сначала достают «из узелков просвирки, желтые, копчёные свечи. А молодежь *«садится на рубеже покурить»*» [2, с. 81].

Рассказ построен на тесном переплетении прошедшего времени, которое олицетворяют старики (их воспоминания являются ретроспекцией), и нынешнего времени – в лице молодежи, переставшей относиться к земле как к обетованной, священной, Богом данной. Перед тем как молодежь принялась сеять, старушки начали петь молитву. Но молодые люди заметили: «*Скорей кончайте свою музыку-то. Дело надо делать, а не чепуховину разводите*» [2, с. 82].

Жизнь 1920-х годов призвала молодежь на борьбу против капитализма, буржуазии, не объясняя и не понимая при этом, что уничтожение всего старого влечёт за собой пропасть, пустоту и безграмотность молодого поколения, потому что не всё старое – плохое. Необходимо было найти ту грань, которая помогла бы создать новое, не разрушая старого.

В рассказе «Хорошие места» (1924 г.) сюжетобразующим началом служит злободневный факт социально-экономической жизни страны: раздел земли. Экспозиция рассказа обозначена сообщением о том, что «*когда поделили помещичью землю и прошло некоторое время, мужики стали опять жаловаться на малоземелье*» [1, с. 197]. Фак-

тическая сторона жалоб мужицких заключалась в том, что «земля не та стала» [1, с. 197], «в старые времена какие урожаи на ней бывали» [1, с. 198]. Развитие действия построено на диалоге между мужиками, из которого становится известным, что соседние андросовские мужики, позарившись на глаголевскую землю, «осилили, купили, два года пользовались урожаями: можно сказать, земля прямо сама рожала без навозу, без всего. А потом отчегой-то зачиррела и сошла на нет» [1, с. 198]. Сокрушаются мужики, что «не любят они народ, эти хорошие места, все подальше хоронятся: как где трудовой народ, так тут и нету ничего» [1, с. 199]. Единственное, о чем мечтают «рабочники»: «хоть бы годочек попользоваться» [1, с. 200] такую землю, как в Сибири: «никакого труда не нужно: пахать – не пахнут, а так поскребут еловыми сучьями – и ладно, лежи всю зиму на печке» [1, с. 199].

В завязке Романов подводит итог всем рассуждениям мужиков: «Все уныло молчали: слова все позабыли, а хорошие места всё равно долго трудового народа не выдержат» [1, с. 200], потому что «гнуь спину-то» [1, с. 200] никто не хочет и слов никто не знает, как в старину, когда «пошепчет, пошепчет и – готово, загребай» [1, с. 200].

Обличительное мастерство Романова-сатирика проявляется в тексте рассказа ненавязчиво. Юмористическая подоплека ситуации рождается за счет употребления на смысловом пространстве одной фразы двух взаимоисключающих друг друга понятий: например, трудовой народ, мечтающий попользоваться землей, чтобы не гнуть на ней спину, и «дуракам всегда хорошие места достаются» [1, с. 198]. Не случайным является то, что автор называет своих героев не привычным и узнаваемым словом «крестьяне», а просто – мужики. Ведь издревле слово «крестьянин» имело смысловое наполнение, синонимичное слову «христианин».

Самим фактом отсутствия в рассказе «Хорошие места» лексемы «крестьянин» Романов делает акцент именно на разрушении сакрального смысла взаимоотношения крестьянина с землей, отчего и рушится старый мир, уничтожаются вековые устои, и наступает век нынешний – век «революционных преобразований» [8], когда духовное уступает место материальному, вследствие чего человек скорее уверует в чёрта, чем в божественное.

Рассказ «У парома» (1926 г.) построен на противостоянии Бога и чёрта в сознании персонажей. Главный персонаж Пётр испытывает ненависть ко всему божественному, от которого его «с души воротит» [6, с. 196] и «вот где сидит» [6, с. 196] только лишь потому, что хорошую девку любит и замуж взять хочет, а она «твердит: покамест в церковь не сведёшь, ничего не получишь» [6, с. 196]. Но Петр не верит в Бога и не хочет идти в церковь венчаться, так как «это против себя шттить» [6, с. 199]. Девушка же без божьего благословения не согласна перейти жить к молодому человеку. Вопрос «в кого верить – в чёрта или Бога» становится решающим в судьбе персонажей и их дальнейших отношениях. Девушка пытается найти в глазах и речах любимого ту крупицу, за которую можно было бы зацепиться и не прерывать отношений, но «с тщиетной надеждой искала в них чего-то» [6, с. 199]. Пётр не хочет «за девкой в церковь» [6, с. 200] идти, так как боится насмешек со стороны односельчан, ведь он «попа не принимает» [6, с. 200] и «над литургией смеётся» [6, с. 200]. Единственное, во что он верит, так это то, что «когда-нибудь конец придёт и» [6, с. 201] чёрту. Зацепившись за эту фразу, девушка принимает решение порвать с парнем «уж совсем» [6, с. 202]. И «вдруг у Петра дрогнуло сердце» [6, с. 202], но он так и не сделал ни шага. Девушка ушла, ночь прошла, но даже с приходом рассвета чувства обоих не угасли.

Для противопоставления дня как времени Бога и ночи как поры деяний чёрта Романов изображает трагедию двух влюблённых, которые никак не могут переступить через людскую молву и «народное суеверие», освободиться «от затемнения» [6, с. 200] и начать новую жизнь вместе. Каждый не хочет поступиться своими принципами, и результат – неутешительный: любовь не победила тёмные силы ночи. Парень не принял Бога, девушка не захотела без Бога жить только вдвоём с любимым.

День и ночь также выступают как образы света и тьмы. Солнце – символ света, а свет в Средневековье означал символ Бога. Ночь же – время деяний чёрта. С наступлением утра мир освобождается от тёмной силы, девушка прощается с любимым навсегда, очищаясь от греховности.

В рассказе «Смерть Тихона» (1923 г.) главный персонаж Тихон, предчувствуя свою скорую смерть, начинает готовиться к смерти на протяжении дня: достаёт рубаху из сундука, иконку с божничка, отдаёт припрятанные на смерть деньги жене и распределяет их на нужды похорон. Также «перед самой смертью он попросил вывести его, чтобы посмотреть на солнце» [6, с. 67] и завещал похоронить его «под большой берёзой» [6, с. 67].

Образ солнца играет в рассказе важную роль, являясь едва ли не основным символом. Мотив борьбы смерти с жизнью, света с тьмой является лейтмотивом всего повествования. Жена Тихона после его смерти плачет о том, «что не померла вместе со своим стариком, а осталась после него жить: что, видно, её земля не принимает и господь батюшка видеть пред лицом своим душу её не желает» [6, с. 68].

Танатологическому пафосу рассказа соответствует заходящее красное солнце, которое выступает как закат жизни: Тихон умер и похоронен. Наступает ночь и поднимается полный месяц «высоко над церковью» [6, с. 69].

Но, невзирая на то, что наступила ночь, «в воздухе было так тихо, что свечи горели у раскрытого окошечка, не колеблясь» [6, с. 69]. Такое затишье природы связано с тем, что свет, солнце – символ Христа, который, подобно небесному светилу, несет духовный свет, согревая души, помогая решать проблемы и наставляя заблудших на путь истинный, умиротворяя грозные силы природы.

Солнце – героическая и отважная сила, творческая и направляющая, начало земной жизни. Тройственные отношения между Солнцем, Землей, Луной и их ритмы определяют четверичное деление частей света, смену года, дня и ночи, жизни и смерти. Отражая переходное состояние природы, две стихии отождествляются в фольклоре с борьбой двух начал: светлого и темного, а также с переходом света во тьму, дня – в ночь, яви – в сон, а жизни – в смерть.

В рассказе Романова утреннее солнце – это начало подготовки Тихона к своей смерти, вечернее же солнце освещает его могилу «в густом заросшем углу кладбища под большой белой берёзой» [6, с. 69].

Образ красного месяца предстаёт перед нами как образ «смерти» или символ чёрта, нечистой силы. В рассказе «Светлые сны» (1919 г.) старики не могут заснуть при красно-жёлтом ущербном месяце, который «бледно светил над церковью» [7, с. 282], потому что «сны прямо замучили» [7, с. 283]. И всё из-за того, что сны стали не то, что прежде. «Прежде сны были явственные» [7, с. 283], «светлые сны снились» [7, с. 283], от которых «проснёшься, бывало, и целый день ходишь, ровно на тебя свет снизошел. Думаешь, видно, господь упредить тебя хочет, святого батюшку какого-нибудь присылая» [7, с. 284], «к себе требует или напоминает, чтоб душу» [7, с. 284] не пачкали, а теперь «светлых снов не осталось, только и знаешь, что брёвна какие-то таскаешь, да всё в землю прячешь, только и толку» [7, с. 285]. Поэтому «спать никому не хотелось: светлых снов не увидишь, а брёвна да железо таскать – никому не радость» [7, с. 286].

В заглавии этого рассказа присутствует знак «новеллистической ситуативности» [5] – «сны», который предполагает прогнозируемый сюжет. Как видно из сказанного выше, Романов сосредоточил внимание в произведении на снах стариков, которые не могут заснуть при красно-жёлтом ущербном месяце, который «бледно светил над церковью» [7, с. 282]. Красный цвет в произведениях писателя наделен отрицательной экспрессией. Это – цвет беды, которая непременно должна случиться с персонажем («У паромы», «Смерть Тихона» и др.).

В рассказе «Звёзды» (1927 г.) краски поздней осени – уныния и умирания прежней красоты и чистоты – символизируют умирание дружбы между двумя приятелями, которые вместе воевали и один спас другого от смерти. Но разлука в пять лет многое изменила в их жизни: один стал студентом «московского университета, первого Эм Ге У» [6, с. 307], с грязными худыми башмаками, «с давно нечесаными волосами, с наивно-восторженным лицом» [6, 307], а другой – председателем райисполкома, с толстым животом, в распахнутом френче, «с круглым подбородком и толстой шеей» [6, с. 307]. Василий хвастается и красуется перед Петром, показывает, чего он достиг после гражданской войны: занял высокий пост, женился на красавице, пятиконный дом «с тесовыми новыми воротами и ставнями на окнах» [6, с. 306]. Но с возвращением жены вся его дружелюбность пропадает, уступив место злости, раздражительности, глухой, мутной досаде при виде грязных худых башмаков друга. Происходит перерождение: Василий показывает свою настоящую сущность, которая заняла место прежней, когда два друга делили и горести, и радости вместе. А теперь один стал «большим» человеком, потеряв при этом духовность и чистоту, а другой, хоть и сумел сохранить наивность и нравственность, ощущает свою непригодность в мире, где материальное ценится дороже дружбы, бескорыстия и душевности. Пётр уезжает, чтобы не стеснять друга, а Василию «досадно, что ещё лошадей нету» [6, с. 318] и он не может отправить друга на станцию, но при этом не даёт и «ситничка краюшки» [6, с. 319] на дорогу.

Романов в этом произведении раскрывает тему мещанского «перерождения деревенского коммуниста, бывшего солдата революции» [3, с. 197]. Пётр ехал к нему как к человеку настоящему, у которого можно и душой отдохнуть, и денег немного перехватить на самый крайний случай. Но в реальности Василий находится под каблуком своей жены. Он не распоряжается ничем в доме, поэтому выставляет друга за дверь в угоду жене, не дав ему даже краюшки хлеба на дорогу, не то чтобы денег или лошадей до станции.

Романов выявляет причины изменения сущности человека в зависимости от обстоятельств. Василий, став председателем, забывает о духовном и больше печётся о материальном, о том, «что сбруя на лошадях плохая, не такая, какую хотелось бы, как председателю райсовета» [6, с. 308]. Пётр же, осознавая свою бедность и то, что «ни корысти, ни прибыли» [6, с. 304] от него в хозяйстве, остаётся таким же, как был во времена гражданской войны и спасения друга. Его зачаровывают звёзды, и он понимает, что хорошая одежда и деньги – это не главное в жизни. Главное – это то, что у тебя внутри.

Критик Лежнёв писал, что «в правдивости и наблюдательности автору нельзя отказать. Но он попытался добиться своей цели при помощи элементарных средств, а потому убедительность рассказа пострадала» [3, с. 197]. На наш взгляд, Лежнёв ошибся. Романов точно и глубоко изобразил все мельчайшие внутренние психологические порывы и движения души персонажей. Он смог достоверно срисовать картину будней человека и заставить читателя сопереживать Петру, который оказался буквально на улице, когда его друг был сыт и имел крышу над головой.

Романов психологически глубоко передаёт само течение жизни, позволяет заметить, что персонажи вступают «в противоречие со своей собственной «закодированной» сущностью и совершают непредсказуемые поступки» [4, с. 62], подчиняясь обстоятельствам.

В рассказе «Яблоневого цвет» (1929 г.) старушка Поликарповна каждую весну с тревогой ждала прохожего городского типа и «старалась нарочно не смотреть на него, чтобы зря не волноваться, но её уши против воли напряжённо ждали, не обратится ли он к ней» [6, с. 359], а когда счастье улыбнулось, и к ней «из города зашёл какой-то человек в серой кепке, с полуседыми волосами и в рыжеватых сапогах с короткими обтёршимися голенищами» [6, с. 360], она, наслушавшись кумы, пожалела, что продешевила и захотела избавиться от дачника, даже понимая то, что поступил не по совести. В ходе развития действия возникают две кульминации. Первый кульминационный момент наступает, когда Нефёдка, нехорошо усмехнувшись, произносит фразу «какой же человек будет без всякой выгоды для другого стараться» [6, с. 362], которая всё перевернула в сердце Поликарповны, заставив его тревожно биться. Второй кульминацией является сообщение кумы, что Поликарповна могла бы сдавать домик за сто, так как теперь «по полтора ста берут, по двести!» [6, с. 364]. После ухода кумы Поликарповна остаётся в «невывразимом мраке» [6, с. 364]. Её мысли мечутся. Она никак не может принять одно совершенно правильное решение, поэтому решила последовать совету Нефёдки: уйти к дочери за реку, перепоручив Нефёдке выгнать постояльца за четвертную.

Романов объясняет, почему Поликарповна соглашается на предложение Нефёдки и сама не выставляет Трифона Петровича (который к ней относился, как к родной матери: исправил крыльцо, починил рамы) – так как она была «богобоязливая, совестливая» [6, с. 366] и «религиозная» [6, с. 366] старушка, которой самой разговаривать с постояльцем было стыдно. Так понятие «добропорядочность» приобретает перевернутый смысл. Из-за желания наживы По-

ликарповна теряет человеческое обличье и превращается в бездуховное существо, которое испуганно опускает руку, так и не осмелившись перекреститься после принятия решения «и, вся потемнев, изменившимся голосом торопливо» [6, с. 367] произносит: «Ну... делай, как говорил» [6, с. 367].

На фоне изменения людского облика, перерождения человека из богобоязненного в грешного, красота природы, её чистота и нежность остаётся неизменной: «солнце уже светило мягким предвечерним светом, и по столбикам или солнечные радуги от воды. А из ограды доносилось свежее благоухание цветущих яблонь, которые от брызнувшего из облачка дождя сверкали прозрачными каплями на мокрых листьях и на снежно-розовых цветах» [6, с. 367].

Именно пейзаж играет главную содержательную роль в рассказе. Пейзаж помогает автору рассказать о месте и времени изображаемых событий. Начало рассказа повествует о начале весны, когда природа начинает жить по-новому, смытая с поверхности всю грязь, которая накопилась с зимы. Романов противопоставляет чистоту, невинность, девственность, первозданность и постоянство природы изменчивости человека, который меняет не только своё поведение в зависимости от ситуации, но и свою сущность, выпуская на поверхность всю низменность, которая таилась в закоулках души и сердца.

Романов призывает жить по совести, согласно заповедям божьим: не возжелай добра ближнего своего. Но люди в погоне за благами забывают о Боге, о душе и помнят лишь о материальном, а не о духовном.

Таким образом, очевидно, что религиозно-нравственные основы бытия имели огромное значение в нравственно-эстетической эволюции П. Романова. Вместе с тем использование библейско-христианских образов и мотивов в художественном творчестве писателя не поддаётся однозначному толкованию. С одной стороны, мы видим в его произведениях искренние попытки и автора, и героев придать социальной революции значение морально-этической переделки мира, что неизбежно должно было бы приводить их к христианским ценностям. Но, смешавшись с революционными идеями нового советского мира, персонажи Романова теряют здравый смысл, превращаются в зверя, в бездуховное биологическое существо.

Литература:

1. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 34. П. Романов. – М. : Эксмо, 2004. – 704 с.
2. Библиотека юмора и сатиры. П. Романов. – М. : Правда, 1991. – 400 с.
3. Лежнёв А. Недра. Кн. 10 / А. Лежнёв // Печать и революция. – 1927. – № 2. – С. 197.
4. Логвин Г. Пантелеймон Романов (1885–1938) / Г. Логвин // Відродження. – 1994. – № 8. – С. 59–62.
5. Пономарёва Е. Феномен заголовочно-финального комплекса в русской новеллистике 1920-х годов / Е. Пономарёва [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://science.rggu.ru/article.html?id=51177>.
6. Романов П. Избранные произведения / П. Романов. – М. : Худож. лит., 1988. – 400 с.
7. Романов П. Повести и рассказы / П. Романов. – М. : Худож. лит., 1990. – 496 с.
8. Семёнова С. Поэтика рассказов П.С. Романова : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / С. Семёнова. – Елец, 2008. – 21 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.elsu.ru/dissovet/avtoref-d01.html>.
9. Солженицын А. Дневник писателя : Пантелеймон Романов. Рассказы советских лет / А. Солженицын // Новый мир. – 1999. – № 7. – С. 197–204.

Анотація

В. СПИВАЧУК. ОСОБЛИВОСТІ РОЗКРИТТЯ РЕЛІГІЙНО-МОРАЛЬНИХ ЗАСАД БУТТЯ В ОПОВІДАННЯХ П. РОМАНОВА

У статті висвітлено особливості розкриття релігійно-моральних засад буття за допомогою сюжетно-композиційної організації матеріалу в оповіданнях П. Романова. У своїх творах письменник показує процес саморуйнування особистості в умовах нового революційного часу. Автор статті зосереджує увагу на причинах, що призводять до втрати духовного людину.

Ключові слова: сюжет, оповідання, образ, персонаж.

Аннотация

В. СПИВАЧУК. ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ РЕЛИГИОЗНО-НРАВСТВЕННЫХ ОСНОВ БЫТИЯ В РАССКАЗАХ П. РОМАНОВА

В статье освещены особенности воплощения религиозно-нравственных основ бытия с помощью сюжетно-композиционной организации материала в рассказах П. Романова. В своих произведениях писатель показывает процесс саморазрушения личности в условиях нового революционного времени. Автор статьи сосредоточила внимание на причинах, которые приводят к потере духовности человеком.

Ключевые слова: сюжет, рассказ, образ, персонаж.

Summary

V. SPIVACHUK. THE PECULIARITIES OF THE USING OF THE RELIGIOUS-MORAL AMBUSH OF THE HUMAN BEING IN THE ROMANOV'S SHORT STORIES

The article deals with the peculiarities of the using of the religious-moral ambush of the human being thanks to the plot-composition organization of the material in the Romanov's short stories. The writer shows the process of the self-destruction of the personality in the conditions of the new revolutionary time.

Key words: plot, short story, portrait, character.

Е. Хомчак,

кандидат филологических наук, доцент
кафедры украинского языка
Мелитопольского государственного
педагогического университета
имени Богдана Хмельницкого

И. Волкова

кандидат педагогических наук, доцент
кафедры украинского языка
Мелитопольского государственного
педагогического университета
имени Богдана Хмельницкого

ЗООПОЭТИКА РОМАНА «ОБРЫВ» И.А. ГОНЧАРОВА

Термин «зоопозитика», введенный в научный оборот Жаком Деррида, понимается и как совокупность выразительных средств, связанных с образами животных, и как исследовательская дисциплина, занимающаяся этими образами. В настоящее время, по мнению И. Сида [1], данный термин приобретает обновлённое значение благодаря появлению сборников бестиария: «Бестиарий в словесном и изобразительном искусстве» (2012 г.), «Бестиарий и стихии» (2013 г.), посвящённых актуальным вопросам семантики, символики животных различных времён и другим бестиарным темам.

В романе «Обрыв» И.А. Гончарова нет изобилия бестиарных аллегорических описаний различных животных, но его зоопозитика – совокупность выразительных средств, связанных с образами животных, – является чрезвычайно показательной. Отдельные краткие размышления о зоопозитике гончаровского текста (с указанием на зоологизм портретов персонажей) разбросаны в работах Е.А. Краснощековой [2], В.И. Мельника [3], О.Г. Постнова [4] и др., но пока не существует специального исследования этой темы. Цель нашей статьи – создание каталога названий животных в романе «Обрыв», изучение художественно-образительных средств, связанных с образами животных.

Спектр названий домашних и диких животных в тексте романа «Обрыв» достаточно обширный. Методом скрупулезной постраничной выборки был проведен подсчет всех «обитателей зверинца» в романе – всего 458 бестиарных названий.

В романе фигурирует значительное количество вариантов названий собак: *собака* – 12 [5, V, с. 27, 50, 88, 121, 122, 202, 245, 288; VI, с. 363], *собаки* – 18 [5, V, с. 50, 198, 225, 229, 244, 245, 270, 275; VI, с. 360], *собачонка* – 1 [5, V, с. 243]; контекстуальные синонимы: *моська* – 1 [5, V, с. 15], *болонка* – 1 [5, V, с. 69], *щенок* – 1 [5, V, с. 149], *шавка* – 1 [5, V, с. 289], *пара бульдогов* – 1 [5, V, с. 336], *мелкий пудель* – 1 [5, VI, с. 349]. Неслучайно в приданое младшей внучке Марфеньке бабушка Татьяна Марковна Бережкова приготовила скатерть с вышитой на ней картиной «*Диана с собаками*» [5, V, с. 142].

Кроме собак, в романе упоминаются разного рода животные и рептилии: *лошади* – 18 [5, V, с. 14, 44, 62, 70, 77, 130, 154, 232, 290, 334, 364, 373, 389, 394; VI, с. 420, 466, 467, 560], *лошадь* – 5 [5, V, с. 56, 198, 368, 388; VI, с. 412], *конь* – 4 [5, V, с. 44; VI, с. 390], *клеппер* – 1 [5, V, с. 70], *лошачок* – 1 [5, V, с. 70], *кошка* – 1 [5, V, с. 46], *кошки* – 2 [5, V, с. 50; VI, с. 336], *котенок* – 2 [5, V, с. 138, 292; VI, с. 414, 415], *котята* – 3 [5, V, с. 50, 130, 221], *кот* – 2 [5, V, с. 286; VI, с. 335], *горностай* – 1 [5, V, с. 13], *поросята* – 2 [5, V, с. 27, 38], *еж* – 1 [5, V, с. 40], *свинья* – 2 [5, V, с. 46, 146], *поросенок* – 1 [5, V, с. 157], *свинья с поросенком* – 1 [5, V, с. 290], *корова* – 4 [5, V, с. 50, 154, 198, 202], *коровы* – 1 [5, V, с. 243], *козел* – 1 [5, V, с. 156], *козел с двумя подругами* – 1 [5, V, с. 50], *ягненок* – 1 [5, V, с. 99], *зайцы* – 1 [5, V, с. 155], *кролики* – 1 [5, V, с. 155], *мыши* – 1 [5, V, с. 164], *медведь* – 5 [5, V, с. 179; VI, с. 394, 397, 641], *овцы* – 1 [5, V, с. 198, 243], *волк* – 2 [5, VI, с. 358, 394], *змея* – 4 [5, V, с. 52, 205, 269, 345], *змеи* – 2 [5, V, с. 202, 347], *ящерица* – 1 [5, V, с. 198], *лягушки* – 1 [5, V, с. 347], *рыба* – 3 [5, V, с. 202, 288, 312].

Лошади и *кони* играют в романе особую роль. По замыслу автора *лошадь* и *конь* синонимичны по своей первичной функции, однако в контексте романа образуют экспрессивный ряд противопоставлений вторичного порядка. О *лошадях* упоминается как о реальных домашних животных в патриархальной Малиновке: *лошадь* – это добрый слуга, послушный исполнитель воли человека, это «*старые лошади*» [5, V, с. 14], «*тройка тощих лошадей*» [5, V, с. 130], «*тройка верховых лошадей*» [5, V, с. 70], «*сытые, отличные лошади*» [5, VI, с. 388] и т. д.

Образ *коня* в сюжетной канве романа является, во-первых, зоомаркером для сравнения с ним героя Тушина: он «*как добрый конь*» [5, VI, с. 390]; во-вторых, *конь* – это динамичный символ воображения, бурной фантазии героя Райского: «<...> *оседлает он своего любимого коня, фантазию, или конь оседлает его, и мчится он в пространстве, среди своих миров и образов*» [5, V, с. 44]. Этот контекст находит отражение в традиции славянской мифологии, согласно которой боги и герои передвигаются на *коне* по небу из одной стихии в другую, при этом всадник нередко превращается в коня, а конь – во всадника.

В повествовательной структуре романа «Обрыв» сознание героя Райского и сознание автора-повествователя находятся в отношениях частичного взаимного отражения. Идентификация персонажей с животными происходит через призму сознания Райского, пребывающего в царстве зоологических образов. В его воображении сверстники-гимназисты были похожи «*на разных животных*»: у одного «*мордастое лицо*», у другого «*волосы*

растут на лбу, как у **орангутанга**» у третьего волосы сбиты на затылке, будто ему «*леший гриву заплетал, как у лошади*» [5, V, с. 36–37]; у учителя – «*брюхо, как у осла*» [5, V, с. 37].

Отметим, что в романе наблюдается чуть ли не единичное употребление слова *животное* в своем номинативном значении. Большею же частью оно наполняется определенным символическим значением, так или иначе связанным с мотивом «страсти». В рассуждениях Райского столичные женщины «*служат животному голоду*» [5, V, с. 76], т. е. страсти; собственный «*животный эгоизм страсти*» Райского [5, VI, с. 622], его разочарование («*Вера-тряпка! Вера-животное!*» [5, VI, с. 540]), заглушается сердечной честностью по отношению к Вере. Сама героиня Вера Бережкова тщетно пытается увлечь нигилиста Волохова «*правдой любви, человеческим, а не животным счастьем*» [5, VI, с. 576].

В романе выделяются несколько выразительных контекстуальных синонимов слова *животное* в его символическом наполнении: *зверь, тварь, самка*. Сцену нравственного падения Веры, «*не безголовой самки*» [5, VI, с. 610] предваряют различного рода варианты сравнений «*как зверь*»: Марк «*как косматый зверь тряс головой*» [5, VI, с. 532], «*как дикий зверь, помчался в беседку, унося добычу*» [5, VI, с. 537]; Райский «*выскочил на площадку перед обрывом, как раненый зверь*» [5, VI, с. 540] и т. д.

Нарратор наделяет своего героя-соавтора способностью самостоятельно сравнивать других персонажей романа с животными, птицами, рептилиями: горничная «*похожа на улитку*» [5, V, с. 284]; у Веры «*кошачий шаг*» [5, V, с. 289], она «*как кошка перешагивает порог*» [5, VI, с. 408]; бабушка Татьяна Марковна Бережкова ходит «*как гремучая змея*» [5, V, с. 52], т. к. гремит связкой ключей на поясе, словно гремучая змея своими костяшками на кончике хвоста.

Сознание Райского, обладающего ассоциативным мышлением, рисует Волохова в образе спокойно лежащей собаки: «*Сжавшись в комок, он сидел неподвижен... Но под этой неподвижностью таилась зоркость, чуткость и тревожность, какая заметна иногда в лежащей покойно и беззаботно собаке. Лапы сложены вместе, на лапах покоится спящая морда, хребет согнулся в тяжелое, ленивое кольцо: спит совсем, только одно веко все дрожит. А пошевелись кто-нибудь около, хлопни дверь, покажись чужое лицо – эти беспечно разбросанные члены мгновенно сжимаются, вся фигура полна огня, бодрости, лает, скачет...*» [5, V, с. 264].

В начале романа Райский сравнивает актрису Анну Петровну с *рыбами*: «*Она милая женщина и хитрая, и себе на уме в своих делах, как все женщины, когда они, как рыбы, не лезут из воды на берег, а остаются в воде, то есть в своей сфере*» [5, V, с. 31]. Но мечтает герой не о молчаливой женщине-рыбе, а о сильной, как огонь, женщине-львице. «*Где взять такую львицу?*» [5, V, с. 99] – восклицает Райский. Хладнокровная Софья Беловодова, не способная отдаться страсти, ассоциируется в его сознании с «*канарейкой в клетке*» [5, V, с. 90], его первая любовь Наташа – то с «*ягненком, нежно щиплющим травку*» [5, V, с. 99], то с *голубкой* [5, V, с. 101]. Его намерение встретиться с сильной женщиной-львицей находит реализацию в сцене воскресного завтрака с губернатором Тычковым, где Райский наблюдает внезапное превращение «*Татьяны Марковны из бабушки и гостеприимной хозяйки в львицу*» [5, V, с. 328], поразившее его и открывшее перед ним иную бабушку.

Один и тот же персонаж в романе в одной точке художественного дискурса сравнивается с разными животными. Дворовый Егорка напоминает Райскому то «*коренастого, мускулистого, длиннорукого орангутанга*» [5, VI, с. 332], то *волка* [5, VI, с. 410]; легкомысленная Полина Карповна – то «*змею, ползущую красным словом в уши*» [5, V, с. 274], то «*назойливую муху*» [5, V, с. 406], то «*мелкого пуделька, которого стригут, завивают и убирают в ленточки их собачьи фокусники*» [5, VI, с. 349]; Викентьев – то *волчонка* [5, VI, с. 419], то *поросенка* [5, V, с. 422], то *кузнечика* [5, V, с. 268]; Волохов – то блещит «*кошачьим глазом*» [5, V, с. 230], то склонен к «*волчьей лжи*» [5, V, с. 455], то где-то «*витают, как птица или бездомная, неприютная собака без хозяйина, или заблудшая овца*» [5, V, с. 241]. Приехавшие в гости сыновья помещика напоминают Райскому одновременно и «*годовалых собак крупной породы...*», и «*молодых желтоносых воронят, которые, сидя в гнезде, беспрестанно раскрывают рты в ожидании корма*» [5, V, с. 314].

Такое нагромождение сравнений персонажей романа с разными животными и птицами характеризует в первую очередь самого Райского с его телесным способом мышления и выразительной свободой фантазии.

Птицы в романе создают качественный фон для сопоставлений и занимают немалый количественный объем наименований. Названия разных птиц и насекомых употреблены в тексте романа 216 раз: птица – 3 [5, V, с. 14, 46, 61], птицы – 17 [5, V, с. 50, 110, 131, 132, 141, 148, 150, 202, 215, 216, 221, 223, 243, 270; VI, с. 343, 442], птичка – 4 [5, V, с. 100, 101, 131; VI, с. 414] птички – 4 [5, V, с. 54, 150, 197, 216], куры – 11 [5, V, с. 27, 62, 129, 131, 132, 154, 156, 244, 270, 285], петухи – 5 [5, V, с. 46, 129, 131, 270], петух – 1 [5, V, с. 131, 156], индейский петух – 1 [5, V, с. 132], соловей – 12 [5, V, с. 179; VI, с. 411, 412, 413, 423, 414, 415, 416, 426], соловьи – 6 [5, V, с. 50, 133, 150; VI, с. 425, 442], голубь – 3 [5, V, с. 46, 101], голуби – 9 [5, V, с. 118, 130, 131, 132, 234; VI, с. 335, 367, 458], ласточки – 6 [5, V, с. 50, 130, 131, 458, 460], малиновки – 1 [5, V, с. 50], иволги – 1 [5, V, с. 50], чижи – 1 [5, V, с. 50], щеглы – 1 [5, V, с. 50], чайки – 1 [5, V, с. 61], чайка – 1 [5, VI, с. 334], коршун – 1 [5, V, с. 61], канарейка – 2 [5, V, с. 86, 90], канарейки – 2 [5, V, с. 94, 173], утки – 3 [5, V, с. 131, 244, 270], утята – 1 [5, V, с. 243], воробьи – 5 [5, V, с. 131, 132, 289; VI, с. 367], гусенок – 4 [5, V, с. 131, 135, 150], перепел – 2 [5, V, с. 243, 415], наседка с цыплятами – 1 [5, V, с. 290], птенцы – 1 [5, V, с. 336], вороны – 2 [5, V, с. 243, 360], сазан – 1 [5, V, с. 269], пчелы – 2 [5, V, с. 50, 243], стрекозы – 1 [5, V, с. 50], бабочки – 2 [5, V, с. 50, 245], мухи – 4 [5, V, с. 355, 359; VI, с. 407], муравьи – 1 [5, V, с. 180], шмели – 1 [5, V, с. 243].

Понятие «птицы» в языческом сознании связывается с периферией по отношению к центру, где находилось мироздание, и где царил гармония в отличие от хаоса на периферии. В романе «Обрыв» патриархальная

деревня Малиновка (периферия) является центром мироздания для ее обитателей. Марфенька, создав вокруг себя патриархальную «идиллию между *курами и петухами*» [5, V, с. 129], не представляет себя вне деревни. На предложение Райского «выпорхнуть из этого гнездышка» [5, V, с. 141], преодолеть в себе «порханье *бабочки*» [5, V, с. 245], Марфенька с недоумением отвечает: «*А птицы? Кто же будет ходить за ними?*» [5, V, с. 141].

Несколько раз в романе встречается выражение «*Марфенькины птицы*». И сама Марфенька в сознании Райского ассоциируется с птичкой, бабочкой и ящерицей: она «*птичка садовая, бабочка цветная*» [5, V, с. 277], она «*быстро, как птичка, клюнет смородину...*» [5, V, с. 62], «*щебечет бесконечно, как птичка*» [5, V, с. 219], «*весела, как птичка*» [5, V, с. 274], «*как ящерица, любит зной*» [5, V, с. 198]. По представлениям древних, птица нередко выступала как символ души. В обращении бабушки к племяннице: «*Птичка моя*» [5, V, с. 54] слышится «*душа моя*». Полностью соответствует Марфеньке-бабочке-птичке ее жених Викентьев, скачущий не иначе, «*как кузнечик*» [5, V, с. 268].

Объединение в романе базовых мотивов «любовь», «страсть», «стыд», «грех» позволяет обнаружить определенные «птичьи» аналогии. Для любви Марфеньки и Викеньева Райский «подобрал» предсказуемый орнитологический зооярлык «*воркуют, аки голуби*» [5, V, с. 424]. «Режиссером» любовных отношений героев является *соловей*: пока Викентьев медлил с признанием, «*соловей все заливался в роце*» [5, VI, с. 411], «*соловей лил свои трели*» [5, VI, с. 411], «*щелканье соловья наводило дрожь*» [5, VI, с. 412]. Марфенька иронично предлагает Викентьеву «*говорить по-соловиному*» [5, VI, с. 412], а затем сама же плачет от «*соловья, который растревожил ее сердце*» [5, VI, с. 414], и сокрушается: «*Все соловей наделал: он открыл наш секрет*» [5, VI, с. 415]. Апогеем «соловиной сцены» является восклицание Викентьева «*Дай бог здоровья соловью!*» [5, V, с. 415].

В «птичью» тему романа вплетена и история драматичной страсти Веры и Волохова, в которой нет места «соловиной» тональности. Марк сравнивается с «ночной *хищной птицей*» [5, V, с. 364], Вера падает, «*как раненая птица, в роцу, с обрыва в кусты*» [5, V, с. 402], Марк «*бросает эту птичку на долю бурь и непогод*» [5, V, с. 412], «*у Веры тонкие пальцы, как когти хищной птицы*» [5, V, с. 498]. В романе используется одна из традиционных метаморфоз – женщина / птица, трактуемая или как спасение, или как наказание. В отношении Веры Бережковой – это сначала наказание за нравственное падение, а потом спасение от «греха».

Упоминание в эпилоге романа о птице Феникс, мифологической птице, обладающей способностью сжигать себя и затем возрождаться, неслучайно. В метафорическом истолковании Феникс – символ вечного обновления, что указывает на возвращение Веры к жизни. Для этого в роман вводится и образ *Тушина-медведя*, способного понять, простить, защитить.

Итак, в романе «Обрыв» И.А. Гончарова выявлено 458 реальных и риторических названий животных и птиц. Дикие и домашние животные интересуют автора-повествователя в первую очередь как зеркало персонажа, а потом – как самостоятельный мир, сами по себе. Наиболее интересными с точки зрения бестиарной характеристики является группа персонажей: Марфенька – «веселая птичка», Вера – «дикая кошка», Тушин – «добрый конь», Волохов – «спокойная собака» и т. д. Все значения обитателей бестиария направлены на героя Райского, вне которого сравнительный бестиарий теряет всякий смысл. Сознание героя и сознание автора-повествователя находятся в отношениях частичного взаимного отражения: идентификация персонажей с животными определяется в большей степени сознанием героя Райского. Обильное нагромождение сравнений персонажей с разными зверями и птицами характеризует в первую очередь самого Райского с его телесным способом мышления, способностью прикреплять к тому или другому персонажу «говорящие» зооярлыки.

Литература:

1. Сид И. Тотем в современной русской литературе. Зоопоэтика текстов, зоософия сообществ (постановка проблемы) / И. Сид // Бестиарий и стихии: сб. ст. – М. : Intrada, 2013. – 166 с.
2. Краснощекова Е.А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества / Е.А. Краснощекова. – СПб. : Пушкинский фонд, 1997. – 492 с.
3. Мельник В.И. Этический идеал И.А. Гончарова / В.И. Мельник. – К. : Лыбидь, 1991. – 152 с.
4. Постнов О.Г. Эстетика И.А. Гончарова / О.Г. Постнов. – Новосибирск : Наука, 1997. – 239 с.
5. Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. / И.А. Гончаров. – М. : Худож. лит., 1977–1980. – Т. 5–6. (В тексте даны ссылки на том и страницу).

Аннотация

Е. ХОМЧАК, И. ВОЛКОВА. ЗООПОЭТИКА РОМАНА «ОБРЫВ» И.А. ГОНЧАРОВА

Статья посвящена бестиарию романа «Обрыв» И.А. Гончарова. Охвачен весь спектр названий домашних и диких животных в тексте романа. Продемонстрирована связь риторического зверинца с персонажами и содержанием романа. Выявлены и проиллюстрированы персонажи, наиболее интересные с точки зрения бестиарной характеристики. Установлено, что риторические бестиарные значения направлены на героя Райского, вне которого сравнительный бестиарий теряет всякий смысл.

Ключевые слова: бестиарий, бестиарный мир, зоопоэтика, символика животных, зоомаркер.

Анотація

О. ХОМЧАК, І. ВОЛКОВА. ЗООПОЕТИКА РОМАНУ «ОБРИВ» І.О. ГОНЧАРОВА

Стаття присвячена бестіарію в романі «Обрив» І.О Гончарова. Охоплено весь спектр назв домашніх і диких тварин, представлених у тексті роману. Продемонстровано зв'язок риторичного зв'язка з персонажами та змістом роману. Виявлені й проілюстровані найцікавіші з погляду бестіарної характеристики персонажі. Установлено, що риторичні бестіарні значення подано крізь призму сприйняття персонажа роману – Райського, без якого порівняльний бестіарій не має жодного сенсу.

Ключові слова: бестіарій, бестіарний світ, зоопоетика, символіка тварин, зоомаркер.

Summary

H. HOMCHAK, I. VOLKOVA. ZOOPOETICS IN THE NOVEL THE PRECIPICE BY I.A. GONCHAROV

The article is devoted to the bestiary of “The Precipice” by I.A. Goncharov covering the whole spectrum of the names of domestic and wild animals in the novel. The study reveals that the writer is primarily interested in the wild and domestic animals as the reflection of the character and only then he regards them as a free-standing world. The article unfolds the connection of the rhetorical menagerie with the heroes and the plot of the novel. Special focus is given to the bestiary meanings targeted on the personage of Raiskiy, without which the comparative analysis of the bestiary is senseless.

Key words: bestiary, bestiariness world, zoo-poetics, animal symbolism, zoo-marker.

3. Література зарубіжних країн

3. Литература зарубежных стран

**3. Literary process:
theoretical and historical aspects**

*аспірант кафедри зарубіжної літератури
Одеського національного університету
імені І.І. Мечникова*

ПРО ДЖЕРЕЛА Й ДОДАТКОВІ МОТИВИ КАЗКИ ШАРЛЯ ПЕРРО «СИНЯ БОРОДА»

На думку О.М. Веселовського, одним із основних завдань літературознавства є завдання простежити, як у «новому змісті життя» залишають по собі пам'ять образи, в яких видно «попередній розвиток» [2, с. 18]. Саме твердження про те, що інтерпретація будь-якого жанру літератури можлива тільки завдяки виявленню культурних та історичних передумов її виникнення, зумовило актуальність статті.

Одна з основних проблем, яка хвилює фольклористів і теоретиків літератури, є розмежування народної творчості й авторської. У світлі цього питання ми маємо розглянути походження мотивів відомої казки Шарля Перро. Аналіз останніх критичних джерел із зазначеної теми показав, що існує певна проблема уніфікації понять «літературна казка «Синя Борода» та «фольклорна казка про Синю Бороду» [12; 17]. Нажаль, найчастіше джерела сюжету казки «Синя Борода» вбачають як у міфологічних, так і в історичних прототипах [12; 15; 16; 17]. Саме тому вважаємо за необхідне відділити літературну казку «Синя Борода» від її фольклорних варіантів.

Наведені нижче сучасні дослідження зробили серйозний внесок у вирішення питань взаємодії фольклорного й авторського твору. Як зазначає С.А. Шхахотова, проблема взаємодії фольклору та літератури розглядалася ще Д.С. Лихачовим. У його праці «Поэтика древнерусской литературы» зроблена спроба відобразити взаємодію літератури й фольклору в середньовічний період. За словами вченої, Д.С. Лихачов розглядає взаємозв'язок фольклору та літератури як взаємозбагачення естетичних систем [13, с. 61].

Учена Л.В. Овчиннікова стверджує, що сама казка, опиняючись у літературі, існує там за правилами літератури. Адже казка в її початковому трактуванні є породженням фольклору, тому її поетика кардинально відрізняється від поетики літератури [9].

Усі ці зміни відбуваються саме в силу того, що ми маємо справу з індивідуальною, традиційно «колективною творчістю». Тобто, як пояснює Є.В. Померанцева, «на зміну казкарю приходять письменник» [10].

Так, виявлення специфіки функціонування міфологічних і фольклорних мотивів стародавнього сюжету в літературному контексті, зокрема в казці Шарля Перро «Синя Борода», становить мету дослідження. Така постановка мети передбачає вирішення завдань:

– розглянути історико-міфологічні аспекти виникнення та розвитку фольклорного сюжету й літературної казки;

– зіставити поетику фольклорної та літературної казок з одним комплексом мотивів.

Щоб установити первісні джерела образу головного героя казки французького романтика, насамперед розглянемо шлях, який пройшла літературна казка, перш ніж сформуватися як оригінальний жанр. Для цього маємо визначитися в специфічних особливостях народної й літературної казок.

На думку В.М. Лесіна, фольклорна казка, маючи на своєму озброєнні колективність творення, анонімність, імпровізаційність і багатоваріантність, із плином часу «збагачується новими мотивами, темами, образами та жанровими ознаками» [4, с. 237].

Звісна річ, літературна казка, відстоюючи своє право на домислювання й авторську інтерпретацію вже наявного сюжету, була вимушена спиратися на вже оформлену модель казкової оповіді. За В.Я. Проппом, це – а) фантазійний вимисел, б) категорія чарівного, в) сталі функції дієвих осіб як основний елемент казки [11].

Отже, літературна казка – це авторська обробка тексту, художній твір письменника, який, модифікуючи жанрово-стильові й національні особливості сприйняття фольклорного сюжету, формує новий авторський текст, збагачений інтертекстуальними елементами [1; 5].

Щодо «Синьої бороди» як розповіді, дуже поширеної й наявної в багатьох національних варіантах, то вона («Синя Борода») у відтворенні Шарля Перро має свої специфічні ознаки.

Літературна казка Шарля Перро. Уважають, що так званий літературний персонаж Синя Борода сформувався під впливом розповідей про життя і вчинки реально існуючого в XV ст. полководця Жилия де Ре. Зауважимо, що серед можливих прототипів цього образу називають ще й Кономора Жахливого, але переважною залишається думка, що саме життя Жилия де Ре лягло в основу народних сказань про страшного чоловіка, якого називали «Синя Борода». Утім підкреслимо, жоден історичний персонаж не є точною моделлю образу казкового персонажа. Так було завжди, це стосується й образу Синьої Бороди. Можна вважати, що казковий убивця є результатом колективного вимислу [16, с. 5].

Жиль де Лаваль, барон де Ре. Життєпис цього васала короля Карла VII, найбільшого землевласника Бретані й пізніше маршала Франції, обговорюється досить часто. До цієї особистості й цього художнього образу звертається чимало вчених-істориків, етнографів і літературознавців. Сумнівними видаються насамперед численні злочини, що приписуються Жилію де Ре, багато розмірковують і над проблемою наявних/не наявних зв'язків між ним і головним персонажем казки Шарля Перро.

Що відомо з біографії реально існуючої особи? Жиль де Ре народився десь у 1404 р. У 1415 р. після смерті батьків Жилия його опікуном став Жан де Краон, якого найбільше непокоїв пошук гідної супутниці, дружини для

онука. Відомо, що ці спроби зазнали невдачі, оскільки Жилью діставалися юні особи, котрі не відрізнялися міцним здоров'ям і незабаром після весілля вмирили. У 1420 р. Катрін де Туар, кузина Жилья, яка за законами церкви не могла вступати в шлюб зі своїм кузенком, була викрадена й видана за нього заміж.

У цьому самому році засвідчено появу Жилья на політичній арені: він брав участь у звільненні герцога Жана V; він був правою рукою Жанни д'Арк; позначена його участь у знятті облоги з Орлеана. Урешті-решт, 17 червня 1429 р. Жиль де Ре став маршалом Франції. Тим не менше після 1432 р. Жиль де Ре відходить до своїх володінь і з того часу про його життя мало що відомо. Аж до 1440 р. ніхто й нічого не сказав про особисте життя цього чоловіка.

А от у вересні 1440 р. Жиль де Лаваль, барон де Ре був звинувачений у чаклунстві, вбивствах малолітніх хлопчиків і содомії. Після судового процесу під тягарем тортур Жиль де Ре зізнався в скоєному й був спалений живцем [12]. Біографія, як бачимо, жажлива, але чи дає нам викладена інформація право на ствердження: Жиль де Ре є прототипом образу Синьої Бороди? На думку жителів Бретані, так, бо абат Боссар із вуст своєї пастви неодноразово почув підтвердження цієї версії. Усі його співрозмовники наполягали на повній ідентичності реально існуючого Жилья де Ре й Синьої Бороди [15, с. 309–312].

Дослідниця О.І. Тогоєва стверджує, що наявні докази можуть підтвердити тільки одну частину звинувачень на адресу Жилья де Ре: є свідчення про викрадення та вбивства ним дітей. Що ж стосується захоплення алхімією, чаклунством, спілкування з чаклунами і спроби укласти договір з Дияволом, то все це атрибути судового процесу, які не мали під собою серйозних доказів [12].

Ознайомившись із текстом показань, О.І. Тогоєва порівняла наведені факти з тим, як вони інтерпретуються в обряді ініціації, висхідному до язичництва. Дослідниця дійшла висновку, що саме схема здійснення таїнства посвячення використовувалася суддями задля обвинувачень Жилья де Ре. Безперечно важливість цього зауваження полягає в тому, що стандартна християнська складова, властива французьким відомським процесам, існувала паралельно з фольклорною складовою. Саме це дає змогу зробити висновок, що Жиль де Ре перетворився на казкового лиходія вже під час процесу обвинувачення [12].

У світлі проблеми історичних прототипів, як показує літературознавча практика, варто розглянути й життя короля Бретані Кономера (Комора). З його ім'ям пов'язаний насамперед мотив убивства вагітних жінок.

За легендою, яка існувала не тільки в усному варіанті, а й була записана у двох джерелах і представлена двома різними версіями, Кономер, перебуваючи у шлюбі, вбивав своїх жінок, як тільки дізнавався, що вони вагітні. Нарешті, він вирішив одружитися на св. Тріфінії. Як тільки дружина відчула, що вона вагітна, їй з'явилися примари семи вбитих жінок і стали вмовляти її тікати. Тріфінія не послухалася й була вбита чоловіком. Але її батько звернувся з проханням до св. Гільдаса, і той оживив королеву. У другій версії, занотованій Альбертом Великим, Тріфінія намагалася втекти, але Кономер кинувся за нею, наздогнав і, не слухаючи благань, мечем відрубав жінці голову. І тоді батько знову звернувся до св. Гільдаса за допомогою. Він благав повернути вагітній життя, і той оживляє Тріфінію. Вона народжує хлопчика, йде в монастир. Потім абат знаходить Комера та кидає в нього жменю пилу, яка ранила графа [12].

Безумовно, другий варіант сюжету цікавий останньою сценою. Говоримо про той момент, коли жінка кидається на коліна і просить про пощаду, але страшна кара здається неминучою. Саме ця сцена пізніше увійде в загальновідомий літературний сюжет «Синьої Бороди».

За словами О.І. Тогоєвої, існує ще й «історія Синьої Бороди, розказана Жаком Камбрієм». Дослідниця доводить, що ця історія багато в чому повторює легенду про Комера з тією лише різницею, що головний герой у Камбре не військовий, а барон.

Розглянувши історичні та загальнокультурні джерела образу Синьої Бороди, можна стверджувати, що гіпотеза про існування одного історичного прототипу легенди, а вже потім героя літературної казки про Синю Бороду видається малоімовірною. Такої думки дотримуються як вітчизняні, так і зарубіжні дослідники [12; 17].

Будемо наполягати, що в будь-якому разі історичні прототипи могли відобразитися в казці літературній і фольклорна казка несе в собі давні міфологічні уявлення.

Фольклорна казка про чоловіка-вбивцю. У контексті дослідження вважаємо за необхідне звернутися до проблеми «додаткових мотивів» сюжету про серійного вбивцю і **міфологічних джерел**, що вплинули на фольклорні варіанти сюжету.

Про мотив. Це стосується передусім зайвої цікавості (допитливості) жінок, яка призводила до чоловічої помсти у вигляді численних убивств. Ця ситуація неодноразово ставала провідним мотивом нашої казки.

За О.М. Веселовським, ознакою мотиву є образний одночленний схематизм. Такий схематизм, як стверджує вчений, властивий тим елементам міфології та казки, які не можуть бути розкладені на подальші дрібні елементи. Найпростіший рід мотиву дослідник пропонував означати формулою a+b [2, с. 301]. Якщо розкласти мотив зайвої цікавості за цією формулою, то отримуємо таке: допитлива жінка хоче розкрити таємницю – розкриття таємниці приносить лихо.

Кожна частина наведеної формули може видозмінюватися. Найбільшій корекції підлягає елемент b. Набувши додаткової інформації, мотив поступово перетворюється в самостійний/додатковий сюжет [2, с. 301]. Нагадаємо, що під сюжетом О.М. Веселовський уже розумів велику тему, яка увійде в літературний побут і здатна нести в собі кілька нових мотивів [2, с. 305].

Міфологічне оздоблення казки про страшного лиходія. Як стверджує Є.М. Мелетинський, міф несе в собі всі ті підсвідомі колективні уявлення, які потім утілюються в чарівних казках, легендах, епосі та існують як в

усній, так і письмовій формах оповіді [6]. Тобто міф – первинна цеглинка загальної картини світу й усіх майбутніх художніх сюжетів [7, с. 24].

Важливою є проблема різноспрямованого використання міфу. Дослідник П.А. Грінцер у статті «Эстетизация мифа в санскритном романе» (робота опублікована в збірці «От мифа к литературе», присвяченій пам'яті С.М. Мелетинського) зазначає, що міфологічна підоснова тексту завжди поєднувалася з іншого роду смисловими нашаруваннями й функціями [6, с. 215].

З огляду на вищесказане можемо стверджувати, що в традиційному сюжеті про Синю Бороду є своя міфологічна складова. За твердженням деяких учених, це є міф про Пандору. Нагадаємо загальний зміст стародавньої легенди.

Коли Прометей подарував людям вогонь і зробив їх щасливими, розгніваний Зевс звелів богам створити таку жінку, яка б мала приносити із собою нещастя. Навіщо? Щоб боялися та більше цінували щастя. Боги це зробили й відправили Пандору як людське випробування на землю. Перше, що зробила Пандора, – вона зачарувала своєю вродою Епіметея (брата Прометея), і він узяв її собі за дружину. У будинку Епіметея стояла велика скриня, щільно закрита кришкою. Ніхто не знав, що в цій ємності, і ніхто не наважувався відкрити її: усі відчували, що це загрожує бідами. Зайве допитлива Пандора потай зняла з посудини кришку, і розлетілись по всій землі ті біди, які були колись у ній зачинені. Кришка посудини лягла на своє місце, і тільки Надія лишилася на дні [3, с. 94–96].

У результаті вивчення джерел, на які, як здається, науковці не звернули належної уваги, ми дійшли висновку, що допитливість і зайва жіноча цікавість у варіанті Шарля Перро могли стати додатковим сюжетним мотивом його казки. Тим мотивом, який засуджується людьми та провокує на покарання. Нагадаємо, що сприйняття жіночої цікавості в європейській культурі є бінарним і коментується за гендерним принципом. Так, аж до ХХ ст. вважалося, що підвищена жіноча цікавість приносить тільки нещастя, а от чоловіча допитливість такою не вважається, навпаки, вона приносить людям позитивні плоди. Підтверджується цей висновок низкою прикладів, найвідомішими з яких є такі. Якщо жага пізнання й суто жіноча підвищена цікавість Пандори та Єви принесли людству злидні, то чоловіча допитливість подарувала людям вогонь, відокремила людей від тварин і сприяла розвитку цивілізації [17, с. 3]. Отже, у сюжеті «Синьої Бороди» Шарля Перро якщо не мав, то міг відбитися ще й такий мотив. Тобто жінки цього потворного вбивці розплачувалися ще й за гріхи Пандори та Єви.

Підсумовуючи, зазначимо таке. Фольклорний текст як носій прецедентних тлумачень загальнолюдських тем і уявлень істотно відрізняється від літературного твору. Розглянувши питання трансформації в літературі досвіду усної народної творчості, яка йшла шляхом фіксації й літературної обробки фольклорного матеріалу, ми можемо констатувати певну відмінність фольклорної та літературної казок на рівні поетики. При цьому не варто забувати і про їх взаємний зв'язок.

До коментування казки Шарля Перро в сучасному літературознавстві залучаються кілька загальнозначущих джерел, серед яких переважно місце посідають історико-біографічні та міфологічні. Як завжди, меншу увагу приділяють додатковій мотивації образів і вчинків персонажів. Між тим дослідження додаткового мотивування конкретного сюжету (у нашому випадку казки про Синю Бороду) дає цікавий матеріал для подальшої розробки означеної теми.

Література:

1. Бахтина В.А. Литературная сказка в научном осмыслении последнего двадцатилетия / В.А. Бахтина // Фольклор народов РСФСР : межвузовский научный сборник. – Уфа : Издво Башкирского гос. унта, 1979. – 168 с.
2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 406 с.
3. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции / Н.А. Кун. – СПб. : Издательский Дом «Азбука – классика», 2008. – 300 с.
4. Лесин В.М. Литературознавчі терміни : [довідник] / В.М. Лесин. – К. : Радянська школа, 1985. – 251 с.
5. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки: На материале русской лит. 1920–1980 гг. / М.Н. Липовецкий. – Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 183 с.
6. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 278 с.
7. Миф, мечта, реальность: постнеклассические измерения пространства культуры / [И.В. Мелик-Гайказян, Г.И. Петрова, Н.А. Лукьянова, Ю.С. Осаченко, О.Ю. Максименко, М.С. Кухта] ; под ред. И.В. Мелик-Гайказян. – М. : Научный мир, 2005. – 255 с.
8. Неклюдов С.Ю. От мифа к литературе : сборник в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского / С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик. – М. : Российский университет, 1993. – 352 с.
9. Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика) : дисс. ... докт. филол. наук : спец. 10.01.01 / Л.В. Овчинникова. – М., 2001. – 324 с.
10. Померанцева Э.В. К вопросу о современных судьбах русской традиционной сказки / Э.В. Померанцева // Писатели и сказочники. – М., 1988. – 245 с.
11. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2010. – 382 с.
12. Тогоева О.И. Истинная правда. Языки средневекового правосудия / О.И. Тогоева. – М. : Наука, 2006. – 334 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.twirpx.com/file/430003/>.
13. Шхахутлова С.А. Проблемы взаимодействия фольклора и литературы в оценке Д.С. Лихачёва / С.А. Шхахутлова // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2009. – С. 61–64.
14. Benedict V.M. Curiosity / V.M. Benedict // A Cultural History of Early Modern Inquiry: University Of Chicago Press, 2002. – 296 p.

15. Bossard E. Gilles de Rais – Maréchal de France dit Barbe-Bleue 1404-1440 / E. Bossard. – Grenoble : Jérôme Millon, 1992. – 201 p.
16. Hermansson C. Bluebeard: A reader's guide to the english tradition. / C. Hermansson, 2009. – 289 с.
17. Tatar M. Secrets beyond the door. The Story of Bluebeard and His Wives / M. Tatar ; Princeton University Press, 2004. – 255 p.

Анотація

**В. ДМИТРИЄВА. ПРО ДЖЕРЕЛА Й ДОДАТКОВІ МОТИВИ
КАЗКИ ШАРЛЯ ПЕРРО «СИНЯ БОРОДА»**

Стаття висвітлює історичні та етнографічні передумови формування сюжету казки Шарля Перро «Синя Борода». Доводиться, що цей, як здається, ретельно вивчений матеріал потребує подальшого дослідження й систематизування. Подано огляд наукових точок зору на проблему виникнення зазначеної літературної теми, коментуються вже відомі та додаткові мотиви твору.

Ключові слова: фольклор, казка, літературна казка, мотив, сюжет, міф.

Анотация

**В. ДМИТРИЕВА. ОБ ИСТОКАХ И ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ МОТИВАХ
СКАЗКИ ШАРЛЯ ПЕРРО «СИНЯЯ БОРОДА»**

Статья освещает исторические и этнографические предпосылки формирования сюжета сказки Шарля Перро «Синяя Борода». Доказывается, что этот, как кажется, тщательно изученный материал требует дальнейшего исследования и систематизации. Излагается обзор научных точек зрения на проблему возникновения указанной литературной темы, комментируются уже известный и дополнительные мотивы произведения.

Ключевые слова: фольклор, сказка, литературная сказка, мотив, сюжет, миф.

Summary

**V. DMYTRIIEVA. THE ORIGINS AND ADDITIONAL MOTIVES
OF CHARLES PERRAULT'S BLUEBEARD FAIRY-TALE**

The article dwells on the historical and ethnographic premisses of Charles Perrault's fairy tale "Bluebeard" plot formation. It states that though studied, the material requires further consideration and systematization. The article observes scientific points of view that consider the genesis of the topic. It is intended as a commentary on the main and supplementary tale motives.

Key words: folklore, fairy tale, literary tale, motive, plot, myth.

здобувач кафедри історії
зарубіжної літератури та
класичної філології
Харківського національного
університету імені В.Н. Каразіна

ОБРАЗИ МАРГІНАЛІВ-ЗАТВОРНИКІВ У ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА «ТІМОН АФІНСЬКИЙ» І РОМАНІ Е.Л. ДОКТОРОУ «ГОМЕР І ЛЕНГЛІ»

Термін «маргінал» у кінці 1920-х років запровадив американський соціолог Роберт Парк для позначення ситуації неадаптації іммігрантів до нових соціальних умов. Надалі поняття маргінальності ввійшло в культурологію, філософію й літературознавство. Маргінальність (від лат. *margo* – край) – граничне становище соціальної життєдіяльності людини щодо домінуючої тенденції свого часу або загальноприйнятої філософської або етичної традиції [8, с. 7]. Образ маргінального героя, який є феноменом літератури другої половини ХХ ст., пройшов довгий історичний шлях у західноєвропейській літературі, починаючи з античних часів і закінчуючи епохою модернізму, яка передуює епосі постмодернізму.

У західній критиці творчість американського письменника Е.Л. Доктороу привертала увагу таких відомих літературознавців, як Е. Альгерман, Л. Шіллінджер [1; 6], серед вітчизняних – Е. Захарової, І. Мокіна та ін. [7]. У статтях Е. Альгермана й Е. Захарової аналізується художня сутність образів братів Кольтер як емігрантів від зовнішнього світу у свій будинок, проводяться паралелі з іншими романами Е.Л. Доктороу. Л. Шіллінджер досліджує особливості композиції роману як прикладу настроїв і героїв початку минулого століття.

Наукова новизна дослідження полягає в здійсненні компаративного аналізу п'єси В. Шекспіра «Тімон Афіський» (“*Timon of Athens*”) і роману Е.Л. Доктороу «Гомер і Ленглі» (“*Homer and Langley*”). Метою статті є зіставлення поетики цих творів. У статті простежується мотив відчуження від суспільства, що впливає на проблематику та філософічність вищезазначених творів. Робота дає матеріал для теоретичних обґрунтувань стосовно закономірностей сучасного літературного процесу й для більш повного осмислення розвитку світової літератури.

Другий період творчості В. Шекспіра (1601–1608) О. Смирнов назвав «часом трагічного гуманізму» [9, с. 108]. У цей час написана так звана «римська трагедія» «Тімон Афіський» (1623). Основу сюжету цього твору становить трагічна доля Тімона Афіського – багатія, який роздає свої багатства численним друзям, радо допомагає людям. Він вірив, що їхня вдячність, похвали та схвалення перед ним є щирим виявом дружби, правдивого захоплення ним як людиною. На початку п'єси Тімон вважає, що всі люди населяють ідеальний світ нескінченної взаємності: “*We are born to do benefits: and what better or properer can we can our own than the riches of our friends?*” [5] («Ми народилися для того, щоб чинити добро людям. І що ми можемо з більшим правом назвати своєю власністю, як не маєтності наших друзів!») [10]. Свій оптимістичний погляд на суспільство Тімон різко змінює після того, як численні друзі покинули його в скрутну годину. Невдячність людей викликає в нього гнів, він тепер розуміє, що вони й раніше були з ним нещирими, керувалися корисливістю. Тімон проймається ненавистю до людей і йде жити в ліс. За межами Афінів живе на відкритому повітрі, проклинає лицемірство, говорячи Алківіаду: “*Promise me friendship, but perform none*” [5] («Пообіцяй мені дружбу, але не виконуй своєї обіцянки») [10]. Перехід від уявлення Тімона про багатство, що полегшує життя спільноті «як братів», до відчуження від соціального світу, повсюдно поглинутого прагненням грошей, традиційно символізує перехід від феодалізму до капіталізму, або від соборності до корисливості: “*I am Misanthropos, and hate mankind. For thy part, I do wish thou wert a dog. That I might love thee something?*” [5] («Я мізантроп, мені остигло людство. Якби ти обернувся на собаку, Тоді б я, може, полюбив тебе») [10].

Тімон – людина, яка впала в убогість і покинута багатьма, яка розчарувалась і уражена важкою формою мізантропії, стала затворником і закінчила своє життя в печері. Коли навколишній світ ігнорує душевні пориви людини, тоді перемагає безумство та гине особистість. Саме такі ключові мотиви розвиває й Е.Л. Доктороу в романі «Гомер і Ленглі» (2009) про долю братів Кольтер. У його романі події, що визначають життя братів, – відображення подій, які визначили долю їхнього покоління. Кольтери живуть в особняку своїх батьків, котрі померли в 1918 році. Пережите на війні спричиняє появу в Ленглі душевної хвороби накопичення речей. Гомер грав імпровізовані мелодії для німого кіно, чим заробляв на життя, а виникнення звукового кінематографу значно вплинуло на його майбутнє.

Гомер і Ленглі Е.Л. Доктороу, як і шекспірівський Тімон, є маргіналами. У своїй ізоляваності брати Кольтер поступово наблизились до стану «на межі», який наклав вирішальний відбиток на їхній спосіб життя [8, с. 7]. В інтерпретації Е.Л. Доктороу й у проникливому викладі подій Гомера Кольтера навіть рокове накопичення речей у домі братів відбувається паралельно з накопиченням епохальних подій у світі за стінами їхнього дому. Газети і книги, які збирає Ленглі Кольтер, молодший брат Гомера, повинні слугувати основою створення універсальної, вічно актуальної газети, яка у свідомості Ленглі має охопити одним виданням усе американське життя. Незважаючи на душевну хворобу, Ленглі залишається єдиною опорою сліпого брата. Він любить і захищає Гомера, втішає його: “*You know, Homer, he said, among the philosophers there is endless debate as to whether we see the real world or only the world as it appears in our minds, which is not necessarily the same thing. So if that's the case, if the real world is A, and what we see projected on our minds is B, and that's the best we can hope for, then it's not just your problem*” [2, р. 31] («У суспільстві здавна точаться безкінечні суперечки про те, ми бачимо світ реальним чи таким, яким він з'являється в нашій свідомості. Можливо, ми теж лише

увяляємо світ навкруги. Отже, це не тільки твоя проблема») (*тут і далі пер. наш – А. К.*). Письменниця Джойс Керол Оутс зауважує, що роман «Гомер і Ленглі» – це «одна з тих наших домашніх страшних історій, які мучать американців своєю загадковістю багатьох десятиліть». Дж.К. Оутс називає роман «пригніченою, споглядальною та нечутливою оповіддю фатального переплетіння долі братів Кольєр, які стають жертвами власної свідомості» [4, р. 80].

На думку англійського літературного критика Г.В. Найта, розрив у характері Тімона ділить шекспірівську п'єсу на «дві абсолютно контрастні частини»: ідеалізація суспільства та відчуження від нього [3, р. 24]. Тімон у першій половині трагедії не мізантроп, а, навпаки, маргінальний філантроп. Проповідник Алемант стверджує, що Тімон став відлюдником тільки через розчарування в людях. Він каже: “The middle of humanity thou never knewest, but the extremity of both ends: when thou wast in thy guilt and thy perfume, they mocked thee for too much curiosity; in thy rags thou knowest none, but art despised for the contrary” [5] («Ніколи в житті не знав ти середини, а самі тільки крайнощі. Коли ти ходив у золоті, напахчений, люди сміялися над твоєю надмірною делікатністю. Ставши голодранцем, ти втратив її, і тепер тебе зневажають за її відсутність») [10]. На відміну від різкої зміни ставлення до світу та ізоляції героя у В. Шекспіра, Е.Л. Доктору зобразив поступове протікання процесу відчуження головних героїв від нормального життя. Уява головного героя Гомера захоплює своєю глибиною й заплутаністю. Після смерті батьків брати почали поступово відчужуватися від світу, але все одно деякий час зустрічали людей, запрошували їх до свого будинку та навіть жили з ними. Сам Е.Л. Доктору вважає: «Існують два види екзистенції, історична та міфічна, які іноді взаємодіють. Брати відмовилися від світу – це головний факт. Маючи аристократичне походження з усіма його можливостями, вони закрили двері, зачинили віконниці й відчужилися від життя навколо них. Це було значним кроком, що перетворив життя в еміграцію. І це було насправді своєрідною еміграцією, від’їздом. Але куди саме? Яка країна була в межах цього будинку? Що підштовхнуло їх стати сумнозвісними відлюдниками П’ятої авеню?» [1, р. 4].

Е.Л. Доктору знав історію братів із дитинства. Йому завжди здавалося, що в ній важлива не сенсація й не душевна хвороба братів, а свідомий відхід від реального світу в ділянку власної уяви: «Вони сказали світу «ні» – ось що головне. На мою думку, вони пішли геть від цивілізації та взяли світ за собою» [7, с. 282]. За історичними документами, брати Кольєри загинули під горою сміття у власному домі в Нью-Йорку і стали персонажами міського анекдоту. Але Е.Л. Доктору у співчутливому, майстерно написаному портреті братів підняв їх за межі карикатури й перетворив їх із предмета насмішок у символічні фігури свого часу – в його творців, свідків і жертв [6, р. 7].

Реальні брати Гомер і Ленглі Кольєр стали відомими героями нью-йоркського фольклору середини ХХ століття завдяки бруду в домі. Вони стали прикладом диспософобії – хвороби нав’язливого безпорядку, страху перед викиданням чогось. За документальними свідченнями, Гомер Ласк Кольєр і Ленглі Кольєр народилися в Нью-Йорку в 1881 р. та 1885 р., відповідно. Їхні батьки були знатного походження. Брати закінчили університет Колумбії, Гомер отримав юридичну освіту, а його молодший брат – інженерну. Ленглі ніколи не працював, лише займався грою на піаніно. Гомер працював помічником адвоката й купив їхній роковий будинок. Батько залишив їх у 1909 р., а мати померла в 1929 р. У 1930 р. Гомер у результаті приступу став сліпим і паралізованим. Ленглі залишив музику й залишок свого життя присвятив догляду за братом [6, р. 1].

Люди думали, що в будинку сховані скарби родини, почали докучати братам, кидаючи каміння у вікна і стукаючи у двері. Ленглі забив вікна і двері, навіть поставив пастки на випадок, коли хтось зайде, таким способом ще більше ізолюючи себе і брата від суспільства. Але, на відміну від паралізованого брата, що був повністю ізольований від дійсності, простір свідомості Ленглі в романі все ж трохи пересікається із зовнішнім світом – під час його нічних прогулянок з метою збирання їжі на смітниках. Тільки виходив Ленглі зазвичай після опівночі, і його називали «людина-привид». Незважаючи на те що їхня родина була заможною, Ленглі ходив за залишками з м’ясного магазину та міг пройти велику відстань, щоб купити хліб дешевше. 1947 року Ленглі Кольєр попав у пастку зі сміття, яку зробив колись власноруч, і не доніс обід брату, і той помер від голоду. Їхній будинок знесли, і зараз на його місці створено Парк братів Кольєр, до якого через моторошну атмосферу заборонено заходити з дітьми. Братів зустріла сумна слава «відлюдників Гарлему» [6, р. 2].

Героїв у романі Е.Л. Доктору зображено як ексцентриків, але з великим співчуттям. Американський критик Майкл Дірде пише про братів: «Вони, здається, є символами як американського матеріалізму, так і американської самотності. Згадуються одинаки Мелвілла, всі покинуті чоловіки та пригнічені жінки з картин Едварда Хоппера» [1, р. 3].

П’єса «Тімон Афіський», у свою чергу, – теж психологічне дослідження патологічного стану. Одержима людина зображена тут на двох стадіях: спочатку він роздає гроші, потім – прокляття. Тімон – патологічний «дарувальник». Людей можна поділити на тих, кому простіше віддавати, і тих, кому простіше брати. Мотивовано поведуться в п’єсі хіба що ті люди, яких Тімон уважав друзями, тобто ті, хто бере. Найвна щедрість Тімона, котрий роздає свої статки корисливим людям, є гротескним варіантом довірливості й «жертвовності» епічного героя.

Саме особливості середовища того часу та життєві обставини підштовхнули як Тімона, так і братів Кольєрів до вибору стати відлюдниками. Соціальний світ прирік Гомера до шукання сховища й порятунку у світі власної уяви. Переживання стану ізольованості героя передається в таких рядках: “I feel my typewriters, my table, my chair to have that assurance of a solid world, where things take up space, where there is not the endless emptiness of insubstantial thought that leads to nowhere but itself” [2, р. 207] («Я торкаюся друкарської машинки, мого столу, мого стільця, щоб відчутти цілісний світ, де речі посідають місце, де немає безкінечної пустоти люзорних думок, які ведуть усередину себе й більш нікуди»). Е.Л. Доктору зображує братів як «внутрішніх емігрантів», які створили «музей нашого життя»: «Брати не працювали; Ленглі добував їжу на смітниках, побирався, купував усе найдешевше. За будинком ніхто не доглядав, і він потроху розвалювався. Коли Ленглі загинув під купою сміття (його ж пасткою для грабіжників), паралізований і сліпий Гомер був приречений – покликати на допомогу він не міг. Поліція розкрила будинок тільки через кілька днів

після смерті братів; під час опису їхнього майна з'ясувалося, що вони зібрали понад 100 тонн різноманітних речей, якими ніколи не користувалися» [7, с. 282]. Безмежна довіра Тімона суспільству призводить до трагедійної розв'язки. Тімон визнає, що віра в правомірність цього світу є оманю. Переломом у трагедії стає перехід героя від філантропії до крайньої мізантропії.

Як висновок у сюжетній матриці обох творів простежується спільний мотив відчуження, зображене душевне та фізичне самовигнання головних героїв, що передає дух ізольованої в собі цивілізації. Образи об'єднує схожий психологічний стан неприйняття суспільства, маргінальність, відсторонення від світу. Різняться причини відчуження: персонажі роману Е.Л. Доктору замикаються від соціуму через життєві обставини, а шекспірівський Тімон усамітнюється внаслідок краху ілюзій, трагічного прозріння та ненависті до людей. Складний і суперечливий духовний світ особистості героїв-маргіналів зображуються в стані напруженої боротьби з навколишньою дійсністю, яка спричиняє в кінці їхню загибель.

Література:

1. Alterman E. How E. L. Doctorow Does It / E. Alterman // *Daily Beast*. – 2009. – September 6. – P. 3–4.
2. Doctorow E.L. *Homer and Langley* / E.L. Doctorow. – N. Y. : Random House, 2009. – 224 p.
3. Knight G. Wilson. *Principles of Shakespearian Production* / G. Wilson Knight. – London : Pelican Books, 1949. – 224 p.
4. Oats J.C. *Love and Squalor* / J.C. Oats // *The New Yorker*. – 2009. – September 7. – P. 80.
5. Shakespeare W. *The complete works of William Shakespeare* / W. Shakespeare ; Edited by W.J. Craig. – London : Parragon, 1993. – 1442 p.
6. Schillinger L. *The odd couple* / L. Schillinger // *New York Times*. – 2009. – September 8. – P. 7.
7. Захарова Е. По материалам зарубежной прессы / Е. Захарова, И. Мокин, Л. Хесед // *Иностранная литература*. – 2010. – № 2. – С. 280–286.
8. Маргінал політичний // *Політологічний енциклопедичний словник* / уклад.: Л.М. Герасіна, В.Л. Погрібна, І.О. Поліщук та ін. – Х. : Право, 2015. – 434 с.
9. Смирнов А.А. Шекспир / А.А. Смирнов // *Ранний буржуазный реализм*. – Л. : Гослитиздат, 1936. – С. 107–144.
10. Шекспір В. *Зібрання творів* : у 6 т. / В. Шекспір ; пер. з англ. Василь Мисик. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 6. – 1986. – 838 с.

Анотація

А. КРАВЧЕНКО. ОБРАЗИ МАРГІНАЛІВ-ЗАТВОРНИКІВ У ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА «ТІМОН АФІНСЬКИЙ» І РОМАНІ Е.Л. ДОКТОРОУ «ГОМЕР І ЛЕНГЛІ»

У статті здійснюється порівняльний аналіз двох відомих творів англійської й американської літератури, простежуються паралелі в поезиці трагедії В. Шекспіра «Тімон Афінський» і романі сучасного американського письменника Е.Л. Доктору «Гомер і Ленглі», детально досліджуються образи головних героїв творів, виявляється їхня схожість. У сюжетній матриці обох творів простежується спільний мотив відчуження, зображене душевне та фізичне самовигнання головних героїв. Образи об'єднує схожий психологічний стан неприйняття суспільства, маргінальність, відсторонення від світу.

Ключові слова: маргінальність, мотив відчуження, Едгар Лоуренс Доктору, Вільям Шекспір.

Аннотация

А. КРАВЧЕНКО. ОБРАЗИ МАРГИНАЛОВ-ЗАТВОРНИКОВ В ТРАГЕДИИ В. ШЕКСПИРА «ТИМОН АФИНСКИЙ» И РОМАНЕ Э.Л. ДОКТОРОУ «ГОМЕР И ЛЕНГЛИ»

В статье осуществляется сравнительный анализ двух известных произведений английской и американской литературы, прослеживаются параллели в поэтике трагедии В. Шекспира «Тимон Афинский» и романе современного американского писателя Э.Л. Доктору «Гомер и Лэнгли», подробно исследуются образы главных героев произведений, устанавливается их сходство. В сюжетной матрице обоих произведений прослеживается общий мотив отчуждения, изображено душевное и физическое самоизгнание главных героев. Образы объединяет схожее психологическое состояние неприятия общества, маргинальность, отстранение от мира.

Ключевые слова: маргинальность, мотив отчуждения, Эдгар Лоуренс Доктору, Уильям Шекспир.

Summary

A. KRAVCHENKO. MARGINAL HERMITS IN THE PLAY “TIMON OF ATHENS” BY W. SHAKESPEARE AND THE NOVEL “HOMER AND LANGLEY” BY E.L. DOCTOROW

This article deals with the comparative analysis of two famous works of English and American literature, the author observes common motif of alienation in the poetics of W. Shakespeare's tragedy “Timon of Athens” and the novel “Homer and Langley” by modern American writer E.L. Doctorow. Images of the main characters are thoroughly analysed, their similarity is revealed. In the plot matrix of both works common motif of alienation is traced, mental and physical protagonists' estrangement can be seen. Characters of both works integrate the psychological state of society rejection, marginality, exclusion from the world.

Key words: marginality, alienation motive, Edgar Lawrence Doctorow, William Shakespeare.

викладач кафедри англійської
філології і перекладу
Київського національного
лінгвістичного університету

СОЦІАЛЬНЕ ТА ІНДИВІДУАЛЬНЕ В АПОКАЛІПТИЧНИХ РОМАНАХ ДЖ. УІНДЕМА Й ДЖ. КРІСТОФЕРА: КОФЛІКТ І ВЗАЄМОДІЯ

Однією з основ художніх творів є соціальний дискурс. Письменники занурюються в соціальні явища та процеси, що турбують соціум. Художній експеримент із уведенням у твір глобальних катастроф дає змогу відобразити соціальні явища, які зазвичай рідко себе виявляють, особливо це стосується небезпек соціального регресу. Творам Дж. Уіндема та Дж. Крістофера властива широка соціальна панорама: тут наявний не лише прямий акцент на низці соціальних явищ, а й значний художній соціальний фон. Автори порушують проблеми взаємодії соціального й індивідуального, їх взаємозалежності і конфліктних ситуацій, особливості функціонування соціальних традицій і новацій.

У літературознавстві ця тема є малодослідженою. Науковці хоча й неодноразово згадували у своїх працях Дж. Уіндема та Дж. Крістофера, однак ґрунтовних досліджень на цю тему не існує. Їхня творчість переважно розглядалася в передмовах чи післямовах до їхніх книг, загальних працях, присвячених англійській чи світовій фантастиці, або монографіях, головним об'єктом дослідження яких були твори інших письменників.

Мета статті – проаналізувати особливості відображення соціальної проблематики в апокаліптичних романах Дж. Уіндема та Дж. Крістофера й заповнити «білі плями» творчості цих авторів, чий твори опубліковані багатомільйонними тиражами, а романи екранізувалися.

На відміну від багатьох інших авторів, котрі зверталися до фантастичних сюжетів, для Дж. Уіндема та Дж. Крістофера соціально-психологічна проблематика є домінантною. До їхніх підходів справедливе застосування слів відомого британського письменника Дж. Балларда: «Кларк вважає, що майбутнє фантастичної літератури – в космосі, що це єдина для неї тема. А я переконаний, що не можна написати нічого серйозного, якщо не звертатися до сучасного соціального досвіду великої кількості письменників і читачів» [1, с. 11]. Досліджувані автори, як і Дж. Баллард, соціальну проблематику ставили на одне з чільних місць у творі. Тому не випадково багато критиків зараховують їхні твори до соціальної фантастики.

У романі про тріффідів Дж. Уіндем постійно повертається до теми, що людина є суспільна істота, яка не може жити без інших. В одному із сюжетів він наводить аналогію зі стадними тваринами. Письменник звертає увагу на те, що позбавити стадну тварину гурту означає скалічити її, згвалтувати її природу. Вигнанець чи в'язень знають, що існують інші, і ця думка робить можливим їхнє вигнання чи ув'язнення. Але коли стадо перестає існувати, тоді закінчується буття стадної тварини. Вона перестає бути частиною цілого, стає виродком без місця в житті. Якщо вона не зможе зберегти розум, то вона зникне безповоротно [9, с. 376]. Ці думки тісно перегукуються з ідеями Е. Фромма про людину як суспільну істоту, для якої однією з найбільших бід є самотність, переживання її, відчуття її, що пронизують усі його праці, а найбільше працю «Втеча від самотності».

Глобальна катастрофа відкидає людство назад, у той період, коли ще не було суспільного поділу праці. Це впливає й на соціальну свідомість, і на світосприйняття індивіда. Дж. Уіндем у «Дні тріффідів» словами свого героя повідомляє: «У наші дні не так просто повернутися до попереднього погляду на речі. Тепер кожен має вміти розраховувати в усьому на себе. А тоді все було так регламентовано, так переплетено... Кожен так ретельно грав свою маленьку роль, що не важко було прийняти звичку чи звичай за закон природи, і коли встановлений порядок якось порушувався, це тягнуло за собою серйозні наслідки» [9, с. 208]. Обоє письменників зобразили той момент, коли відбувається ломка старих соціальних цінностей і здійснюється адаптація людей до наявного стану речей та формування нових суспільних цінностей.

У творах письменники акцентують увагу на тому, що соціальні проблеми людства посилюють апокаліпсис. Так, у романі «Кракен пробуджується» всесвітній катастрофі, спричиненій прибульцями, які оселилися на океанських глибинах, сприяє політичний розкол людства на два табори – капіталістичний і соціалістичний. «Холодна війна», недовіра, ворожість перешкодили людству вжити своєчасно спільних заходів. Російський літературознавець В. Гопман справедливо відзначає: «Дуже важливо, що, як неодноразово показує письменник, в описаних ним катастрофах винне саме людство: найбільш небезпечні для людей не прибульці, а соціальні й політичні суперечності суспільства, людська жорстокість, жадність, егоїзм, духовна сліпота» [2, с. 17]. Людство в романі отримує жорстокий урок, що не можна потакати людському его.

Дж. Уіндем також показує, як недоліки людства загрожують його існуванню, і в романі «Мідвічські зозуленята». Гіпертрофований індивідуалізм людей віддзеркалює колективізм дітей-інопланетян. На думку російського літературознавця Ю. Кагарлицького, письменник так наголошує на духовній, а не лише біологічній природі зв'язків між членами колективу, незалежно від того, він людський чи гуманоїдний [5, с. 13].

Однією з проблем, яку зачіпають досліджувані твори, є питання «влада й індивід». Вона в різних творах ставиться відмітно, оскільки апокаліптичні події відбуваються неоднаковими темпами. Там, де вони мають помірний розмах, владні органи продовжують діяти впродовж певного часу, аж доки обставини не зведуть нанівець

усі їхні спроби навести певний лад. Однак можна стверджувати, що питання недовіри суспільних мас до влади на фоні початку глобальної катастрофи стоїть дуже гостро. Можливо, в цьому відобразилися й особисті переконання письменників. Ця тема найглибше порушувалася Дж. Крістофером у романах «Смерть трави» і «Довга зима».

Однією з проблем, яку порушують автори в апокаліптичних романах, є підміна індивідуальної свідомості масовою. Хоча вона тут не отримує такої глибини розкриття, як в антиутопії, однак у багатьох творах цього жанру автори нерідко звертаються до цієї проблеми. Зокрема, вона зображена в сюжетах культивування агресії щодо чужинців, що сприяє пригніченню індивідуальної свідомості на користь масової. Людина нерідко постає перед вибором смерті чи втрати індивідуальної свободи. Індивід, котрий протиставляє себе масі, може бути розчавлений – фізично, морально. Однак, на відміну від антиутопічних творів, в апокаліптичних романах він частіше є переможцем. Вияви любові в цьому світі нерідко є актом збереження індивідуальної свідомості.

Героям книг дуже часто доводиться робити вибір між суспільним та індивідуальним. При цьому вони дедалі частіше керуються не мораллю, а раціоналізмом, практицизмом. У такій непростій ситуації опиняється й Білл Мейсен у своїй подорожі Лондоном, населення якого осліпло. Він бачить на вулицях безліч людей, яких голод і психологічні потреби вигнали на вулицю. На тротуарах і вузьких провулках відбуваються безперервні сутички, перед розбитими вітринами стоять натовпи осліплених людей. Частина з них стоїть назовні, не знаючи, чи перед ними продуктової магазин, а інші лізли через розбите скло, ризикуючи поранити себе. Він відчуває, що необхідно показати цим людям, де знайти їжу, але водночас його зупиняє думка: а чи варто це дійсно робити. Якби він підвів їх до недоторканої продовольчої крамнички, могла б початися тиснява і слабші були б моментально розчавлені на смерть. Також їжа має тенденцію закінчуватися, і що робити тоді з тисячами голодних людей. Можна було б відібрати групи й упродовж тривалого часу годувати їх, але за якими критеріями вибирати. Такі нелегкі думки наповнювали його розум, і він не міг прийняти рішення. З його цивілізаційними поривами допомогти людям боролось внутрішнє відчуття, яке наказувало триматися осторонь. Він бачив, що люди втрачали своє стримуюче начало, на перше місце в них виходили інстинкти, що відповідали за виживання. Його внутрішні побоювання, як показало майбутнє, виявилися небезпідставними. Висловлювання А. Любимової «Вся структура антиутопії пронизана ідеєю антагонізму людини й соціуму» [8, с. 64] доречно й щодо цих апокаліптичних романів.

Очевидно, що не могли автори обійти й таку вагомую соціальну проблему, як поширення насилля в апокаліптичному світі й реакція на нього. Елементи насилля пронизують усі твори письменників. І відтак літературні персонажі, які звикали, що їх у будь-який момент можуть вбити, побити чи відібрати їжу, ведуть себе відповідно до ситуації, що створилася. Типовим відображенням суспільних відносин у індемівського роману про тріффідів стає такий сюжет: «Із-за рогу вийшов чоловік. Обличчя його сяяло тріумфом, він котив вулицею величезний круг сиру. Почувши мої кроки, він перевернув сир, сів на нього і почав несамовито розмахувати палицею» [9, с. 344]. У постапокаліптичному світі поширеними стають написи типу «Стій!», «Назад!», за допомогою яких одні групи людей намагаються уникнути контакту з іншими. Таку функцію відіграють і попереджувальні вистріли з вогнепальної зброї. Загалом можна навести десятки прикладів стосунків «людина людині – ворог», які пронизують канву досліджуваних творів.

Однією з проблем, яку порушують письменники, є питання взаємодопомоги, допомоги слабшим або скаліченим. Особливо гостро питання «що робити в таких умовах?» стоїть у «Дні тріффідів». Чи допомагати тисячам бідолах, які втратили зір, знаючи, що це лише відтягне їхню смерть, позаяк припаси їжі в магазинах швидко закінчатся чи вона псується? При цьому існує загроза життю здорових людей, тому що люди в паніці часто ведуть себе неадекватно; жертвою одного з таких незрячих стала Джозелла. Чи турбуватися лише про себе, інших здорових людей і невелику кількість незрячих, переважно з числа рідних, близьких. Дилема, яку не можуть вирішити багато доволі непоганих людей.

У постапокаліптичних соціальних групах людина часто стає цінною не через свої інтелектуальні чи моральні якості, а через здатність приносити користь цій групі, сприяти її виживанню, не бути тягарем. Мимовільний погляд Джона Кастенса на парусинові туфлі хлопчика з групи людей, котрі хотіли до них приєднатися, слугує приводом для того, щоб відмовити цим людям. Він каже Олівії: «Вони дозволили хлопчику йти в таку погоду в парусинових туфлях... Якщо ви не звернули уваги на ноги сина, значить, можете не помітити що-небудь важливіше. А в результаті будь-хто з нас може загинути» [6, с. 133–134]. Джон не бачить користі своїй групі від цих людей, оскільки вони не здатні потурбуватися про елементарні речі для себе. І буквально через кілька хвилин побачивши іншу групу, в якій були озброєні люди, він уже думає, як переманити їх на свій бік. Раціоналізм за таких обставин починає панувати над моральністю і звичайною людяністю.

За цих умов кожен шукає свою зграю. І належність саме до «своєї зграї» багатьма персонажами сприймається як благодать. Теоретично-психологічний бік цієї проблеми доволі цікаво висвітлений у книзі К.П. Естес [11, с. 167–197]. Чимало героїв досліджуваних творів досягають цього, проходячи шляхом агресивного лабіринту, як це здійснило гидке качена з однойменної казки Г.К. Андерсена. До цих персонажів, очевидно, належать Білл і Джозелла з «Дня тріффідів», Девід і Розалінда з «Хризалідів», Метью і хлопчик Біллі з «Біля краю безодні». У групі людей, споріднених із ними духовно, вони відчувають комфорт і найбільшу підтримку.

Однією із соціальних проблем, що зображують письменники, є перерозподіл обов'язків, боротьба за владу. Для реалізації свого домінування окремі персонажі часто застосовують насилля до членів своєї групи, зокрема так робить Джо Міллер із роману Дж. Крістофера «Біля краю безодні». Такі сцени часто викликають у читача аналогії з більш ранніми формами розвитку людини, показуючи, як руйнування соціальних інституцій і зв'язків може далеко відкинути людину назад у її розвитку.

Звертають увагу письменники на те, що, попри деспотичний характер окремих лідерів, люди відчують потребу в підтримці групи, в один одному, вони часто шукають підтримки й допомоги. Це, звичайно, не ті групи однодумців, людей споріднених духовно, про які ми згадували раніше. Проте митці в черговий раз підкреслюють соціальну природу людини. Датський філософ, основоположник екзистенціалізму, С. К'єркегор справедливо відзначає: «Якби людство не зв'язувалося воедино ніякими священними узами ... яке було б тоді пусте й безутішне життя!» [К'єркегор 1991, 15]. Проте обоє авторів у свої творах згадують і протилежні випадки, коли соціальна природа людини зазнає руйнівних випробувань і психологічних травм, що призводить до різкого зменшення соціальних зв'язків. Сентенції «сила вирішує все» та «людина людині – ворог» у таких умовах набирають оновленого, більш гучного й реального звучання.

Зображуючи апокаліпсис, як Дж. Уіндем, так і Дж. Крістофер не впевнені, що більшість людей винесуть із цього якісь соціальні уроки. У творах, навіть коли небезпека загрожує з усіх боків, багато людей не поспішають об'єднуватися: вони воліють бути членом невеликої групи й не думають про завтрашній день. Вони не розуміють, що невеликі громади приречені на тваринне існування та деградацію.

Варто також відзначити, що письменники показали не лише винятково негативні впливи глобальної катастрофи на долі людей і соціуму, а й порушили проблему побудови нового більш досконалого суспільства на уламках минулого. Особливо це стосується Дж. Уіндема, який сприймав її не лише як кінець всього, а як нові можливості. Китайська піктограма, що символізує кризу, складається з двох основних знаків, один із яких означає небезпеку, а інший – можливість, – пише С. Гроф [3, с. 32]. Ця двобічна ідея супроводжує всі твори письменника.

Також варто відзначити, що загибель однієї цивілізації й зображення виникнення на її уламках іншої певною мірою передбачають відкинення ідеї прогресу в розвитку людства. У розвитку людства можливі збої, тупикові рухи, повернення назад. Ще свого часу Ф. Ніцше писав: «Людство не являє собою розвиток до кращого, чи сильнішого, чи до вищого, як у це до цих пір вірять. «Прогрес» є лише сучасна ідея. Теперішній європейець за своєю цінністю глибоко нижчий за європейця епохи Відродження, поступовий розвиток категорично не становить собою якої-небудь необхідності підвищення, посилення». Зрозуміло, що слова Ф. Ніцше значно гіперболізовані, проте він один із перших позацерковних філософів, хто поставив під сумнів поступовий прогрес соціуму, вказавши на його кризи та надломи. Пізніше К. Ясперс (сучасник Дж. Уіндема й Дж. Крістофера) писав, що ознаки такого надлому стали поширеними: освіта підміняється порожнім знанням, душевна субстанціональність – усесвітнім лицедійством, нудьга поборюється за допомогою наркотиків [4, с. 142–143]. Розквіт апокаліптичного жанру не останньою мірою завдячує цьому надломові. Схожі ідеї містяться й у багатьох апокаліптичних творах, особливо уіндемівських.

Загалом можна стверджувати, що досліджувані твори попереджають про широкий спектр небезпек соціального регресу, який може загрозувати людству в результаті природних, технологічних і соціальних катастроф. Вони дають читачеві змогу глибше зрозуміти, що людина значною мірою є соціальна істота, носій певного соціального світогляду й норм поведінки. І коли цей соціум зазнає вагомої руйнації, то пошкодженими стають і колишня соціальна свідомість і поведінка. Сили набирають антисоціальні дії, проте в нових умовах можуть також спостерігатися ростки нових суспільних традицій, більш придатних до нової реальності.

Обидва письменники також показують, що вижити в постапокаліптичному світі одинакам чи невеликим групам людей неможливо. Це починають розуміти й персонажі їхніх творів, пройшовши через різноманітні поневір'яння. Лише згуртувавшись, можна подолати перешкоди – такий один із висновків, що напрашуються після прочитання книг.

Література:

1. Гопман В. «Единственная по-настоящему непознанная планета – Земля...» / В. Гопман // Баллард Дж.Г. Утонувший великан: Рассказы / Дж.Г. Баллард. – М. : Известия, 1991. – С. 5–13.
2. Гопман В. «И пока будет жизнь, будет надежда...»: Уроки Джона Уиндема / В. Гопман // Книжное обозрение. – 1996. – № 21. – 21 мая. – С. 16–17.
3. Гроф С. Духовный кризис: понимание эволюционного кризиса / С. Гроф // Гроф С. Духовный кризис: Когда преобразование личности становится кризисом / С. Гроф ; пер. с англ. – М. : АСТ и др., 2003. – С. 24–63.
4. Гуревич П.С. Культурология / П.С. Гуревич. – 3-е изд, перераб., доп. – М. : Гардарики, 2000. – 280 с.
5. Кагарлицкий Ю. О Джоне Уиндеме / Ю. Кагарлицкий // Уиндем Дж. День Триффидов: Роман. Рассказы / Дж. Уиндем ; пер. с англ. – М. : Молодая гвардия, 1966. – Т. 8. – 1966. – С. 5–16.
6. Кристофер Дж. Смерть травы. Долгая зима. У края бездны / Дж. Кристофер ; пер. с англ. – М. : АСТ, 2002. – 637 с.
7. Кьєркегор С. Страх и трепет / С. Кьєркегор. – Л., 1991. – 45 с.
8. Любимова А. Ф. Жанр антиутопии в XX веке: содержательные и поэтологические аспекты / А.Ф. Любимова. – Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 2001. – 91 с.
9. Уиндем Дж. Паутина / Дж. Уиндем ; пер. с англ. – К. : Альтерпрес, 1993. – 752 с.
10. Фромм Э. Бегство от свободы / Э. Фромм ; пер. с англ. – 2-е изд. – М. : Прогресс, 1995. – 253 с.
11. Эстес К.П. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях / К.П. Эстес. – К. : София ; М. : София, 2004. – 496 с.

Анотація

**М. КУЛЕШІР. СОЦІАЛЬНЕ ТА ІНДИВІДУАЛЬНЕ В АПОКАЛІПТИЧНИХ РОМАНАХ
ДЖ. УІНДЕМА Й ДЖ. КРИСТОФЕРА: КОНФЛІКТ І ВЗАЄМОДІЯ**

У статті аналізуються взаємодія й конфлікт соціального та індивідуального у творах Дж. Уіндема й Дж. Крістофера. Звернуто увагу на те, що людина – суспільна істота, носій певного соціального світогляду й поведінки, розглянуто небезпеки соціального регресу.

Ключові слова: апокаліптичний роман, глобальна катастрофа, апокаліпсис, соціальне, індивідуальне.

Аннотация

**М. КУЛЕШИР. СОЦИАЛЬНОЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ В АПОКАЛИПТИЧЕСКИХ РОМАНАХ
ДЖ. УИНДЕМА И ДЖ. КРИСТОФЕРА: КОНФЛИКТ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ**

В статье анализируется взаимодействие и конфликт социального и индивидуального в произведениях Дж. Уиндема и Дж. Кристофера. Обращено внимание на то, что человек является общественным существом, носителем определенного социального мировоззрения и поведения, рассмотрены опасности социального регресса.

Ключевые слова: апокалиптический роман, глобальная катастрофа, апокаліпсис, социальное, индивидуальное.

Summary

**M. KULESHIR. THE SOCIAL AND INDIVIDUAL IN THE APOCALYPTIC NOVELS
BY J. WYNDHAM AND J. CHRISTOPHER: THE CONFLICT AND INTERACTION**

The article analyzes the interaction and conflict of the social and individual in the novels by J. Wyndham and J. Christopher. Attention is given to the fact that human is a social being with certain social outlook and behavior; the dangers of social regression are considered.

Key words: apocalyptic novel, global catastrophe, Apocalypse, social, individual.

доктор філологічних наук,
професор, професор
кафедри англійської
філології та перекладу
Дніпропетровського університету
імені Альфреда Нобеля

ПОВІСТЬ А. КОНАН ДОЙЛА «СОБАКА БАСКЕРВІЛІВ» І РАДЯНСЬКА КІНОШЕРЛОКІАНА

Проблема екранізації літературних творів є чи не найактуальнішою у сфері кіно та мистецтвознавства. Дедалі більшої актуальності вона набуває й серед літературознавців. У сучасному мистецтвознавстві поняття «екранізація» тлумачиться доволі широко. Традиційно під екранізацією розуміється своєрідний переклад літературного твору на мову кіно «зі збереженням змісту, духу й слова» [20, с. 510]. На думку В. Мільдона, екранізація є самостійною художньою цінністю й повинна прагнути викликати до життя «твір, що передає смисли оригіналу, які неможливо виразити словами» [10, с. 205]. «Візуалізованим текстом» вважає екранізацію Н. Сімбірцева [14]. Останнім часом (і це, без сумніву, актуально) дослідники наголошують на діалогічній природі екранізації, розуміючи останню як «діалог режисера, сценариста та літературного твору» [17, с. 95] або як «діалог національних культур та культур різних історичних епох» [2, с. 6]. Активно розгортається полеміка щодо того, як сприймати екранізацію. «Неясним залишається, – зазначає Н. Федосєнко, – як ставитись і як оцінювати екранізацію: з позиції вірності твору? З літературознавчої позиції? З позиції передачі духу твору?» [5].

У процесі дослідження проблем інтермедіальності екранізація стала розглядатися як інтермедіальне явище, що цілком логічно. Так, А. Слісєєва під літературною екранізацією розуміє «трансмедіальний перенос», який передбачає втілення літературного нарративу засобами кінематографії, і «водночас особливий прояв інтертекстуальних відношень» [4, с. 13–14].

Цілком зрозуміло, що екранізація являє собою досить складний процес, навіть якщо йдеться про кіноінтерпретацію літературного твору в межах однієї культури (англійська література – англійська екранізація, російська література – російська екранізація). Дослідження екранізації ще більше ускладнюється, коли говоримо про особливості перенесення на екран літературних творів іншої культури. Тут наявний міжнаціональний, а часто – міжпохальний діалог, у процесі якого на перший план виходить проблема не тільки сприйняття інокультурного твору, але і його вкорінення у власній культурі за допомогою екранізації. Тоді метою режисера є відтворення в фільмі не тільки духу літературного твору, але й духу культури, до якої він належить, що часто тягне за собою трансформацію сюжету – його «добудування» за рахунок додаткових епізодів, дійових осіб, акцентуацію тих чи інших мотивів тощо¹. У цій ситуації йдеться не тільки про міжродові та міжвидові, але й передусім – про міжкультурні зв'язки. Інтермедіальної методології для їх дослідження вже не вистачає, оскільки тут ми вступаємо в поле *культурного трансферу* – підходу, що охоплює в процесі аналізу три аспекти: 1) вихідну культуру (її об'єкти, практики, дискурси); 2) інстанцію-посередника (перекладачі, видавці, дослідники, університети, засоби масової інформації); 3) цільову (сприймаючу) культуру (переклад, форми культурної адаптації, форми творчої адаптації, імітація) [9, с. 24]. Отже, проблематика поняття «культурний трансфер», на думку Д. Лобачової, спрямована «не на рецепцію культурних елементів *вихідної культури в цільовій культурі* (на відміну від методології рецептивної естетики), а на їх вбудування в нову культурну систему з урахуванням можливої трансформації в процесі реалізації трансферу» [9, с. 24].

У випадку радянської екранізації повісті А. Конан Дойла «Собака Баскервілів» культурний трансфер цікавий не тільки у вказаному вище прямому аспекті, але й у своєму дзеркальному, інверсійному заломленні, що дозволяє простежити, як уже засвоєний та трансформований іншою культурою образ сприймається вихідною культурою і які існують передумови для такого сприйняття.

Повість «Собака Баскервілів» (*The Hound of the Baskervilles*), перші розділи якої були опубліковані в 1901 р. в журналі «Strand Magazine», була прийнята читачами з особливим захопленням, і сьогодні, за слушним зауваженням критиків, є найвідомішим твором із циклу про Шерлока Холмса. Дослідники припускають, що багато в чому це за-

¹ Варто зазначити, що в процесі передачі духу культури трапляються перегини, коли сприйняття іншої культури базується на штампах і стереотипах. Маємо на увазі досить часті випадки екранізації російської літературної класики західноєвропейським та американським кінематографом, де невід'ємним атрибутом російської культури є сцени пиятик, гульні, виходу циган, нереальний мороз тощо, що російські кінознавці зазвичай називають «клюквою». Н. Федосєнко, аналізуючи особливості англійської екранізації роману «Анна Кареніна», зазначає: «Екранізація Кларенса Брауна (1935 р.) була не стільки бажанням представити роман Л. Толстого, скільки приводом показати екзотику російського життя й російського побуту, звідси явний перебір із «клюкою» у перших сценах фільму. Тричі йдуть офіцери, серед яких Вронський: спочатку куштують ікру з чашки повними ложками, попутно обгризаючи м'ясо з великих кісток... Під час третього застілля десь у трактирі або публічному будинку вже закуски немає, є тільки випивка. Починаються гусарські ігрища. Героїзм Вронського презентований тим, що він залишається останнім, хто виповзає з-під столу після буйних пиятик. І знову перебір у презентації такого героїзму. Вронський підходить до Стиви з пляшкою й зі словами: «Тепер ми можемо, нарешті, випити». Само собою, у сцені з випивкою присутні цигани» [17]. Звісно, таке тлумачення роману Л. Толстого викликає в вітчизняного глядача відторгнення, мистецтвознавці невтомно критикують подібні явища, проте факт залишається фактом: таке бачення російської культури стало на Заході традицією – екранізуючи твори російської класики, Захід створює свою, англійську або американську Росію, і це є однією з важливих особливостей і труднощів відтворення духу іншої культури.

хоплення стало особливим завдяки тому, що ця повість – воскресіння легендарного детектива, раніше похованого Конан Дойлем на дні Рейхенбахського водоспаду. Є думка, що письменник зробив це з великою неохотою й на особисте прохання королеви Вікторії. Проте Дж. Фаулз висловив інше припущення, з яким, на наш погляд, можна погодитися. Письменник вважає, що причиною повернення Холмса стало захоплення А. Конан Дойля легендою про Дартмурського собаку-примару, яку розповів йому журналіст Флетчер Робінсон і яка породила задум нового твору. «Конан Дойл, – пише Фаулз, – прямував крізь Дартмуртські болота, вирощуючи в душі зерно майбутнього роману. Холмс в уяві письменника був уже давно мертвий, і первісний намір, скоріше, був написати щось в історичному сенсі. Але коли дійшло до справи... собака зажадав Холмса, і він Холмса отримав» [16, с. 184].

Отже, безумовно, винесений у назву образ собаки в повісті є ключовим. Навколо нього концентрується детективний сюжет, він визначає послідовність подій, обумовлює специфіку розстановки персонажів, пов’язує мотиви. Його прообразом може вважатися Баргест, Чорний Шак або Чорний Пекельний Собака, легенд про яких вдосталь в англійському фольклорі. Вони можуть набувати різних образів, але найчастіше мають вигляд кошлатого чорного пса величезного розміру з вогненними очима й вискаленими іклами як утілення божої кари й відплати, що наздоганяє грішників [21]. Згідно з легендою, що її розповів Конан Дойлу Флетчер Робінсон, диявольський чорний собака з вогненними очима біг поперед карети, що належала привида чорної вдови леді Говард. Карету було створено із кісток умертвлених нею чотирьох чоловіків, «на кутах карети – їхні черепи. Каретою правив безголовий кучер, а деякі казали, що й чотири жеребці, запряжені в карету, були без голів» [7]. На кожного, хто зустрів карету й пекельного пса, очікувала неминуча смерть.

У повісті легенда трансформується в родинне прокляття роду Баскервілів, із перших рядків задаючи містичний, пронизуюче похмурий тон оповіді, наповнюючи її атмосферу відчуттям страху й таємничої небезпеки, що передається шляхом витриманих у традиціях англійської неоромантичної естетики описів тужливих болотних пейзажів, похмурих склепінь Баскервіль-холу, звуків, що нагадують собаче скиглення: *«За пределами этого мирного, залитого солнцем края, темнея на горизонте вечернего неба, вырисовывалась сумрачная линия торфяных болот, прерываемая острыми вершинами зловеющих холмов... Холодный ветер, налетевший оттуда, пронизал нас до костей. Где-то там, на унылой глади этих болот, дьявол в образе человеческого, точно дикий зверь, отлеживался в норе, лелея в сердце ненависть к людям... Лишь этого не хватало, чтобы усугубить то мрачное, что таилось в голой пустыне, расстилавшейся перед нами, в порывистом ветре и темнеющем небе»* [6, с. 56–57]; *«Столовая в нижнем этаже поразила нас своим сумрачным видом... Длинная вереница предков в самых разнообразных костюмах <...> взирала на нас со стен, удручая своим молчанием»* [6, с. 61]; *«Протяжный и невыразимо тоскливый вой пронесся над болотами... Я похолодел от ужаса»* [6, с. 68–69]. Слова «мрачный», «тоскливый», «холодный», «унылый», «кровь стынет в жилах», «похолодел от ужаса», «таинственный», «дьявольский» тощо домінують в описах пейзажів, подій, що відбуваються, відчуттів персонажів, створюючи ефект постійної присутності собаки, хоча образ його візуалізується автором тільки ближче до фіналу повісті. Відчуття близькості пекельної потвори посилюється завдяки постійним розмовам про легенду-прокляття, спогадам, а найбільше – в лінії розслідування смерті сера Чарльза. Відчуття страху й похмурої таємничості посилюється й тим, що автор на якийсь час ніби виводить із гри Холмса, дозволяючи вести розслідування Ватсонові. У цій ситуації образ Ватсона-оповідача відіграє провідну роль у реалізації у творі засад неоромантичної естетики, що неодноразово підкреслював Фаулз: «Справа не просто в тому, що Ватсон – партнер, який явно відтінює блискучий інтелект Холмса, і не в його бездоганній нездатності зрозуміти, що насправді відбувається, тим самим даючи можливість Конан Дойлу все розтлумачити й тугодуму-читачеві: як головний оповідач, який наділений невичерпним талантом завжди йти по хибному сліду, він, крім того, відіграє роль головного створювача напруги й таємничості в кожному описаному випадку, роль творця пригодницько-детективного аспекту розповіді» [16, с. 190].

Традиційно в пригодницькому наративному полі образ містичної потвори-примари активізує у творі реалізацію романтичної лінії, яка вибудовується на перетині мотивів кохання й смерті, що надає оповіді естетичної довершеності. Любовний мотив починає звучати одразу ж після введення в текст легенди про собаку. Саме собака є причиною того, що Беріл Степлтон, ще не знайома із сером Генрі, уже боїться за нього, і в такий спосіб між ними встановлюється зв’язок. Прагнучи зберегти Генрі від небезпеки, Беріл ще в Лондоні надсилає йому листа-застереження.

Чергування стилістичних відтінків різних жанрів – нотаток, звітів, щоденників використовується Ватсоном-оповідачем із метою надання опису подій певної документальності і є авторською стратегією розповіді, яка майстерно переводить романтичну лінію в логічно-детективну, сконцентровану в образі Шерлока Холмса. Конан Дойл у такий спосіб створює власну легенду про собаку Баскервілів, у якій дедуктивною логікою пекельні сили зла трансформуються в людський злочинний намір, грішник обертається на безневинну жертву, яка сміливо протистоїть небезпеці, а його кохана виявляється не сестрою, а дружиною Степлтона, і, як передрікає Холмс, *«любовь сэра Генри грозит бедой только самому сэру Генри»* [6, с. 123]; образ потворного собаки-примари матеріалізується в художніх деталях – відбитки величезних лап, старий черевик сера Генрі, викрадений із готельного номера, виття на болотах. Матеріальним є й висновок, що таємнича смерть сера Чарльза – явне вбивство, а легендарний виплодок пекла, що переслідує рід Баскервілів, – знаряддя цього вбивства, надійний спільник злочинця: *«Да! Это была собака, огромная, черная, как смоль. Но такой собаки еще никто из нас, смертных, не видывал. Из ее отверстой пасти вырывалось пламя, глаза метали искры, по морде и загривку переливался мерцающий огонь»*. І тут же пекельний образ матеріалізується: *«Чудовище несло по тропинке огромными прыжками, принюхиваясь к следам нашего друга»* [6, с. 148] (як відомо, дияволу не потрібний запах жертви, щоб знайти її).

Оповідна стратегія «Собаки Баскервілів» вибудовується в такий спосіб, щоб утримувати читача в постійній напрузі й зберігати доволі динамічний темп подій, що досягається майстерним чергуванням нечисленних візуальних образів на кшталт наведеного вище. Вони заповнюють майже весь оповідний простір діалогів та бесід, які, як відомо, сприяють візуальному уявленню того, що відбувається. Такий тип оповіді викриває зв'язок із тим, що М. Хренов називає «естетикою показу», характерною для авантюрної та пригодницької прози. В естетиці показу, на думку дослідника, явище або подія просто відтворюється, демонструється, «бачиться», що відрізняє систему показу від системи розповіді [18, с. 158]. Показ у цьому контексті – «це не тільки показ будь-яких видимих проявів реальності, але передусім відтворення всього, що не вкладається в звичайний перебіг життя, виділяється з нього, являє собою щось виняткове» [18, с. 91]. На візуальну техніку оповіді повісті звертав увагу і Фаулз: «Читаючи перший розділ, який, по суті, майже цілком складається з бесіди, ми ніби переглядаємо режисерський план декорацій для постановки... Те, що Конан Дойлу найкраще вдавався діалог, що рухає дію, ніж прямий опис (тобто скоріше драма, ніж проза), змушує мене припустити, що нам слід вважати його попередником <...> телесценарної техніки» [16, с. 191–192].

Те, що повість А. Конан Дойла відзначається певною «кіногенічністю», помітило багато кінематографістів: з 1914 р. вона витримала близько 30 екранізацій. Фільм І. Масленнікова, повна назва якого «Пригоди Шерлока Холмса і доктора Ватсона: Собака Баскервілів», вийшов на екрани в 1981 р. – час, з яким пов'язане становлення постмодернізму в російській культурі, коли, на думку Н. Лейдермана, відбувалося руйнування міфів масової культури (у тому числі комуністичної міфології) і водночас перебудова їхніх уламків у нову ігрову міфологію [8, с. 379] (курсив наш – А. С.). Відлуння цього процесу відчутні й у роботі режисера, який створив на основі неоромантичної повісті А. Конан Дойла перший в історії радянського кіно фільм у жанрі «іронічного хоррора». Відомо, що І. Масленніков не був прихильником детективу і А. Конан Дойла серйозним письменником не вважав. У сценарії його привабили два моменти: по-перше, ішлося про пригоди Шерлока Холмса й доктора Ватсона, на відміну від традиційних екранізацій, де в основному фігурував Шерлок Холмс, що значно збіднювало фільм, позбавляючи його великої частки англійського гумору, і не дозволяло відтінити характер самого сищика; по-друге (і це, мабуть, головне), І. Масленнікова привабила можливість «пограти в Англію». У своїх інтерв'ю про зйомки «Собаки Баскервілів» він неодноразово наголошував, що сценарій про Шерлока Холмса привабив його «грою в Англію й англічанство»: «Та в нас ніяка була не Англія, а те, якою ми собі уявляли цю Англію... Ми чудово передали наше уявлення про Англію, це й з невеличкою поспішкою» [11; 13]. Інакше кажучи, це була російська Англія.

Прагнення передати своє уявлення про Англію робить гру естетичною стратегією фільму, що являє собою «проявлення абсолютної свободи автора у встановленні власних правил» [15, с. 106]. У цілому режисер дотримується детективної сюжетної лінії оригіналу. Йому вдається передати містичний тон легенди та ореол загадковості навколо смерті сера Чарльза. На відміну від А. Конан Дойла, який надавав перевагу естетиці показу, І. Масленніков поєднує естетику показу з естетикою розповіді. Так, читання доктором Мортимером легенди супроводжується показом подій, що викладені в легенді; його розповідь про огляд місця злочину й виявлення слідів величезного собаки синхронізується з візуальною демонстрацією подій. Закадровий голос доктора Мортимера, вихоплені оператором крупні плани обличчя загиблої полонянки Х'юго Баскервіля й величезні сліди собачих лап як прийом візуально-звукової ретроспекції посилюють відчуття зловісної атмосфери й таємничості того, що відбувається. Зберігає режисер і майстерно створений у повісті ефект постійної присутності містичного собаки, який досягається перебивками крупного плану обличчя під час бесіди панорамним планом боліт – місцем проживання чудовиська – і звуком жажливого виття.

Досить точно в фільмі відтворено інтер'єр вікторіанського будинку на Бейкер Стріт. І. Масленніков (хоча і вважав художнє оформлення кінокартини, а то й весь фільм, пародією на англійський побут [13]), виявився дуже уважним до дрібниць – меблі, посуд, картини бралися з музеїв. Вражаюча достовірність була відзначена англійськими критиками. У результаті ленфільмівська «квартира» Шерлока Холмса виявилася певним прообразом обстановки лондонської квартири-музею Шерлока Холмса, створеної в 1990 р.

Проте пародійно-іронічний тон фільму надто відчутний. Стратегія гри, реалізована здебільшого в ігровій поведінці персонажів, обумовила введення в фільм додаткових епізодів, які не змінювали хід сюжету, але додавали численних відтінків образам героїв та їхнім стосункам. Так, на початку першої серії Холмс глузує з Ватсона, намагаючись підвести наукову основу під те, що в нього, як у сищика, очі можуть знаходитися й на потилиці, обертаючи тим самим дедуктивний метод на пародію; Беррімор, за задумом режисера, кладе менше вівсянки Ватсону, ніж серу Генрі, аби помститися за нічне викриття, що акцентує камера; іронія проглядає в експромтних діалогах сера Генрі й Беррімора. Ігрова стратегія реалізується й у поведінкових характеристиках персонажів, вибудованих за принципом контрасту: англійська стриманість Беррімора відтіняє ексцентричність сера Генрі та емоційність місис Беррімор (нагадаємо, у повісті це стримана мовчазна жінка). Іронічно знижується порівняно з літературним оригіналом образ сера Генрі, задуманий режисером як персонаж американських коміксів, пародія на ковбоя, який заявився до вітальні Холмса в вовчій шубі та із сідлом під пахвою. Музичний супровід до його появи на сцені під легковажну мелодію в стилі «кантрі» лише підкреслює цей ефект. Деяко розв'язна поведінка, манера напиватися від страху замість того, щоб сміливо протистояти небезпеці, геть позбавляють його неоромантичної аури, властивої літературному образу [див. у А. Конан Дойла: «Глядя на его смуглое, выразительное лицо, я чувствовал в нем истого потомка тех неукротимых и властных людей. Густые брови, тонкие ноздри и большие карие глаза свидетельствовали о гордости, отваге и силе. Если неприветливые торфяные болота поставят нас лицом к лицу с трудной и опасной задачей, то ради такого человека можно пойти на многое, ибо он смело разделит с тобой любой риск» [6, с. 55] – А. С.]

Це відчувається, наприклад, у сцені, коли сер Генрі намагається зламати замкнений Беррімором буфет із запасами спиртного.

І навіть у зображенні любовної лінії режисер зісковзується в іронію. Романтичний тон, заданий на початку темі стосунків сера Генрі й Беріл Степлтон і явлений в акцентуванні камерою поглядів і жестів персонажів, що видають невідомі почуття, зводиться нанівець одним крупним планом, що відобразив грайливо-хтивий погляд сера Генрі на Беріл у сцені обіду зі Степлтонами.

«Гра в англічанство» й прагнення втілити на екрані власне уявлення про вікторіанську епоху сприяли подоланню вихідних національних та часових культурних особливостей, що надало образу неоромантичної Англії російського відтінку. Так, у поведінці сера Генрі вгадуються риси не американського фермера, а російського поміщика, який дарує дворечському вовчу шубу з барського плеча (яка чомусь викликає асоціації із заячим кожушком в «Капітанській дочці» О.С. Пушкіна); місіс Беррімор є пародійно-ігровим втіленням образу російської няньки, яка пестить доросле дитяток й годувє його з ложечки; російського відтінку набуває й п'яне молодечтво Ватсона й сера Генрі в сцені спроби зловити Селдена, і манера Беррімора й місіс Хадсон розмовляти «на рівних» з панами тощо.

«Ігрова Англія», пародійно-іронічний тон та російський відтінок фільму І. Масленнікова демонструють процес образно-художнього освоєння пластів іншої культури, що є, за визначенням О. Джумаєва, несвідомою спробою «вбудувати» ці новації в систему координат своєї власної культури, залучити їх до традиційної міфопоетичної шкали цінностей власної культурної свідомості [3, с. 255]. У процесі вбудування інокультурних елементів у сприймаючу культуру дослідник виокремлює такі стадії: культурний шок, адаптація, «присвоєння». Унаслідок міцних культурно-історичних та літературних зв'язків між Англією та Росією сприйняття твору А. Конан Дойла російською культурною свідомістю, минаючи стадію культурного шоку, шло на рівні адаптації та «присвоєння».

Відомо, що явище «холмсоманії» в Росії спостерігалось двічі – на початку ХХ ст., коли були опубліковані перші переклади «Собаки Баскервілів» та інші оповідання про легендарного сищика², і в 1980-ті рр., коли вийшов на екрани фільм І. Масленнікова. Проте природа цього явища була різною: у першому випадку – адаптація, у другому – присвоєння.

На початку ХХ ст. захоплення Шерлоком Холмсом мало здебільшого літературний характер і почалося, на думку дослідників, з величезної кількості творів, в яких фігурував Шерлок Холмс. Його, як стверджує А. Штульберг, «транспортували» до Росії й «доручили» йому справи російських клієнтів [19]. Справи ці йшли вельми туго, оскільки, як зазначає дослідник, приноровлюючись до незвичайної для англійця вільної щодо поведінки з часом, обов'язками, майном поведінки росіян, Холмс <...> зазнає фрустрацій, які часто майже доходять до гніву; більше того, великий детектив, потрапивши до Росії, не може розкрити злочину з найпростішої причини – він не здатний осягнути мотивів цих злочинів та реакцію на них росіян [19].

У 1980-ті рр., коли почалася друга хвиля «холмсоманії», адаптація образу Холмса в російській літературі вже успішно відбулася, оскільки у творах 1980–2000-х рр. англійський сищик практично не зазнавав труднощів. Стикаючись із російськими реаліями, і розпочався процес присвоєння англійського образу російською культурою, що можна спостерігати на кількох рівнях, насамперед – на *літературному*, де не тільки активно трансформується сюжет про собаку Баскервілів, перенесений на російський ґрунт («Скарпея Баскакових» Б. Акуніна (2007 р.); «Диво-собака» В. Сафонова (1997 р.) тощо), але й відбувається введення образу Шерлока Холмса в модифікований сюжет російської казки, що робить англійського сищика часткою російської міфології («Острів Русь» С. Лук'яненко та Ю. Буркіна, 1994р.). По-друге, на *власне культурному* рівні, де спостерігається пов'язаний з образом Шерлока Холмса процес самоідентифікації шляхом створення вітчизняного кіногероя (результати дослідження лінгвокультурологів свідчать, що в абсолютній більшості опитаних росіян ім'я «Шерлок Холмс» викликає асоціацію з Василем Лівановим [12, с. 45]), назв (із присутнім у них ім'ям Шерлока Холмса) пабів, детективних агенцій, готелів, ресторанів, логічних ігор, заголовків публіцистичних статей тощо [12, с. 43], а також шляхом вбудування в меморіальну культуру (у 2007 р. в Москві на Смоленській набережній був відкритий пам'ятник Шерлоку Холмсу та доктору Ватсону роботи О. Орлова, де відтворено в відомих ролях Василя Ліванова та Віталія Соломіна). По-третє, на *науково-методичному* рівні: шляхом створення підручників із прикладної кримінології (див.: Конєв А. Використання дедуктивного методу Шерлока Холмса в розкритті злочину на прикладі повісті А. К. Дойла «Собака Баскервілів». – Нижній Новгород, 2014). Усе це свідчить про прагнення й здатність сприймаючої культури «символічно відчувати приналежність» [1, с. 302] до культури іншої.

Дуже цікаво, що в випадку з фільмом І. Масленнікова процес культурного трансферу набуває інверсійного характеру: створений радянським режисером у «Собаці Баскервілів» образ російської Англії та російських англійців-героїв, укорінених у російському національному культурному ґрунті, вихідна англійська культура сприйняла як

² Г. Пілієв зазначає: «Перше оригінальне книжкове видання «Собаки Баскервілів» вийшло в Лондоні 25 березня 1902 р., а вже до 23 квітня (10.04. с.с.) брати Пантелєєви отримали цензурний дозвіл на видання російського перекладу повісті, який швидко надійшов до книжкових магазинів. Не минуло й місяця, як брати розмістили в травневій книжці свого журналу новий, досить точний переклад «Собаки Баскервілів», а з частки тиражу, числом у 1000 примірників, на самому початку червня зробили ще одне книжкове видання. Тираж кожної із цих книг склав 1000 примірників, а третя «Собака Баскервілів», випущена в вересні московським книговидавцем Д. Єфімовим, була надрукована в кількості 3000 примірників. Успіх повісті (читай – Шерлока Холмса) у російського читача був приголомшливий. Почалася шерлокоманія. Видавці кинулися друкувати все, що на той день було наявне про великого детектива, і за короткий час, з літа 1902 р. до кінця 1903 р. було видано близько двох десятків книг. За неповними даними, тільки за п'ять років – з 1902 по 1907 рр. – виданням книг про англійського детектива-консультанта займалися не менше 20 російських видань» (Пілієв Г. A Study in Russian. Being an account of... Отчёт о неизвестном эпизоде из биографии мистера Шерлока Холмса, связанном с его пребыванием в России / Г. Пилиев. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.acdoyle.ru/about/sherlock%20holmes%20in%20russia.html>).

свій, ідентифікуючи конандойлівських персонажів із російськими акторами – В. Лівановим, В. Соломінім, Н. Міхалковим тощо (див. статистику опитувань К. Попової [12, с. 45] – А. С.). Радянська екранізація повісті, як відомо, була визнана англійськими критиками найкращою, а В. Ліванов і В. Соломін – кращою континентальною парою «Холмс / Ватсон». Портрет В. Ліванова прикрашає музей легендарного сищика на Бейкер Стріт 221-б, а англійські критики наголосили: «Росіяни повернули нам наших національних героїв» [11]. Секрет такого успіху, можливо, полягав у тому, що ігрова естетика в поєднанні із шанобливим ставленням до літературного оригіналу створила синтез піднесеного та іронічного як домінуючу тональність фільму, і саме цей синтез відтворив загальний пафос вікторіанської епохи, так блискуче переданий у її кращих літературних зразках (Ч. Діккенс, У. Теккерей, Е. Треллоп та ін.), що виявилось співзвучним англійському сприйняттю національної класики. Гра І. Масленникова виявилася тим чинником, який дозволив відбутися плідному діалогу з іншою культурою й іншою епохою, що відійшла в минуле.

Таким чином, екранізація інокультурного твору може розглядатися як модель культурного трансферу в його прямому та інверсійному смислах, що є складним і динамічним процесом, а вбудовання елементів однієї культури в іншу може набувати й зворотного зв'язку, надаючи культурному діалогу нового імпульсу.

Література:

1. Абашин С. Узбекская кухня в России: трансфер культурного «чужого» / С. Абашин // Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шелкового пути. – Париж-Самарканд : МИЦАИ, 2013. – С. 298–304.
2. Арутюнян С. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств / С. Арутюнян. – Автореферат дисс. ... канд. филос. наук. – М., 2003. – 20 с.
3. Джумаев А. «Чудеса» и новшества русских и европейцев в восприятии «среднеазиатского человека»: культурный шок, адаптация, «присвоение» / А. Джумаев // Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шелкового пути. – Париж-Самарканд : МИЦАИ, 2013. – С. 245–257.
4. Елисеева А. Типы интертекстуальных связей при экранизации литературных произведений (на материале фильмов Р.В. Фасбиндера) / А. Елисеева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2014. – № 172. – С. 13–23.
5. Ермилова Н. К проблеме расстановки приоритетов при перенесении на экран литературного произведения (на примере двух экранизаций романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» – «Вальмон» режиссера Милоша Формана и «Опасные связи» режиссера Стивена Фрирза / Н. Ермилова // Современные проблемы науки и образования. Электронный научный журнал. – 2014. – № 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=12352>.
6. Конан Дойл А. Собака Баскервилей / А. Конан Дойл // Собрание сочинений: в 8 т. – М. : Правда, 1966. – Т. 3. – С. 5–164.
7. Легенда о «Собаке Баскервилей». [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://earth-chronicles.ru/news/2015-02-08-76226>.
8. Лейдерман Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: В 2 т. / Н. Лейдерман, М. Липовецкий. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – Т. 2: 1968–1990. – 688 с.
9. Лобачева Д. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий / Д. Лобачева // Вестник Томского педагогического государственного университета. – 2010. – № 8 (98). – С. 23–27.
10. Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы / В. Мильдон. – М. : РОССПЭН, 2007. – 224 с.
11. Осипова Т. «Собака Баскервилей»: интересные подробности об истории создания популярного фильма о Шерлоке Холмсе / Т. Осипова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.tele.ru/cinema/hits/sobaka-baskervilley-interesnye-podrobnosti-ob-istorii-sozdaniya-populyarnogo-filma-o-sherlocke-kholmse/>.
12. Попова К. Прецедентное имя «Шерлок Холмс» в российской и британской культурах / К. Попова, И. Столярова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2014. – № 11. – С. 41–47.
13. Рыжков П. Масленников гениально усмехнулся над Англией. Создатель лучшей экранизации о Шерлоке Холмсе празднует 80-летие / П. Рыжков. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ntv.ru/novosti/243110>.
14. Симбирцева Н. Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы / Н. Симбирцева [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.km.ru/referats/334698-ekranizatsiya-kak-vizualizirovanniy-tekst-k-postanovke-problemy>.
15. Стрельникова Л. Эстетическая концепция игры как парадигма литературы модернизма и постмодернизма / Л. Стрельникова // Известия Саратовского университета. Новая Серия. Серия: Филология. Журналистика. – 2015. – Т. 15. – № 3. – С. 104–110.
16. Фаулз Дж. Конан Дойл / Дж. Фаулз // Кротовые норы / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. – М. : Махаон, 2002. – С. 183–200.
17. Федосеев Н. Русская классика в английском кино после Второй мировой войны / Н. Федосеев // Актуальные проблемы современного искусства и искусствознания / Сб. научных статей. – Вып. 2. – СПб. : Издательство СПбГУКиТ, 2012. – С. 90–96.
18. Хренов Н. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н. Хренов. – М. : Аграф, 2006. – 704 с.
19. Штульберг А. Особенности воплощения литературного вечного образа в инокультурной среде (на примере образа Шерлока Холмса в России) / А. Штульберг [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://regionalstudies.ru/journal/homejournal/rubric/2012-11-02-22-11-32/456-q-q.html>.
20. Экранизация // Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. Юткевич. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – 838 с.
21. Lindemans Micha F. Barghest / Micha F. Lindemans // Encyclopedia Mythica [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.pantheon.org/articles/b/barghest.html>.

Анотація

**А. СТЕПАНОВА. ПОВІСТЬ А. КОНАН ДОЙЛА
«СОБАКА БАСКЕРВІЛІВ» І РАДЯНСЬКА КІНОШЕРЛОКІАНА**

У статті досліджується проблема екранізації літературних творів у контексті теорії культурного трансферу. На матеріалі радянської екранізації повісті А. Конан Дойла «Собака Баскервілів» аналізується процес прямого та інверсійного присвоєння елементів іншої культури, результатом якого стало введення в обіг понять «Російський Шерлок Холмс», «Російська Англія». Стратегія гри, реалізована в ігровій поведінці персонажів, дозволила радянському режисерові передати пародійно-іронічний тон, властивий вікторіанській добі. Створений радянським режисером у «Собаці Баскервілів» образ російської Англії та російських героїв-англіїців, укорінений у російському національному культурному ґрунті, вихідна англійська культура сприйняла як свій, ідентифікуючи конандойлівських персонажів із російськими акторами – В. Лівановим, В. Соломінім, Н. Міхалковим тощо.

Ключові слова: екранізація, літературний твір, культурний трансфер, неоромантична повість, легенда, вихідна культура, сприймаюча культура.

Аннотация

**А. СТЕПАНОВА. ПОВЕСТЬ А. КОНАН ДОЙЛА
«СОБАКА БАСКЕРВИЛЕЙ» И СОВЕТСКАЯ КИНОШЕРЛОКИАНА**

В статье исследуется проблема экранизации литературных произведений в контексте теории культурного трансфера. На материале советской экранизации повести А. Конан Дойла «Собака Баскервилей» анализируется процесс прямого и инверсионного присвоения элементов иной культуры, результатом чего стало введение в обиход понятий «Русский Шерлок Холмс», «Русская Англия». Стратегия игры, реализованная в игровом поведении персонажей, позволила советскому режиссеру передать пародийно-ироничный тон, свойственный викторианской эпохе. Созданный советским режиссером в «Собаке Баскервилей» образ русской Англии и русских героев-англичан, укорененный в русской национальной культурной почве, исходная английская культура восприняла как свой, идентифицируя конандойловских персонажей с русскими актерами – В. Ливановым, В. Соломиным, Н. Михалковым и т. д.

Ключевые слова: экранизация, литературное произведение, культурный трансфер, неоромантическая повесть, легенда, исходная культура, воспринимающая культура.

Summary

**A. STEPANOVA. A. CONAN DOYLE'S STORY
“THE HOUND OF THE BASKERVILLES” AND SOVIET MOVIE-SHERLOKIANA**

In article the problem of a film adaptation of a literary work in a context of a cultural transfer theory is investigated. On a material of the Soviet film adaptation of A. Conan Doyle`s story “The Hound of the Baskervilles” is analyzed process direct and inversive assignments of other culture elements, which result becomes introduction in use of concepts “Russian Sherlock Holmes”, “Russian England”. The strategy of game realized in game behaviour of characters, has allowed the Soviet director to pass the parodical-ironic tone, inherent in the Victorian epoch. Created by the Soviet director in “The Hound of the Baskervilles” an image of Russian England and the Russian Englishmen-heroes who have taken roots in Russian national cultural ground, the initial English culture has apprehended as own, durably identifying Konan Doyle`s characters with Russian actors – V. Livanov, V. Solomin, N. Mikhalkov, etc.

Key words: film adaptation, literary work, cultural transfer, neo-romantic story, legend, initial culture, perceiving culture.

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри німецької філології
та перекладу
Запорізького національного
університету

ВІКТОРІАНСЬКА СПАДЩИНА В ДЗЕРКАЛІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

За кількістю парадигмальних текстів, що стали предметом художнього переосмислення наступників, вікторіанська літературна спадщина посідає одне з перших місць у сучасному літературному дискурсі. Традиція, започаткована 1966 р. знаковим для «вікторіанського відродження» романом Дж.Ріс «Wide Sargasso Sea», постає на рубежі XX – XXI сторіч у широкому розмаїтті інтерпретативних модусів та форм: від альтернативних тлумачень претексту («Jack Maggs» Пітера Кері) до його осучаснення («Dorian» Уїлла Селфа), від серіалізації класичних сюжетів за лекалами масової літератури (цикл «My Mr. Rochester» Л.К. Рігель) до прискіпливої реконструкції незавершених текстів вікторіанських попередників («Emma Brown» Шарлотти Бронте та Клер Бойлан) та епатажних експериментів у стилістиці mash-up («Pride and Prejudice and Zombies» Сета Грем-Сміта).

Вражаюче тематичне й жанрове розмаїття художніх текстів, що в той чи інший спосіб звертаються до історичної й культурної спадщини вікторіанської доби, сприяє певній термінологічній невизначеності щодо базової жанрової категорії, покликаної охопити всі різновиди інтертекстуального діалогу постмодерністської свідомості з вікторіанським минулим. На тлі майже синонімічного вживання в сучасному літературознавчому дискурсі термінів «неовікторіанський роман», «поствікторіанський роман», «ретровікторіанський роман», «псевдовікторіанський історичний роман» тощо особливої актуальності набуває поставлена в межах нашої розвідки проблема систематизації й упорядкування термінологічного поля відповідної ланки вікторіанських студій із метою розбудови певної функціональної ієрархії базових термінів. Ключовим завданням запропонованого дослідження є порівняльний аналіз існуючих концепцій і підходів до феномена «вікторіанського відродження» у літературі рубежу XX – XXI століть.

Першу групу визначень, виокремлених в рамках нашої розвідки, можна умовно позначити як узагальнюючі. Так, Джуліан Вольфрей запроваджує термін «вікторіографія» для позначення “cultural writing formed out of interpretations and translations of the high ground of nineteenth-century culture” [1, с. 39]. Паундівське пейоративне визначення «вікторіани» (а може, й однойменна збірка Осберта Сітвелла 1930 р. видання), напевно, спало на думку Корі Каплан, яка позначила цим терміном “miscellany of evocations and recycling <...> representations and reproductions for which the Victorian <...> is the common referent” [2, с. 9]. При цьому активісти «вікторіанського відродження» іронічно уподібнені авторкою до героя гумористичного роману Брайана Мура “The Great Victorian Collection” (1975 р.), який, на думку Каплан, епітомізує бажання постмодерністської свідомості, що переживає кризу ідентичності, привласнити минуле через колекціонування матеріальних артефактів попередньої доби й у такий спосіб ідентифікувати себе [2, с. 9–10].

Утім, обидва представлені вище терміни є надто широкими для визначення специфіки різнопланового й різнорівневого діалогу, що відбувається між сучасністю та вікторіанською добою в площині художнього тексту й змушує літературознавців другої половини XX сторіччя поставити питання про окремий жанр (група визначень), здебільшого відомий у критичному дискурсі як неовікторіанський роман.

Запроваджений у науковий обіг американською літературознавицею Даною Шиллер у резонансній статті “The Redemptive Past in Neo-Victorian Novel” (1997 р.), термін «неовікторіанський роман» досі є предметом бурхливої полеміки в наукових колах. Тоді, як Марк Ллюелін задається питанням, чи не доцільно вважати «неовікторіанським» будь-який текст, написаний після 1901 р. [3, с. 5], більшість критиків схильні датувати народження жанру шістьдесяти роками XX сторіччя, коли світ побачили одразу дві концептуально значущі для літературного «вікторіанського відродження» художні реінтерпретації вікторіанської спадщини: романи Джин Ріс “Wide Sargasso Sea” (1966 р.) та Джона Фаулза “A French Lieutenant Woman” (1969 р.), з яких перший являв собою постколоніальну ревізію «Джен Ейр», а другий, за відсутності визначеного претексту, вільно експериментував у постмодерністському дусі з нарративними конвенціями та онтологічними засадами вікторіанської доби. Утім, ситуація з точкою відліку суттєво ускладнюється, якщо врахувати, що роман Ріс був фактично завершений уже на початку 40-х років і може бути співставлений швидше з такими творами, як “The Real David Copperfield” Роберта Грейвза (1933 р.), “Freshwater” Вірджинії Вульф (1935 р.), “Fanny by Gaslight” Майкла Седлера (1944 р.) або “The Victorian Chaise-Long” Марганіті Ласкі (1953 р.). Окремі дослідники взагалі відсувають дату народження жанру на початок XX сторіччя: наприклад, Шеріл Уїлсон в есеї “(Neo-) Victorian Fatigue: Getting Tired of the Victorians in Conrad’s “The Secret Agent” [4]. З урахуванням кількості екранізацій та сценічних адаптацій вікторіанської класики, якими рясніє історія театру й кінематографу I половини XX сторіччя, питання про необхідну хронологічну дистанцію між вікторіанством та нео-вікторіанством стає, на думку Джессіки Кокс, одним із найактуальніших у царині як вікторіанських, так і неовікторіанських студій [5].

Окреме проблемне поле складає атрибуція новоствореного жанру, що виникає, на думку більшості дослідників, на стику поетичних парадигм історичного та історіографічного метароманів і часто розглядається як специфічна жанрова модифікація останнього, хоча Даніель Кандел Борман, посилаючись на зв'язок із сучасністю як на невід'ємну складову жанрової моделі новоутворення, наполягає на запровадженні дефініцій «псевдоісторичний роман» або «сучасний історичний роман» [6].

Іманентну нездатність поняття «історіографічний метароман» охопити всі жанрові й тематичні різновиди сучасних реінтерпретацій вікторіанської спадщини відчуває й Саллі Шаттлворт, коли пропонує розрізнити в межах новоствореного жанру ретровікторіанський та вікторіоцентричний романи (третя група визначень), з яких перший, на думку дослідниці, має відверто ностальгічне забарвлення, тоді як другий позначений авторефлексивністю й може розглядатися як різновид історіографічного метароману [7].

Термін «ретровікторіанський роман» для позначення «консервативної» модифікації жанру вживає й Крістіан Гутлебен, іронічно зазначаючи, що найбільш популярні неовікторіанські романи водночас є найменш типовими в поетичному сенсі. Неовікторіанський (або псевдовікторіанський – обидва терміни вживаються дослідником як синоніми) роман у межах концепції Гутлебена відрізняється від ретровікторіанського проблематизацією своїх стосунків із претекстом (конвергенцією чи дивергенцією) і є різновидом псевдоісторичного роману – жанру, спрямованого, за визначенням Гутлебена, на деконструкцію текстуальної природи історії як такої [8].

Схожого розподілу пропонує дотримуватися й Даніел Кандел Борман: якщо ретровікторіанський роман, на думку дослідника, зосереджується переважно на минулому, роман неовікторіанський проблематизує стосунки минулого з теперішнім. “A Neo-Victorian novel, – зазначає Борман у розвідці “The Articulation of Science in the Neo-Victorian Novel”, – is a fictional text which creates meaning from the background of awareness of time as flowing and as poised uneasily between the Victorian past and the present; which secondly deals dominantly with topics which belong to the field of history, historiography and/or philosophy of history in dialogue with a Victorian past; and which thirdly can do so at all narrative levels and in any possible discursive form, be it through the narration of action, through static description, argumentative exposition or stream-of-consciousness technique” [6, с. 62].

Про два різновиди сучасних реінтерпретацій вікторіанської спадщини говорить і Меттью Бомонт, для якого історія жанру розпочинається з 1934 року, з романів Агати Крісті “Murder on the Orient Express” та Макса Ернста “Une Semaine de bonte”. Якщо перший твір, за визначенням автора, започатковує консервативну тенденцію в сучасній вікторіані як у поетичному, так і в аксіологічному сенсі, відстоюючи вікторіанські цінності, другий, авангардистський за духом, спрямований на їх руйнацію, і в такий спосіб може вважатися попередником сучасного неовікторіанського роману, де префікс «нео», на думку Бомонта, сигналізує про критичну ревізію ядерного поняття [9].

Утім, для Луїзи Хедлі створений попередниками розподіл видається недоцільним і штучним. Актуалізуючи багатовимірність змістів префіксу «нео» та намагаючись охопити весь спектр художніх відгуків на вікторіанську спадщину, дослідниця, услід за Даною Шиллер, визначає неовікторіанський роман “in the broadest possible terms as contemporary fiction that engages with the Victorian era, at either the level of plot, structure or both” [10, с. 4].

Аналогічної позиції дотримується й засновниця часопису “Neo-Victorian Studies” Марі-Луїз Кольке, наголошуючи у вступній статті до першого номера видання, що термін «неовікторіанський роман» застосовуватиметься в ньому в якомога ширшому сенсі, “as to include the whole nineteenth century, its cultural discourses and products, and their abiding legacies, not just within British and British colonial contexts, and not necessarily coinciding with Queen Victoria’s realm; that is, to interpret neo-Victorianism outside of the limiting nationalistic and temporal identifications that Victorian, in itself or in conjunction with neo-, conjures up for some critics” [11].

Визнаючи, услід за Кольке, неоднозначність провокованих префіксом «нео» конотацій, польська дослідниця Божена Куцала в роботі “Intertextual Dialogue with the Victorian Past in the Contemporary Novel” використовує запропонований Судхою Шастрі (“Intertextuality and the Victorian Studies”, 2001) термін «вікторіаністський роман» “to denote broadly all forms of postwar novelistic revival of the Victorian age, whether their setting in the nineteenth or twentieth/twenty-first century, or both, or whether they aim to imitate, parody, transpose, idealize or criticize Victorianism” [12, с. 12].

Авторка монографії “Rewriting the Victorians” Андреа Кірхкнопф так само переймається небажаними конотаціями префіксу «нео», які, на її думку, викривляють сутність художнього явища поза терміном, уподібнюючи його до політичної доктрини, що “implies a desire to return to the political beliefs of that movement’s past” [1, 54]. З метою уникнути небажаних асоціацій Кірхкнопф, услід за Жоржем Летісьє, Джоном Кудичем та Діаною Садофф, пропонує термін «поствікторіанський роман» як такий, що якомога краще передає “the intersection of current refashionings of the Victorian era with postmodernism” і, на відміну від альтернативних позначень, “conveys paradoxes of historical continuity and disruption” [13, с. 27].

Проте подібний підхід не влаштовує Анн Хейльман та Марка Ллюеліна, які слушно зауважують, що термін «поствікторіанський» “is only understood in a temporal sense, whereas Neo-Victorian, accounting for all critical material that comes after the Victorian era, is employed in a chronological as well as an aesthetic sense” [3, с. 7]. Останній аспект, на думку дослідників, суттєво недооцінюється в сучасному літературознавчому дискурсі, тоді як саме він має стати точкою відліку в визначенні змісту й меж жанру: “To be part of the neo-Victorianism, texts must in some respect be self-consciously engaged with the act of (re)interpretation, (re)discovery, (re)vision concerning the Victorians” [3, с. 4]. Важливими маркерами для зарахування тексту до категорії неовікторіанських мають стати, на думку Хейльман та Ллюеліна, його метаісторичний та метакультурний характер і використання прийомів експериментальної постмодерністської поезії.

Схожу думку відстоює в відомому есе “Putting the Neo back to Victorian” і Саманта Дж. Керрол. “Neo-Victorian fiction, – нагадує авторка, – serves not one but two masters: the “neo” as well as “Victorian”; that is, homage to the Victorian era and its texts, but in combination with the new in a postmodern revisionary critique” [14, с. 173].

Ураховуючи розмаїття підходів до визначення характеру інтертекстуального діалогу постмодерністської свідомості з вікторіанською спадщиною, вважаємо за доцільне запропонувати ієрархію робочих термінів, покликану впорядкувати термінологічне поле відповідної ланки сучасних вікторіанських студій. Так, під узагальнюючим терміном «вікторіана» ми, услід за Корою Каплан, розумітимемо якомога ширший спектр культурних явищ та артефактів ХХ століття, спільним референтом яких є вікторіанська доба. Корпус повоєнних художніх текстів, що в той чи інший спосіб інтенціонально актуалізують вікторіанство як базовий референт, доцільно позначити терміном «поствікторіанський роман». Нарешті, термін «неовікторіанський роман», з урахуванням забезпечених префіксом конотацій, охоплюватиме тексти, що за рахунок звернення до вікторіанства як до базового референта й за допомогою поетичного інструментарію історіографічного метароману проблематизуватимуть такі ключові для постмодерністської концептосфери філософемі, як криза метанаративу, текстуальність історичного досвіду, релятивізм соціальних конструктів гендеру, раси, класу тощо.

Запропонована в межах цієї розвідки уніфікація термінологічного поля новітніх вікторіанських студій сприятиме вирішенню таких актуальних для сучасного літературознавчого дискурсу проблем, як розбудова функціональної класифікації жанрових різновидів неовікторіанського роману, відтворення «адаптивної мапи» реінтерпретацій вікторіанської спадщини постмодерністською свідомістю тощо.

Література:

1. Kirchknopf A. *Rewriting the Victorians: Modes of Literary Engagement with the 19th Century* / A. Kirchknopf. – Jefferson : McFarland&Co, 2013. – 236 p.
2. Kaplan C. *Victoriana: Histories, Fiction, Criticism* / C. Kaplan. – New York : Columbia University Press, 2007. – 264 p.
3. Heilmann A. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999–2009* / A. Heilmann, M. Llewellyn. – New York : Palgrave Macmillan, 2010. – 324 p.
4. Wilson C. *Neo-Victorian Fatigue: Getting Tired of the Victorians in Conrad’s “The Secret Agent”* / C. Wilson // *Neo-Victorian Studies*. – 2008. – № 1. – Vol. 1. – P. 19–40.
5. Cox J. *Neo-Victorianism* / Jessica Cox // *Oxford Bibliographies* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199799558/obo-9780199799558-0083.xml>.
6. Bormann D. *The Articulation of Science in the Neo-Victorian Novel* / D. Bormann. – Bern : Peter Lang, 2002. – 335 p.
7. Shuttleworth S. *Natural History : The Retro-Victorian Novel* / S. Shuttleworth // *The Third Culture: Literature and Science*. – Berlin : Walter de Gruyter, 1998. – P. 253–268.
8. Gutleben C. *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel* / C. Gutleben. – Amsterdam & NY : Rodopi, 2001. – 248 p.
9. Beaumont M. *Cutting up the Corpse: Agatha Christie, Max Ernst, and Neo-Victorianism in the 1930s* / M. Beaumont // *Literature Interpretation Theory. Neo-Victorianism: The Politics and Aesthetics of Appropriation*. – 2009. – № 20. – Vol. 2. – P. 12–26.
10. Hadley L. *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us* / L. Hadley. – New York : Palgrave Macmillan, 2010. – 192 p.
11. Kohlke M. *Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-imagined XIX century* / M. Kohlke, C. Gutleben. – New York : Rodopi, 2012. – 340 p.
12. Kucala B. *Intertextual Dialogue with the Victorian Past in the Contemporary Novel* / B. Kucala. – Frankfurt-am-Mein : Peter Lang, 2012. – 268 p.
13. Cucich J. *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century* / J. Cucich, D. Sadoff. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000. – 304 p.
14. Carroll S. *Putting the “Neo” Back Into Neo-Victorian : The Neo-Victorian Novel as Postmodern Revisionist Fiction* / S. Carroll // *Neo-Victorian Studies*. – 2010. – № 3. – Vol. 2. – P. 175–205.

Анотація

О. ТУПАХІНА. ВІКТОРІАНСЬКА СПАДЩИНА В ДЗЕРКАЛІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті систематизуються основні підходи до проблеми визначення специфіки реінтерпретації вікторіанської спадщини в постмодерністському літературному дискурсі. Здійснюється порівняльний аналіз найбільш поширених функціональних визначень неовікторіанського роману як специфічного жанрового різновиду історіографічного метароману. Розбудовується ієрархія ключових термінів та пропонуються робочі визначення понять «вікторіана», «поствікторіанський роман», «неовікторіанський роман» тощо.

Ключові слова: постмодернізм, вікторіана, історіографічний метароман, невікторіанський роман.

Аннотация

**Е. ТУПАХИНА. ВИКТОРИАНСКОЕ НАСЛЕДИЕ В ЗЕРКАЛЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ РЕЦЕПЦИИ:
ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

В статье систематизируются основные подходы к проблеме изучения специфики реинтерпретации викторианского наследия в постмодернистском литературном дискурсе. Осуществляется сравнительный анализ наиболее распространенных функциональных определений неовикторианского романа как специфической жанровой разновидности историографического метаромана. Выстраивается иерархия ключевых терминов и предлагаются рабочие определения понятий «викториана», «поствикторианский роман», «неовикторианский роман».

Ключевые слова: постмодернизм, викториана, историографический метароман, неовикторианский роман.

Summary

**O. TUPAKHINA. VICTORIAN HERITAGE REFLECTED BY POSTMODERN CONSCIOUSNESS:
TERMINOLOGICAL ASPECT**

The article tends to systematize basic approaches to the problem of investigating the specificity of Victorian heritage in Postmodern literary discourse. Comparative analysis of the most widespread functional definitions of the Neo-Victorian novel as a specific generic modification of a historiography metafiction is performed. The hierarchy of key terms is constructed based upon functional definitions of such notions as “Victoriana”, “post-Victorian novel” and “neo-Victorian novel”.

Key words: Postmodernism, Victoriana, historiography metafiction, neo-Victorian novel.

**4. Романські, германські
та східні мови**

**4. Романские, германские
и восточные языки**

**4. Romanic, Germanic
and Oriental languages**

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри романо-германських мов
Херсонського державного університету,
докторант кафедри іспанської та
французької філології
Київського національного лінгвістичного
університету

ПЕЙОРАТИВИ В ІСПАНСЬКІЙ МОВІ

Негативно-оцінне ставлення в побуті яскраво відбивається в образах і порівняннях різних типів переважно негативного й осудливого характеру, спрямованих на виділення певних якостей і вчинків.

Зазначимо, що під дієсловом «*insultar* – образити» Словник Королівської Академії розуміє скривдити когось, провокуючи і дратуючи його словами чи діями [6, с. 1287]. У дослідженні ми зосередимося саме на різних варіантах образ, які через високий ступінь експресивності й емоційності є протилежними мовленнєвому акту ввічливості, майже незамінними в розмовній іспанській мові, порівняймо [7, с. 84–85]:

No me parece que sea el modo más correcto de hacer ciertas cosas.

La has cagado – eres tonto del culo.

Друга фраза є далекою за змістом від першої пом’якшеної репліки саме тим, що її прагнення вказати на дефекти не завуальовано, а, навпаки, перебільшено й образливо, а також прагне вивільнити почуття обурення чи роздратування, спричинені попереднім висловом чи дією співрозмовника. Така негативна й емоційно навантажена лексика набуває інтенсивнішого пейоративного забарвлення, привертає більше уваги в разі нижчого розміщення за етичною шкалою.

Під власне пейоративами ми розуміємо слова з негативною *емотивною* семою [6, с. 1746].

Пейоративна лексика містить негативно-емоційну експресивну оцінку мовця стосовно адресата, що може реалізуватися в умовах певного ситуативного контексту й руйнувати етикетні норми [2, с. 68–69]. Уживання пейоративів задовольняє комунікативний намір мовця – вираження осуду, зневаги, приниження, презирства, несхвалення, іронії тощо до іншого антропоцентру комунікації, що пояснюється пізнанням світу через призму емоцій, саме тому вербалізація негативних відчуттів і почуттів утілюється в пейоративній лексиці [2, с. 70]. Ф. Діас Паділья зазначає, що найбільш поширеними в розмовній мові є вокативи-образи та різні іменники образливого змісту, що критикують поведінку людини [5, с. 55–59], наприклад, брак чесності: *ladrón, estafador, farsante, cobarde, chivato*; указують на певні пороки: *borracho, burgués, zanguango (hombre holgazán, indolente), papandujo (blanducho por demasiado maduro) etc.* Також виокремлюють велику групу пейоративів і обсценізмів, які вказують на непристойну поведінку [5, с. 59–60]: *adúltero, calentón / calentona, hijo de la gran no sé qué / hija de la tal por la cual*. Поширений обсценізм *gilipollas* походить із циганської мови калó *-jili*, у мовленні *gilí* позначає «дурний». Евфемізмом до них є *gilipuertas*, зустрічаються також похідні слова, утворені за допомогою аугментативного суфікса – *gilón/gilona* – та схожих до нього за значенням *jigona/higona (mujer excesivamente tranquila, lenta en ejecutar algo, olvidadiza)*, що походять, імовірно, від *huevoón (femenino)* або *higo* (що в Андалусії та Екстремадурі позначає жіночі органи) [5, с. 61]. Завданням наукової розвідки є класифікація пейоративів іспанської мови.

У дослідженні до кола пейоративів ми включимо образи, порівняння, фразеологічні одиниці з негативною оцінною номінацією та специфічно національно-культурною конотацією. Дуже зневажливим і експресивним у просторіччі вважається навмисне наділення осіб чоловічої статі жіночим родом, що надає презирливих відтінків і є посиленням емоційної насиченості [5, с. 60]: ¡*Tonta tú eres!*, ¡*Eh, loca eres!*, ¡*Mentirosa!*, *Un calzonazos y un gallina*. Граматична форма роду може бути джерелом тонких семантичних значень, заміна чоловічого роду жіночим – способом приниження «маскулінності» й «мачизму», тобто зневажанням так званого *macho ibérico (hombre machista)* [10, с. 86], є застарілим і атавістичним відображенням ставлення до соціального становища жінки, до жіночої статі загалом. Аналізуючи категорію граматичного роду в іспанській мові, семантичні поля, фольклор, М. Анхелес Калеро Фернандес пояснює сталість стереотипів, які досі регламентують мовленнєву поведінку представників обох статей [4]. В іспаномовному світі досі переважає андроцентризм – бачення світу й упорядкування соціальних взаємин із чоловічої точки зору, рівноправність виявляється лише зовнішньо, взаємини членів опозиції «чоловік» – «жінка» є асиметричними [1, с. 58–59]. Так, наприклад, у народній творчості, де *No hay refrán que no diga una verdad; y si un no, es porque dice dos* або *No hay refrán que no sea verdadero* [4, с. 128], чеснотам жінки присвячено небагато уваги (*mujer de la casa; mujer de digo y hago*), натомість висвітлюються притаманні їм якості, що вважаються негативними [1, с. 58–60; 4, с. 185, с. 187; 8, с. 94–114]:

En casa de mujer rica, ella manda y él suplica;

La mujer, el fuego y los mares, son tres males;

Secreto a la mujer confiado, a la calle lo has echado;

En casa donde manda mujer, no vale un alfiler;

El asno y la mujer, a palos se ha de vencer.

Yendo las mujeres a la hilandera, van al mentidero.

Зважаючи на асиметричні стосунки, чоловіче ставлення до жінки виявляється як до *un mal necesario* [8, с. 100], вона неприємно порівнюється з такими тваринами, як *asno, cabra, mula, caballo, perro, gallina, rana* тощо, і, відповідно, розглядаються скоріше її негативні характеристики [1, с. 59; 8, с. 96–108]. Стосовно поводження: *Para mujer, judío ni abad, no debe hombre mostrar rostro ni esfuerzo; A la mujer y al perro, el pan en una mano y el palo en la otra* [8, с. 96, 112]; чоловіки можуть звинувачувати жінку у своїх негараздах [4, с. 187–188]:

Al hombre de más saber, una mujer sola le echará a perder;

Los enemigos del hombre son tres: tabaco, vino y mujer;

Si tu mujer quiere que te tires de un tejado abajo, pídele a Dios que sea bajo;

Cásate, y tendrás mujer que te cosa a la pared etc.

Жінки з позиції суспільства засуджуються з етичного боку: за владність – *marimanda, sarjento, machurróna*; непривабливість – *caracaballo, caraculo, tabla de planchar, escoba, campeona de natación, gallina vieja*; різну непристойну поведінку – *puticlista, putangona, putiflistica, putángana, putorra, putón verbebero, putón desorejado/pendón desorejado* (із часів Інквізиції по вівторках публічно відрізали вухо бандитам і проституткам [3, с. 103]), *más puta que la gallina, Maruja, Marujona, devorahombres, mariclaque, vecindona, meretriz, ramera, hetera, buscona, pelandusca, jinetera* тощо. Як бачимо, існують образливі й навіть поетизовані форми назв, проте всім цим представницям Карлос III у XVIII ст. наказав одягати спідниці темного коричневого кольору з порізаним подолом у формі пік задля їхньої ідентифікації та вирізнення, саме тому з тих часів уживається вислів *ir de picos pardos*, тобто користуватися певними послугами, проте сьогодні значення є дещо іншим і позначає *irse de juerga/estar de parranda con los amigos*. Менш вульгарно жінки найдавнішої професії в мовленні називають *gorrona, fletera, hermana de la sagrada tarifa*, більш зневажливо – *puta de cuarenta duros, pesetera*, а також порівнюють із тваринами, частіше із самицями певних видів (такі порівняння часто намагаються вживати як евфемізми): *araña, alondra, burraca, bestezuela, cigarra, gaviota, guarra, hurona, lagarta, pécora, raposa, hurraca, candonga etc.* Саме тому натяк на жіночі риси типу *eres caprichoso como mujer embarazada* [8, с. 96, 98] викликає в чоловіків обурення, оскільки вони також можуть засуджуватися за фізичну та моральну слабкість (підкаблучники) – *poco hombre, mediodombre, un gallina, maridazo, bragazas, caracol, gusano* тощо [3, с. 108–116]. Навіть уживання прикметника типу *lindo*, за свідченням Словника Королівської Академії, у розмовному мовленні може позначати збабілого чоловіка, що занадто опікується своїм зовнішнім виглядом і туалетом [6, с. 1382]. Самі чоловіки намагаються відстоювати свою чоловічість – *El hombre y el oso, cuanto más feo más hermoso*, їхня привабливість може принизити чоловічу гідність, змусити засумніватися в їхній «маскулінності» й вабити інших, схильних до гомосексуалізму, що спричиняє роздратування в гетеросексуальній половині іспаномовного світу, через це до симпатичніших хлопців можуть ставитися негативно – *guaperas, muñeco* у значенні “*poco macho*” [4, с. 98–99]. У сучасному мовленні поширені різні лексеми на позначення гомосексуалістів, при чому цікавим є той факт, що чоловіків позначають слова саме жіночого роду [10, с. 43]: *divina, fallera, loba, loca, madraza, mariquita, marquesa, marusa, ninfa, novicia, princesa, rosita* тощо, а жінок-лесбіянок – чоловічого: *machorra, machito, marimacho etc.* І хоча в іспанському суспільстві змінилося ставлення до жінок, їхні дискримінаційні характеристики, сформовані впродовж століть, глибоко закріплені в культурній мовній традиції.

Окрім того, поширеними є порівняння низхідного зневажливого значення з певними реаліями світу тварин, рослин, побуту, історичними, літературними, вигаданими персонажами тощо. За спостереженнями В. Байнхауера, порівняння є найбільш поширеним та експресивним засобом лінгвістичного вираження характеристики, актуалізуючи яку, ява мовця експонує певну якість співрозмовника чи іншої особи або предмета, про який ідеться. Багато порівнянь можуть бути спонтанними й не прогнозованими, деякі – фразеологічними. Так, найбільший осуд викликають якості [3, с. 38–109; 7, с. 87–89; 10, с. 277–278]: розумові здібності, фізичні/вікові вади, поведінка тощо.

Низькі інтелектуальні здібності/брак вихованості виявляються в таких загальних звинуваченнях: *agilipollado, tonto, bobo, baboso, clon (de inglés clown), torpe, idiota, imbécil, necio, estúpido, mentecato, tarugo, papanatas, majadero, chalao, panoli, lelo, memo*; порівняння з тваринами – *bestia, animal, burro, asno, besugo, merluzo, buey* або *tener menos sesos que un mosquito*; з рослинами – *calabacín, melón, capullo, alborrobo, alcornoque, ser más tonto que un hilo de uvas/una mata de habas*; із предметами – *ser un cazo, ... un cencerro, ... un sopapas, ... un cerrojo, ... un cipote, ... un panoli, ... un soplamos*; із частинами тіла – *no tener dos dedos de frente, ser tonto de narices/de cojones/del culo, ser duro de mollera, tener la cabeza hueca, tener diarrea mental*. На окрему увагу заслуговує вживання порівнянь такого типу [9, с. 133]: *ser más tonto que Abundio (que echó una carrer solo y llegó el segundo/que vendió el coche para comprar gasilina)*, причому Абундіо – реальна людина міста Кордобі XVI–XVII ст., котра намагалася невеликою кількістю води полити всю садибу; *ser más tonto que comere la sopa (los fideos) con tenedor/que un cocido de garbanzos/que cae la mierda y no se aparta/que el que se pisó meando/que mear para arriba (contra viento)/que la tía Joaquina que no sabe si se mea o se orina/una esquina/que vender frigoríficos en el polo norte*.

Певні фізичні вади: худорлявість – *chupado (que la pipa de un indio), alambre, percha, saco de huesos, tabla rasa, parecer un silbido, estar como un fideo, se pone de perfil y parece que se ha ido*; зайва вага – *cerdo, vacaburro, ballena, tripón, foca, barril, michelin, cubo con patas, cacho de carne con ojos*; зайвий зріст – *pino, jirafa, larguirucho, grandullón*; маленький зріст – *enano, tapón, microbio, chiquitajo*; дефекти ходи – *patachula, engañabaldosas, mala pata, punto y coma*; завеликі очі – *ojos de sapo (de rana, de besugo), ojos de huevo*; вади зору (короткозорість) – *cegado, topo, no ver tres en un burro, no ver un negro en un montón de cal (tres curas en un montón de nieve), ver menos que un gato de yeso/que un pez frito*; косоокість – *vizconde, bizcocho, tener un ojo a la virulé, ser de Vizcaya*; розлади

слуху – *oir por la bragueta, teniente*; завеликі вуха – *soplillo, ventilador, Dumbo, aspás de molino, abanicos, fuelles*; дефекти мовлення – *tartaja, hablar a trompicones, decirlo con fotocopias*.

Загальна непривабливість – *barria, aborto, pestuzo, cardo (borriqueado), feto, escuerzo, iguana*, такі порівняння [9, с. 128]: *ser más fero que Carracuca/que el culo (el sobaco) de un mono, ... que escupir a Cristo, ... que pegarle a Diós (a un padre), ... que comerse los mocos, ... que un parto difícil, ... que un sombrero de jipijapa, ... que comerse las uñas, ... que uno de los hermanos Calatrava* (Paco Calatrava, відомий як “el feo”). Загальновідоме порівняння *ser más feo que Picio* походить із XVIII–XIX ст., коли, за легендою, чоботаря Піціо з Гранади засудили до страти за вбивство, від шоку він утратив волосся, брови, повіки, обличчя його вкрилося виразками, деформувалося й застигло у страшній гримасі, і, хоча він був виправданий, зовнішність його не змінилася [3, с. 149].

Поведінка чи певні риси характеру: нахабність – *caradura, jeta, fresco, gamberro, punto, tener más cara que culo (espalda), tener más jeta que un buey, un elefante con flemones (con paperas), que un saco de monedas, que un camión de marranos, ... de parras chicas, tener la cara que él que mató a Manolete* (Maneul Rodríguez Sánchez – знаний тореадор післявоєнних часів, помер від удару рогом на площі Лінарес у 1947 р. [9, с. 126]); розгубленість – *ser más despistado que un burro, ... un pato, ... pulpo, ... una vaca en el garage, ... que Adán en el día de madre*; брак відвертості – *fullero, trolero, liante, minómano, cantamañanas, matasiete, cuentero, mentir más que un sacamuelas, ... que la Gazeta* (перша венеціанська газета XVI ст. вартістю в одну монету (*gazetta*), що писалася від руки, у ній шлося про якісь нісенітниці й вигадки, *tener más cuento que la Calleja* (*Calleja* – назва видавництва дитячих казок [9, с. 127]); пихатість – *ser más cursi que un cerdo con monóculo, ... que un seiscientos con cortinas, ... que un ataúd con pegatinas*; жадібність – *rata, agarrado, ogro, cuentagarbanzos, el más rico del cementerio*; набридливості – *ser pasado como mosca (cojonera)/chinche, ... que un grano en el culo, ... que un cataplasmo, ... que un plomo, ... que una ladilla, ... que un colar de melones, ... que una vaca en brazos (en las pestañas), ... que el Quijote* тощо.

Зневажливо іспанці ставляться до певних різновидів професій, переважно таких, що пересікаються з інтересами людей, можуть спричинити фізичну чи моральну шкоду, справляють негативне враження результатами своєї діяльності [3, с. 87]. Матеріал дослідження свідчить про негативну оцінку номінацію переважно поліціантів і часто представників сфери обслуговування й інтелектуальних професій. Називають їх образливо так: муніципальна поліція [3, с. 87–96; 7, с. 89; 10, с. 272–273] – *aceituno, caimán, lagarto, piojo verde, sapo verde* (за кольором форми), *cigüeño, pico, tricornio* (за формою шляпи, яку колись носили); дорожня поліція – *caballos de acero, mororraca, motoricón* (схоже за звучанням на *maricón*); поліція, що займається вилученням наркотиків, – *narcota*; політик – *chaquetero/besaniños*; медичний персонал – *matasanos/carnicero (médico), pinchaculos (enfermera), sacamuelas (dentista)*; водій – *dominguero* (від *domingo* – неділя, тобто недосвідчений водій, що ризикує сідати за кермо на свята, коли дороги переважно порожні)/*fangio/fitipaldi* (*Fangio, Fitipaldi* – чемпіони світу в автоперегонах – негативно-іронічне ставлення, як в українській мові – Шумахер); інші професії – *fregata (camarero); chupatintas/cagatintas (funcionario); picapleitos (abogado); sabanero (trabajador de un banco/prostituta)* тощо.

Зауважимо, що серед молоді зневажливі слова та фрази не завжди несуть деспективне й образливе значення, вони виступають як експресивні ресурси регулювання та нівелювання фамільярних або близьких стосунків, наприклад: ¡*Vaya pedazo de cabrón, cuánto tiempo sin verte!* З утратою агресивності образ виконує дві основні функції [7, с. 87]: установлення близькості й вияв неформальності стосунків. Так само обмін образами в розмовно-побутовому мовленні не обов’язково імплікує негативну інтерпретацію, а виконує апелятивну та контактовоюстановлювальну функції часто навіть у стереотипних фразах привітання і прощання [7, с. 86]: ¡*Hola, cabronazo!* ¡*Dónde ta habrás metido, mariquita?*;

– ¡*Adiós, cojonudo y vete a la mierda!*

– *Estando a tu lado ya estoy en ella*. До такого типу вокативів належать слова типу *conejo, varilla, negro, gordo, sordo* тощо [7, с. 86].

Джерело й ресурси образ в іспанській мові є невичерпними, ми розглянули деякі з них, спрямовані на певні вади, що можуть засуджуватися сучасним суспільством і, відповідно, яскраво відбиватися в розмовно-побутовому мовленні. Незважаючи на наявність у розмовному мовленні та жаргоні великої кількості лайливої лексики – обценізмів і дисфемізмів, не можна заперечувати їх вплив на збагачення загальнорозмовної та певного увиразнення літературної мови. Перспективним видається дослідження афективних моделей заперечення в розмовно-побутовому мовленні.

Література:

1. Вишня Н.Г. Гендерний підхід до вивчення базових концептів культури / Н.Г. Вишня // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету: мова, освіта, культура: наукові парадигми і сучасний світ. Серія «Філологія. Педагогіка. Психологія». – К.: Вид. центр КДЛУ, 2003. – № 7. – С. 58–60.
2. Кульчицька О.В. Пейоративи як засіб вербалізації вираження негативного емоційного стану / О.В. Кульчицька // Science and Education a New Dimension. Philology II (1). – Budapest, 2014. – Issue 17. – P. 68–70.
3. Мед Н.Г. Оценочная картина мира в испанской лексике и фразеологии (на материале испанской разговорной речи): дисс. ... докт. филол. наук: спец. 10.02.05 «Романские языки» / Н.Г. Мед. – СПб., 2008. – 332 с.
4. Calero Fernández Ma. A. Sexismo lingüístico: Análisis y propuestas ante la discriminación sexual en el lenguaje / M. A. Calero Fernández. – Madrid: NARCEA, 1999. – 207 p.
5. Días Padilla F. El habla coloquial en el teatro de Antonio Gala / F. Días Padilla. – Oviedo: Universidad de Oviedo, 1985. – 373 p.

6. Diccionario de la Lengua Española / Real Academia Española // Vigésima segunda edición. – Madrid : Espasa, 2001. – Tomo II (h-z). – P. 1181–2349.
7. Gaviño Rodríguez V. Español coloquial: Pragmática de lo cotidiano. – Cádiz : Universidad de Cádiz, 2008. – 224 p.
8. Sbarbi J.M. Diccionario de refranes, agacios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales / J.M. Sbarbi. – Madrid : Librería de los sucesores de Hernando, 1922. – Tomo 2. – 543 p.
9. Ulašin B. Comparaciones y refranes en el español coloquial / B. Ulašin // Actas de VIII Encuentro de Profesores de Español de Eslovaquia. – Bratislava : AnaPress Bratislava, 2004. – P. 109–140.
10. Ulašin B. Registro coloquial del español contemporáneo / B. Ulašin [Tesis no editada]. – Bratislava, 2006. – 314 p. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/krom/dizertacka_bohdan.pdf.

Анотація

Г. ГЛУЩУК-ОЛЕЯ. ПЕЙОРАТИВИ В ІСПАНСЬКІЙ МОВІ

У статті досліджуються особливості використання пейоративних слів іспанської мови в конфліктній взаємодії. Окреслено роль пейоративної лексики як особливої комунікативної тактики, що впливає на систему спілкування.

Ключові слова: пейоративи, іспанська мова, міжособистісний конфлікт.

Анотация

А. ГЛУЩУК-ОЛЕЯ. ПЕЙОРАТИВЫ В ИСПАНСКОМ ЯЗЫКЕ

В статье исследуются особенности использования пейоративных слов испанского языка в межличностном конфликте. Обозначена роль пейоративной лексики как особой коммуникативной тактики, которая влияет на систему общения.

Ключевые слова: пейоративы, испанский язык, межличностный конфликт.

Summary

G. GLUSHCHUK-OLEIA. PEJORATIVES IN SPANISH

The article studies the features of using pejorative Spanish words in interpersonal conflict. The role of pejorative language as a special communicative tactics that affects the system of communication was analyzed.

Key words: pejoratives, Spanish, interpersonal conflict.

*аспірант кафедри англійської мови
Чернівецького національного
університету імені Юрія Федьковича*

ЛЕКСИКО-АСОЦІАТИВНІ ГРУПИ В СЕМАНТИЧНОМУ ПРОСТОРИ РОМАНІВ ДЖОНА МАКСВЕЛЛА КУТЗЕЕ

Однією з макросистем художнього тексту (далі – ХТ) є система семантичного простору – ментального конструкту, що з'являється в ході інтерпретації ХТ, візуалізується внаслідок динамічного розгортання в лексичних структурах і слугує відображенням мовного змісту у світлі семантичної прогресії. Семантичний простір втілюється в просторі ХТ в річищі розвитку авторської думки, яка матеріалізується в мовній канві ХТ в лексико-семантичних, лексико-тематичних і лексико-асоціативних групах. Кожна із зазначених лексичних структур корелює з віссю розгортання семантичного простору – семантичною, тематичною й асоціативною, відповідно. На часі – з'ясувати специфіку асоціативної вісі розгортання семантичного простору романів південноафриканського письменника та Нобелівського лауреата Джона Максвелла Кутзеє у світлі лексико-асоціативних груп.

Неабиякий інтерес до вивчення асоціативного потенціалу слова й асоціативних лексичних угруповань виник у європейській лінгвістичній течії ХХ століття (Ш. Баллі [2], Ф. де Соссюр [17]) і слугував стимулом лінгвістичних студій серед вітчизняних дослідників (В.В. Левицький [8], Ж.В. Марфіна [10; 11], Т.В. Слива [16]) і мовознавців близького зарубіжжя (Н.С. Болотнова [3; 4], О.О. Залевська [6; 7], З.Д. Попова [13], Г.С. Щур [9]).

Виникнення інтересу до асоціації подибуємо в античних філософів: Аристотель запропонував розмежування асоціацій за подібністю, часовою послідовністю й контрастом, а Платон – за подібністю й суміжністю [12, с. 61–62]. У лінгвістиці мова йде передусім про мовні/словесні (вербалізовані) асоціації, які постають крізь профіль лексичного значення слова та відбивають комплекс омовлених знань про навколишній світ. Ще В. фон Гумбольдт стверджував, що мова «наштовхує через наданий думці вигляд до нових думок і їх поєднань (...). Мова виражає думки і почуття як предмети, але вона й слідує рухам думок і почуттів, їх швидкості, повторює рівномірність і нерівномірність їх ходу» [5, с. 378]. Ф. де Соссюр, торкнувшись питання асоціативної спорідненості слів, стверджував, що асоціативні зв'язки формуються у свідомості людини як своєрідні сузір'я, в які акумулюються слова на основі спільності або форми, або змісту, або ж і форми, і змісту. У кожному асоціативному ряді може виникнути ще одне сузір'я, що свідчить про невизначеність порядку й необмеженої кількості таких рядів загалом [17, с. 126].

В.М. Телія витлумачує значення мовних одиниць як інформацію, «що належить до світу «Ідеальне», яка закріплюється за певним звукорядом і слугує омовленою пам'яттю, що зберігає знання про об'єкт зі світу «Дійсне» і про категорії й форми зі світу «Мова» [18, с. 99]. З огляду на це асоціативні зв'язки між значеннями слів видаються детермінованими екстралінгвально: вони непримітно вказують на специфіку світоустрою і світобачення людини як особистості із заувагою на її мовний досвід. Згаданий імператив асоціативного розвитку Ш. Баллі ідентифікує як логічну домінанту, що стосується логічного сприйняття й раціонального розуміння навколишнього світу. Саме його об'єктивне переосмислення є одним із джерел своєрідних асоціативних відгалужень. Водночас французький учений виокремив ще одну домінанту – емоційну, яка постулює особисті переживання джерелом виникнення суб'єктивних асоціацій [2, с. 182]. Так, індивідуалізовані асоціації уможливають якісну зміну кута зору на явище чи об'єкт навколишньої дійсності, що сприяє повнішому розкриттю його епістемології й виявленню нових граней у мовній сітці його вираження.

Два вищезгадані імперативи по-різному констатують чи не найбільш важливу характерну ознаку асоціації – суб'єктивно-когнітивну природу її виникнення. Висловлюючи думку, що походження асоціацій треба шукати в структурах і категоріях людського мислення, Дж. Діз відверто вважає спроби класифікувати асоціації марними й беззмістовними [20, с. 174]. Асоціації свідчать про винятковість мислення людини, що опирається на її досвід пізнання світу й використання акумульованих знань у ході життєдіяльності, в тому числі й у процесі вербальної взаємодії. Водночас варто зауважити, що асоціативне значення відмежоване чіткою лінією демаркації від концептуального. Останнє охоплює базові та найважливіші компоненти, які становлять семантичну структуру лексичного значення; у свою чергу, асоціативне значення видається семантичними «конотаціями», що не мають нічого спільного з концептуальним значенням і відтворюють непрямий і суб'єктивно детермінований когнітивний зв'язок між часом несумісними та розбіжними лексичними значеннями [22, с. 113].

Під психологічним кутом зору асоціативне значення – це реакція на вербальну чи образну репрезентацію, що трактується в протиставленні з референційною реакцією: останній притаманна активація різнотипних репрезентацій «вербальна репрезентація (стимул) → образна репрезентація (реакція)», а асоціативній реакції – активація однотипних репрезентацій «вербальна репрезентація (стимул) → вербальна репрезентація (реакція)» [19, с. 213–214]. Під традиційним для лінгвістики кутом зору асоціації розглядаються в межах психолінгвістичного підходу й потрактовуються в сув'язі понять стимулу та реакції. Слово (лексична одиниця) може виконувати роль стимулу, на який у людини виникає певна реакція, тобто інше слово, пов'язане зі стимулом [8, с. 98]. Сітка асоціативів виявляє суб'єктивно-сміслові семантичні кореляції, що закріплені у свідомості людини та слугують конструктивним елементом її картини мислення й когнітивного конструкту її багатогранного досвіду [6, с. 164].

Виявлення асоціативного спектру значення слова та його асоціативно-семантичної іррадіації в значеннях інших слів уможливується методом асоціативного експерименту, в результаті якого кількісне визначення реакцій респондентів на певне слово-стимул є основою формування асоціативного поля [13, с. 185]. Особливості асоціативного згуртування слів у структурне лексичне об'єднання зумовлюються багатьма чинниками – національно-етнічними, історично-географічними, соціально-культурними, гендерними тощо [8, с. 99; 9, с. 140]. Асоціації, виявлені в експерименті, розкривають зв'язок між психічними утвореннями; цей зв'язок – «актуалізація асоціації» – полягає в покликанні одного члена асоціації на іншого та, відповідно, набутті значущості сигналу одного члена щодо іншого [1, с. 6].

У комунікативно-стилістичному річизі сучасної лінгвістики (Н.С. Болотнова) асоціативні властивості значення слова становлять базу розвинутої теорії асоціативно-сміслового розгортання тексту [4]. На нашу думку, чільне місце посідає поняття *асоціативності слова*, яке розуміємо як потенційну здатність лексичних одиниць викликати у свідомості людини асоціації із системою мови, навколишньою дійсністю і світом понять [4, с. 12]. Асоціативність як словесний потенціал характеризує природу асоціативного зв'язку як діалогічну або ж таку, якій властивий зворотній «бумерангів» зв'язок. Відтак асоціативна палітра семантичного простору описує його як такий, що виформовується в поступовому зчепленні значень, в асоціативно-ланцюговій протяжності значення у світлі взаємодії стимулів і реакцій – одиниць лексичної структури (ключові/опорні слова) та їх смислових корелятивів (асоціати) [3, с. 22].

Загальноприйнятим і поширеним є розмежування двох типів асоціацій – парадигматичних і синтагматичних, сутність яких полягає у, відповідно, парадигматичних і синтагматичних відношеннях між стимулом і реакцією. Точніше кажучи, критерієм демаркації між указаними типами асоціацій є частиномовний: парадигматичні асоціації належать до однакових частин мови, а синтагматичні – до різних [14, с. 92–93]. Перебуваючи в такого роду взаємозв'язках, мовні асоціації доречно розглядати й у масштабі асоціативних груп – структурних угруповань психолінгвістичної природи, які постають у ході згуртування лексичних одиниць навколо певного слова-стимулу [14, с. 100]. Це зумовлює їх тлумачення як емпіричних лексичних угруповань, в основі об'єднання яких лежать емпіричні асоціації як результат об'єктивного досвіду індивідуума [9, с. 149].

Мета статті – змодельовати лексико-асоціативні групи на теренах романів Джона Максвелла Кутзее у світлі їх структури та асоціативної значущості, що загалом слугує відтворенню динаміки розгортання асоціативної вісі семантичного простору художнього твору.

За аналогією із семантичною й тематичною осями в розгортанні семантичного простору активізується й асоціативний напрям, що полягає в смисловому збагаченні семантичного й тематичного вимірів завдяки «нашаруванню» на них асоціативної плівки – таких асоціативно-семантичних домішок, які для письменника видаються значущими в смисловій ціліснооформленості його думки.

Напрямок асоціативного розростання в ХТ зазнає впливу обмежень, з одного боку, семантичних рамок контекстуального зрізу, з іншого – смислових прерогатив художньої авторської інтенції. О.О. Залевська слушно зауважує, що окремим словам властива потужна асоціативна сила, яка утримує всю асоціативну структуру укупі та зумовлює тісне переплетення павутиння асоціативної сітки. Так, максимальну кількість асоціативних зв'язків мають слова, що мають особливе значення для автора як особистості [7, с. 143]. Отже, асоціативне розгортання значення в семантичному просторі ХТ регулюється смисловими «витісуваннями» автора-письменника, який надає окремим словам смислової переваги, перетворюючи їх у центральні ланки асоціативної прогресії значення.

Лексико-асоціативні групи (далі – ЛАГ) відображають принцип функціонування мовних одиниць за формальною чи логіко-семантичною ознакою [10, с. 367]. У семантичному просторі ЛАГ сприяють особливій структурній налагодженості значення крізь асоціативно-семантичний зв'язок, що відображає неповторність авторського мислення. Формування ЛАГ опирається на дві сутнісні підвалини асоціацій: по-перше, асоціативна властива сфера референції (*sphere of reference*), що слугує інструментом своєрідного обмеження масштабу асоціативного розгортання, по-друге, – асоціативна структура, що віддзеркалює стратегію асоціативного творення [21, с. 140]. Виокремлені на матеріалі романів Дж.М. Кутзее ЛАГ характеризуються внутрішнім структурним поділом на асоціативні ряди, що відбивають напрями асоціативного відгалуження в семантичному або тематичному ядрі. Загалом вони виформовують асоціативну структуру, яка апелює до парадигматичного контрасту у сфері референції асоціації та синтагматичної протяжності мовної асоціації з набором заповнюваних комірок. Отже, окреслюється специфіка асоціативного становлення й розгортання семантичного простору на асоціативному рівні його буття.

Один із напрямів асоціативного розгортання семантичного простору романів Дж.М. Кутзее полягає в асоціативному обрамленні лексико-тематичної групи «ЛЮДСЬКЕ ТІЛО»/“HUMAN BODY”. Утворене на основі групи тематичної лексики асоціативне угруповання ідентифікуємо як «ТІЛО ЛЮДИНИ». У його межах виділяються три асоціативні ряди, що слугують лексичним утіленням трьох векторів асоціативного відгалуження теми тіла людини. Асоціативною сферою референції є асоціативні ознаки (а) *фізіологічних* і (б) *нефізіологічних/увиразнювальних ознак частин тіла*, (в) *їх специфічних рухів* і (г) *особливостей цих рухів*. Асоціативна структура описуваного угруповання має вигляд: (PHYSICAL/EXPRESSIVE) PROPERTY OF THE BODY PART + NAME OF THE BODY PART + MANNER OF ITS MOVEMENT. Наведемо кілька прикладів асоціативних кореляцій:

– **фізіологічні ознаки частин тіла:**

EYE(S): *almond, blind, black, bloodshot, blue, brown, dark, dark brown, green, grey, half-blind, jet-black, large, little, oval, round, slanting, slit;*

HAIR: *black, blonde, fair, ginger, glossy, greasy, grey, greasy, hazel-brown, iron-grey, lank, long, oily, straight, thin;*

HAND/ARM: *black, bleeding, bony, chubby, horny, little, muscular, pudgy, puffy, purple, rough-skinned, sinewy, small, strong, tawny, thin;*

FINGER: *cold, crooked, knobbly, long, numb, pale, plump, small;*

– **нефізіологічні/увиразнювальні ознаки частин тіла:**

BODY: *bare, beseeching, blank, deficient, diffuse, dry, candid, centreless, flat, fresh, fullgrown, golden, hard, harmed, healthy, heavy, incomplete, maimed, neat, obstinate, pale, phlegmatic, poor, recumbent, scarred, slender, solid, stiff, substantial, tired, true, unsavoury, untouched, unused, withered;*

EYES: *abstracted, avid, blank, cautious, clear, crystal, dead, dull, empty, gleaming, flashing, happy, hooded, incurious, keen, knowking, liquid, lustreless, mad, mocking, peaceful, piggish, possessive, rheumy, sharp, shrewd, slightless, smooth, solemn, stony, translucent, unblinking, vacant;*

FEET: *aching, bandaged, bare, broken, busy, dirty, disembodied, inflamed, monstrous, nimble, puffy, shapeless, slender, sore, swaddled, swollen, thick, twisted, unsteady;*

– **рухи частинами тіла:**

ARM: *clasp (around), cross, enfold, extend, fold, hold, move, press, put (around), stretch out, swing, withdraw;*

HAND: *bob, bring, clasp, cover, curve (around), fling, fold, grip, hold (out), pass, push, remove, stroke, throw (up), thrust (out), wave, wring;*

EYE: *avert, bore, clap, close, dry, meet, move, lay, lock, open, raise, turn;*

FINGER: *brush, close, cock, fold, grip, raise, pass, prod, put, wag;*

FEET: *lift, nest, place, stamp, touch;*

– **особливості рухів:** *shake one's head in seeming distress, shakes one's head decisively, an eyelid twitches irritatingly, wring one's arms in agony, the heart is hammering unpleasantly, raise a hand cheerfully, hands surreptitiously snatch, wag a finger meaningfully.*

Проілюструємо прикладами: “*I stare at the two hands side by side. My hand is long, hers short. Her fingers are the plump unformed fingers of a child. Her eyes are grey, mine brown. What kind of being is she, so serenely blind to the evidence of her senses?*” [26, с. 76]. Як бачимо, асоціативний акцент на фізіологічних ознаках людського тіла сприяє увиразненню образів головних героїв в уяві читача. Продемонструємо ще два приклади: “*If your teachers and your friends knew how you spoke with your mother...’, says his father, wagging a finger meaningfully*” [25, с. 13]; “*My hands are unpleasantly clammy for someone who is normally dry to the point of scaliness*” [27, с. 58]. У першому уривку очевидним є поєднання двох асоціативних гілок – рухів частинами тіла та їх особливостей; у другому прикладі – підсилення нефізіологічної ознаки рук. Семантична вага всіх трьох асоціативних відгалужень витлумачується з огляду на спрямування асоціативної вісі семантичного простору на урізноманітнення людського тіла емотивними конотаціями, тобто зображення емоцій, переживань і почуттів головних героїв із посиланням на їхню фізичну структуру.

Другому напрямку асоціативного розгортання семантичного простору романів Дж.М. Кутзее властиве асоціативне декорування лексико-тематичної групи “NATURAL ENVIRONMENT”/«НАВКОЛИШНЄ ПРИРОДНЕ СЕРЕДОВИЩЕ», що набуває вияву ЛАГ із назвою «ПРИРОДА» й в упорядкуванні характеризується меншими структурно-асоціативними відгалуженнями – рядами. Прогресія значення, що ґрунтується на асоціативному збагаченні тематичної лексики природи, вказує на такі чотири сфери референції: а) *природні особливості*; б) *експресивно-стилістичне підсилення природних особливостей*; в) *метафоричне зображення природи/природних явищ*; г) *оживлення природи/природних явищ*. З огляду на різноманіття сфер референції, асоціативна структура лексико-асоціативного об’єднання є двовалентною: з одного боку, вона втілюється за структурною моделлю (COMMON/EXPRESSIVE) PROPERTY OF NATURE/NATURAL PHENOMENA + NATURE/NATURAL PHENOMENA + ITS METAPHORICAL/PERSONIFIED ACTION з ад’єктивним складником; з іншого боку, вона реалізується й у номінативній структурній моделі METAPHORICAL IMAGE (NOUN) + NATURE/NATURAL PHENOMENA + ITS METAPHORICAL/PERSONIFIED ACTION. Наведемо приклади особливостей асоціативного розростання:

– **природні особливості:** *a cold wind, dry land, a flat pebbly waste, a flat hilltop, a firm flat terrain, a flat stone, a frosty wind, a great rocky hill, a hazy full moon, hot dark sand, an old dead river-bed, a red star, a salty lake-floor, soft sand, a tropic forest, warm air, a yellow hazy sky;*

– **експресивно-стилістичне підсилення природних особливостей:** *angelic light, broad daylight, broken water, dead waters, an empty sky, a flaming sky, flaming sunsets, a gentle wind, glorious sunsets, a goodly sun, a luminous sky, murky clouds, tranquil stars, an unceasing wind;*

– **метафоричне зображення природи/природних явищ:** *the blue of the mountains, a cascade of thousands of grains of sand, the crimson glory of the declining sun, the curtain of falling snow, the empire of the sky, a flap of ochre dust, lulls of the wind, a ray of light, the river of dust courses across the sky, a stab of sunlight, the wings of the storm;*

– **оживлення природи/природних явищ:** *a biting wind, the blank face of the plain, the face of the moon, the first breath of wind stirs the leaves, the glare of the sun, the wind does not bite, a tolerant sun, a terrible storm tore off the roof, thousands of stars look down, water murmurs in the roadside furrows, waves picked me up, the whine of the wind.*

Проаналізуємо кілька прикладів: “*We reach the end of this flat pebbly waste and ascend a series of rocky ridges to a low plateau, where we begin to meet with hummocks of withered winter grass*” [29, с. 89]. У цьому уривку спостерігаємо асоціативний розвиток у напрямі природних особливостей, що слугує відтворенню територіально-географічної локалізації подій у ХТ як денотативного тла глобальної ситуації ХТ. Наведемо ще два приклади: “*Then, chastened, sober, I will catch the train back home and sit on the stoep and watch the flaming sunsets, the crimsons, the*

pinks, the violets, the oranges, the bloody reds, and heave a sigh (...)” [26, с. 44]; *“The wind never lets up. It howls at us across the ice, blowing from nowhere to nowhere, veiling the sky in a cloud of red dust”* [28, с. 82]. У поданих уривках асоціативна віха виявляє три з чотирьох вищезгаданих напрямів, що укупі стосуються художнього переосмислення теми природи. У семантичному просторі ХТ це слугує створенню експресивного фону (підтексту) переживань героїв чи зображення подій, причому в такому фоні приховане неабияке смислове мерехтіння, що хоча й має денотативний потенціал, але водночас націлене на експресивну актуалізацію природних особливостей у релевантному в межах контекстуального фрагмента світлі.

Не менш важливим напрямом асоціативного розгортання семантичного простору романів Дж.М. Кутзее є асоціативний візерунок, що оздоблює канву лексико-семантичної групи (ЛСГ) **номінації емоцій і почуттів** та окреслює ЛАГ «ЕМОЦІЇ/ПОЧУТТЯ». Семантичний профіль емоцій і почуттів, окрім внутрішнього семантичного різноманіття, набуває нових відтінків шляхом асоціативного «прищеплювання» до сфери їх референції асоціативних ділянок (а) *експресивно-стилістичного підсилення особливостей емоцій і почуттів*, (б) *їх метафоричного переосмислення* та (в) *особливостей їх переживання*. У світлі асоціативної структури описуване асоціативне угруповання лексики характеризується двома моделями улаштування з налагодженою структурною взаємодією елементів: у першому випадку його структурна модель має вигляд *EXPRESSIVE PROPERTY (ADJECTIVE)/METAPHORICAL RE-EVALUATION (NOUN) + EMOTION/FEELING + MANNER OF EXPERIENCING (WITH PREPOSITION)*; у другому випадку структурна модель втілюється в реверсивному напрямі в порівнянні з першою *MANNER OF EXPERIENCING (WITH PREPOSITION) + EMOTION/FEELING + EXPRESSIVE PROPERTY (ADJECTIVE)/METAPHORICAL RE-EVALUATION (NOUN)*. Отже, у семантичному конструюванні емоцій і почуттів вагоме значення належить асоціативному збагаченню, яке втілюється в таких напрямках асоціативного розвитку:

– **експресивно-стилістичне підсилення особливостей емоцій і почуттів**: *an acute, fiery desire, blind fear, disturbing excitement, dry revulsion, elephantine ecstasies, equal happiness, fierce love, fleeting sadness, ghostly fear, gloomy fear, helpless anger, icy love, intense pleasure, just outrage, murderous tenderness, petrified surprise, quick fury, sexual excitement, tipsy anger, tragic love;*

– **метафоричне переосмислення емоцій і почуттів**: *a blast of fear, a current of love, a feast of sexual delight, a ghost of love, a glance of merriment, intoxication of anger, the river of my own pleasure, seeds of love, a shadow of depression, shrieks of pleasure, spells of uncontrolled passion, spells of wrath, a surge of rage, torrents of grief, a wave of enmity, the weight of love, a wind of utter desolation;*

– **особливості переживання емоцій і почуттів**: *burn with curiosity, choke with fear, fall into a rage, his elation soon dwindles, the feeling runs deeper, fly into rages, filled with panic, full of scorn, overtake with a rush of guilt, passion and fury gripped him, pour out love upon somebody, seethe with rage, squirm with shame, stun with amazement.*

Проаналізуємо приклади: *“Old men and women, trembling with just fury, taking up the pen, weapon of last resort. In my day, now over; in my life, now past”* [23, с. 48]; *“Even when she surrenders, she wants to give herself up not frankly but in a delicious haze of confusion, resisting yet unresisting”* [27, с. 63]. У цих прикладах подибуємо перші два напрями асоціативної прогресії значення. Метою асоціативного нашарування є художня трансляція авторської думки, що проектується на сюжетні ситуації твору і сприяє щонайточнішому виразненню переживань героїв. Поглянемо на ще два приклади: *“What he hates most about Worcester, what most makes him want to escape, is the rage and resentment that he senses crackling through the Afrikaans boys”* [24, с. 69]; *“Only the four of them know what torrents of scorn he pours upon her; how much like an inferior he treats her”* [24, с. 13]. Тут знаходимо приклади третього асоціативного відгалуження, яке видається центральною смисловою ланкою контекстуальних фрагментів і слугує віддзеркаленню спектру зображеної в ХТ емоційної сфери.

У масштабі цілісного ХТ виکارбовується асоціативна вісь його розгортання, що витлумачує специфіку авторського сприйняття й утілення думки в мовному значенні. Асоціації – це невід’ємна частина величч художнього слова, тому й середовище значення ХТ реагує на художньо-асоціативне «загравання» автора зі значенням для його майстерного культивування в мові тексту.

У семантичному просторі ЛАГ становлять арсенал лексико-семантичних засобів розвою авторської думки, її смислового збагачення та гармонійного сплетення з канвою змісту ХТ. ЛАГ виформовуються навколо лексико-семантичних і лексико-тематичних груп шляхом їх асоціативного доповнення. У семантичному просторі романів Дж.М. Кутзее вагоме місце посідають три асоціативні угруповання – «ТІЛО ЛЮДИНИ», «ПРИРОДА» й «ЕМОЦІЇ/ПОЧУТТЯ», що характеризуються кількома асоціативними віхами як підставою для виокремлення відповідних асоціативних рядів. Своєрідне «приклеювання» художньо значущих ознак асоціативного штибу до семантичного профілю значення слова сприяє урізноманітненню змісту в контекстуальному зрізі та додаванню до нього яскравих смислових частинок.

Перспективу подальшої роботи вбачаємо у спробі моделювання асоціативного поля на основі виявлених асоціативних угруповань лексики та з’ясування асоціативної специфіки семантичних домінант – ділянок специфікації значення в семантичному просторі, що відіграють важливу роль точок опори мовної природи в архітектурі текстового змісту.

Література:

1. Архипова С.В. Ассоциативный эксперимент в психолингвистике / С.В. Архипова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2011. – № 11. – С. 6–9.

2. Балли Ш. Французская стилистика / Ш. Балли ; перевод с французского К.А. Долинина ; под ред. Е.Г. Эткинда. – 2-е изд., стереотипное. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 392 с.
 3. Болотнова Н.С. Лексические средства репрезентации художественных концептов в поэтическом тексте / Н.С. Болотнова // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия «Гуманитарные науки (Филология)». – 2005. – Вып. 3 (47). – С. 18–24.
 4. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста : [словарь-тезаурус] / Н.С. Болотнова. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 384 с.
 5. Гумбольдт В. Язык и философия культуры / В. фон Гумбольдт ; общ. ред. А.В. Гулыги и Г.В. Рамишвили. – М. : Прогресс, 1985. – 452 с.
 6. Залевская А.А. Введение в психолингвистику / А.А. Залевская. – М. : РГУ, 2000. – 382 с.
 7. Залевская А.А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст. Избранные труды / А.А. Залевская. – М. : Гнозис, 2005. – 543 с.
 8. Левицкий В.В. Семасиология / В.В. Левицкий. – Винница : НОВА КНИГА, 2006. – 512 с.
 9. Семантическая структура слова. Психолингвистические исследования / отв. ред. А.А. Леонтьев. – М. : Наука, 1971. – 216 с.
 10. Марфіна Ж.В. Асоціативно-образне поле назв спорідненості в мові поезії ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Російська мова» / Ж.В. Марфіна ; НАН України, Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні. – К., 2003. – 21 с.
 11. Марфіна Ж. Мовна асоціація як поняття психолінгвістики та лінгвостилістики / Ж. Марфіна // Вісник Львівського університету. Серія «Філологічна». – 2004. – Вип. 34. – Ч. 2. – С. 366–372.
 12. Недашківська Т. Вільний асоціативний експеримент як метод наукового дослідження та можливості його застосування для вивчення проблем державної служби / Т. Недашківська // Вісник Національної академії державного управління при Президентові України. – 2006. – № 4. – С. 61–70.
 13. Попова З.Д. Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – М. : АСТ : Восток – Запад, 2007. – 314 с.
 14. Попова З. Д. Лексическая система языка: Внутренняя организация, категориальный аппарат и приемы описания : [учебное пособие] / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – 3-е изд. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 176 с.
 15. Сахарный Л.В. Введение в психолингвистику : [курс лекций] / Л.В. Сахарный. – Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. – 184 с.
 16. Слива Т.В. Асоціативно-семантична група як форма парадигматичної організації лексики (на матеріалі назв сезонів у російській мові) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Російська мова» / Т.В. Слива ; Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. – К., 2005. – 20 с.
 17. Соссюр де Ф. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр ; редакция Ш. Балли, А. Сеше ; пер. с франц. А. Сухотина. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 1999. – 432 с.
 18. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.
 19. Clark J.M. Representational Memory : Paivio's Levels of Meaning as Experiential Model and Conceptual Framework / J.M. Clark // Imagery, Memory and Cognition (PLE: Memory) : Essays in Honor of Allan Paivio / edited by John C. Yuille. – New York ; Hove : Psychology Press, 2014. – P. 211–232.
 20. Deese J. On the Structure of Associative Meaning / J. Deese // Psychological Review. – 1962. – Vol. 69 (3). – P. 161–175.
 21. Rommetveit R. Words, Meaning, and Messages : Theory and Experiments in Psycholinguistics / R. Rommetveit. – New York : Academic Press, 2014. – 336 p.
 22. Yule G. The Study of Language / George Yule. – 4th edition. – New York : Cambridge University Press, 2010. – 319 p.
- Список джерел ілюстративного матеріалу:**
23. Coetzee J.M. Age of Iron / J.M. Coetzee. – London : Secker & Warburg, 1990. – 182 p.
 24. Coetzee J.M. Boyhood : Scenes from Provincial Life / J.M. Coetzee. – New York : Penguin Books, 1998. – 166 p.
 25. Coetzee J.M. Foe / J.M. Coetzee. – New York : Penguin Books, 1987. – 158 p.
 26. Coetzee J.M. In the Heart of the Country / J.M. Coetzee. – New York : Penguin Books, 1982. – 139 p.
 27. Coetzee J.M. The Master of Petersburg / J.M. Coetzee. – London : Minerva, 1995. – 250 p.
 28. Coetzee J.M. Waiting for Barbarians / J.M. Coetzee. – New York : Penguin Books, 1999. – 152 p.

Анотація

Ю. ГОЛОВАЩЕНКО. ЛЕКСИКО-АСОЦІАТИВНІ ГРУПИ

В СЕМАНТИЧНОМУ ПРОСТОРИ РОМАНІВ ДЖОНА МАКСВЕЛЛА КУТЗЕЕ

Стаття присвячена питанню асоціативної грані семантичного простору художнього тексту. Семантичний простір трактується в динаміці трьох осей свого розгортання – семантичної, тематичної та асоціативної. Асоціативна вісь розгортання візуалізується на лексичному рівні в лексико-асоціативних групах, які виділяються навколо лексико-семантичних і лексико-тематичних груп як напрями їх асоціативного збагачення. Структура лексико-асоціативних груп передбачає виділення кількох рядів, що корелюють з окремими віхами асоціативної прогресії.

Ключові слова: семантичний простір, художній текст, асоціація, лексико-асоціативна група, асоціативна структура, сфера референції.

Аннотация

**Ю. ГОЛОВАЩЕНКО. ЛЕКСИКО-АССОЦИАТИВНЫЕ ГРУППЫ
В СЕМАНТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНОВ ДЖОНА МАКСВЕЛЛА КУТЗЕЕ**

Статья посвящена вопросу ассоциативной грани семантического пространства художественного текста. Семантическое пространство понимается в динамике трех осей своего развертывания – семантической, тематической и ассоциативной. Ассоциативная ось развертывания визуализируется на лексическом уровне в лексико-ассоциативных группах, которые выделяются вокруг лексико-семантический и лексико-тематических групп как направления их ассоциативного обогащения. Структура лексико-ассоциативных групп предусматривает выделение нескольких рядов, которые соответствуют отдельным вехам ассоциативной прогрессии.

Ключевые слова: семантическое пространство, художественный текст, ассоциация, лексико-ассоциативная группа, ассоциативная структура, сфера референции.

Summary

**YU. HOLOVASHCHENKO. LEXICAL ASSOCIATIVE GROUPS
IN THE SEMANTIC SPACE OF NOVELS BY JOHN MAXWELL COETZEE**

The article is devoted to the issue associative aspect of semantic space of a fiction/literary text. The semantic space is identified in dynamics of the three axes of its unfolding, i.e. semantic, thematic and associative. The associative axis of semantic space unfolding is tracked down on the lexical level within lexical associative groups. The structure of lexical associative groups is presumed to consist of a number of associative rows/subgroups that stand in correlation with corresponding courses of associative progression.

Key words: semantic space, fiction/literary text, association, lexical associative group, associative structure, sphere of reference.

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри
теоретичної та прикладної
фонетики англійської мови
Одеського національного
університету імені І.І. Мечникова

ІНТОНАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ МОВЛЕННЕВОЇ МАСКИ ІНТРИГАНА В АНГЛОМОВНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ

У статті розглядається підхід до маски як феномена мовленнєвого спілкування. Маска є комунікативною стратегією мовця, що передбачає свідому й цілеспрямовану експлуатацію чужого комунікативного образу, поведінки під час комунікації на підставі стереотипного уявлення про типове виконання тієї чи іншої ролі. Маніпулювання є прихованим мовним впливом на адресата, що навмисне вводить його в оману стосовно змісту чи задуму мовлення.

Під голосовими характеристиками розуміємо найважливіші чинники формування образу [7] або кращого сприйняття повідомлення, більший концентрації уваги адресанта допомагає модуляція голосу: зміна його висоти й сили.

Найчастіше інтрига пов'язана з політикою, боротьбою за владу чи трон. Якою б пильною та доброзичливою не була б влада, інтриган майже завжди знаходиться у владі.

Під інтригою мається на увазі якась психологічна стратегія, за допомогою якої інтриганам вдається зібрати навколо себе однодумців. Завдяки такій стратегії змовникові вдається здійснити акцію, заплановану ним же за допомогою інших людей. Удало маніпулюючи фактами, двозначними натяками, а також цікавістю й зацікавленістю оточуючих, інтриганам вдається перетворити людей на маріонеток, щоб виконати свій підступний задум.

Інтрига в статті розглядається як дія, свідомо спрямована в певний бік персонажем або групою персонажів (інтриганом), які намагаються досягти своїх цілей за допомогою обману, хитрості, вивертів, продуманого плану дій. З одного боку, інтриган виступає одночасно як дійова особа і як характер. З іншого – інтриган є мовною особистістю, яка існує в просторі культури, відображеної в мові, у формах суспільної свідомості на різних рівнях, у стереотипах і нормах поведінки. Мовну особистість можна розглядати з погляду впливу належної їй мовної культури на її особистісні якості та соціально-культурної ефективності її діяльності.

Наявність інтриги як засобу побудови фабули твору є важливою й невід'ємною ознакою творів історичного дискурсу, яким є серіал “The White Queen”, що є матеріалом дослідження. Цей серіал презентує історію жінки незвичайної краси й амбіцій, яка завоювала серце молодого короля Едуарда VI, таємно повінчалася з ним і стала королевою Англії. Вона жила в епоху братовбивчої війни Червоної та Білої троянд, коли точилася кривава боротьба за трон. Обрана вибірка вміщує англійські діалогічні ситуації-інтриги в мовленні сильних, незалежних, амбіційних жінок – головних героїнь історії: Єлизавети Вудвіль, Маргарити Бофорт та Анни Невілл – під час їхньої боротьби за владу, основою якої була інтрига, і становить 15 сторінок А-4.

Об'єктом роботи є дослідження мовлення інтригана-комуніканта та діалогічних єдностей у його реалізації.

Предмет дослідження – інтонаційні засоби впливу: гучність, темп, паузи й висота тону (різновид шкал і ядерних тонів), якими керується англійський інтриган-комунікант для досягнення поставленої мети, що відбулось на основі перцептивного аналізу.

Актуальність теми полягає в тому, що робота зумовлена спрямованістю сучасних досліджень на вивчення елементів мовного коду, які розглядають спілкування особистостей як цілеспрямованої комунікативної ситуації, з метою здійснення адресантом (інтриганом) впливу на реципієнтів комунікації, що включає вербальний і позалінгвальні компоненти комунікації.

Метою статті є виділення інтонаційних засобів, які є головними під час створення англійської мовленнєвої маски інтригана.

Мета передбачає вирішення таких завдань: 1) визначити термін «інтриган», дати його характеристику; 2) розглянути мовленнєву маску як елемент впливу та мовленнєвого маніпулювання; 3) розглянути інтонацію як засіб досягнення комунікативної мети; 4) дослідити інтонаційні засоби, що створюють мовленнєву маску інтригана й реалізують мету комунікації – вплив.

У сучасній лінгвістиці немає єдності думок у визначенні терміна «інтрига». Інтрига як засіб організації сюжету в багатьох дослідженнях трактується широко та неоднозначно.

Так, під інтригою в словнику Даля розуміється «розташування випадків дії», «зав'язка» [15], «основна ситуація драми», «опорна точка комедії або драми», «основний ланцюг подій», «складне й напружене сплетення дій».

У словнику української мови подається таке визначення: «інтрига – приховані зловмисні дії, до яких удаються для досягнення якої-небудь мети; підступні дії проти якоїсь особи або групи людей, які є ефективним засобом створення сюжетної напруженості у творі» [12].

У роботі інтрига розуміється у вузькому сенсі слова – як засіб організації сюжету: форма боротьби протилежних сторін. Основними причинами виникнення інтриги (основним стимулом для дій інтригана) є прагнення до наживи, грошей і високого соціального статусу.

З одного боку, інтриган як дійова особа виконує певні сюжетні функції. З іншого боку, це індивідуальний характер персонажа – носій певних моральних якостей, який і передає засіб ведення інтриги [13].

Цілі інтриганів і засоби ведення інтриги бувають дуже різними. Один із найбільш частих і традиційних – мімікрія інтригана, використання ним мовленнєвих масок, що сприяє співтворчості акторів, які «добудовують» образ.

Мета інтриганів буває різною. Так, А. Суворова виділяє три групи інтриганів: *користолюбні*; *безкорисливі*, які намагаються допомогти іншим, захищаючи, розкривають ворожі підступи, відстоюючи свою честь і інтереси; *мимо-вільні* інтригани, що потрапили в непередбачені обставини й удалися до хитрощів, щоб вирішити ситуацію на свою користь. Необхідним засобом досягнення мети є діалог і вміння маніпулювати словами. Отже, «діалог-двобій» і правильно обрана мовленнєва маска забезпечують інтриганам успіх [13].

Поняття впливу є різноплановим і неоднозначним, за Є. Сидоренко, це вплив на психічний стан, відчуття, думки та вчинки інших людей за допомогою вербальних, паралінгвістичних чи невербальних психологічних засобів [11, с. 11].

Різновидом соціально-психологічного впливу, на думку Р. Блакар [2], О. Іссере [5], Л. Киселевої [6], є мовленнєвий вплив, який у широкому розумінні цього терміна позначає мовленнєве спілкування в аспекті його цілеспрямованості. Мотивами мовленнєвої діяльності зазвичай є немовленнєві цілі, які й скеровують діяльність співрозмовників.

Якщо ж суб'єкт переслідує особисті, корисливі цілі, вигідні для нього та шкідливі для об'єкта впливу, йдеться про маніпуляцію. Отже, критерієм розмежування є результат впливу. Відсутність одностороннього виграшу та врахування інтересів об'єкта впливу дає можливість, на думку О. Оленок, імпліцитно управляти поведінкою людини; коли адресат зазнає моральних, матеріальних чи психологічних втрат, це визначається терміном «маніпуляція» [8].

У лінгвістиці термін «мовленнєве маніпулювання» найчастіше сприймають як мовленнєве спілкування, коли один із комунікантів розглядає себе як суб'єкт впливу, а співрозмовника – як об'єкт. В. Зирка визначає, що «мовленнєвий вплив ототожнюється з мовленнєвим спілкуванням загалом, що відбувається через те, що в будь-якому мовленнєвому спілкуванні комуніканти прагнуть досягти певних позамовленнєвих цілей, які в результаті призводять до регуляції діяльності співрозмовника» [4, с. 88].

Науковець О. Оленок розглядає маніпуляцію як своєрідний засіб програмування думки представників різних суспільних прошарків, їхнього психічного стану для того, щоб забезпечити потрібну поведінку [8].

Основоположниками теоретичних засад вивчення маніпуляції на особистісному рівні стали Е. Берн [1] та Е. Шостром [16, с. 17], котрі визначають маніпуляцію як гру, якій властива прихована мотивація і яка має мету контролювати поведінку оточуючих людей. Метою такої гри є односторонній матеріальний, соціальний чи психологічний виграш маніпулятора.

Маніпулятор так чи інакше намагається приховати своє істинне лице, справжні думки, наміри та цілі за якоюсь маскою. Звичайно, існує багато їхніх різновидів і підтипів, і в повсякденному спілкуванні людина може обирати ту чи іншу маску в певній комунікативній ситуації. Маніпулятор має чітке уявлення про функції кожної з них і можливості використання їх, щоб впливати на свідомість адресата [8].

Саме ж слово «маніпуляція» походить від латинського *manipulare*, у своєму первинному змісті означає в цілком позитивному смислі «керувати», «керувати, знаючи справу», «допомагати». У сучасній літературі, як свідчить В. Зирка, під маніпуляцією розуміють мистецтво керувати поведінкою людей за допомогою цілеспрямованого впливу на суспільну психологію, на свідомість та інстинкти людини [4, с. 82].

Розглядом цієї проблеми займається багато вчених. Наприклад, лінгвіст А. Данилова вивчає мовне маніпулювання як «прихований мовний вплив на адресата, що навмисне вводить його в оману стосовно змісту чи задуму мовлення, який здійснюється на трьох рівнях: індивідуальному, груповому й масовому. Визначальним фактором і, відповідно, інтенціональним підґрунтям маніпулювання є некритичне сприйняття інформації адресатом» [3, с. 12].

Мовознавець Н. Петрова розглядає феномен мовленнєвої агресії як форму «мовленнєвої поведінки, націленої на образ чи навмисне завдання шкоди людині, групі людей, організації чи суспільству загалом» [9].

Однак усі науковці доходять однієї думки: комунікативний процес становить складну структуровану систему, голос людини має значний комунікативний потенціал, є інструментом спілкування, джерелом інформації, засобом впливу. Голос наділений унікальними можливостями щодо передавання інформації, сигналів, не обмежених словесним змістом.

На думку Я. Ткач, інтонація «забезпечує структурну цілісність висловлювання, слугує засобом експресії, інтимізації тексту, індикатором правдивих почуттів та думок. За її допомогою в потоці мовлення виділяють фрази та їх змістові частини, передають суб'єктне ставлення до того, що висловлюється» [14].

Науковець О. Сербенська вважає, що «інтонація виконує важливі функції: логічні й граматичні, образні, емоційні, стилістичні, естетичні. Вона дає змогу мовцеві свідомо урізноманітнювати виражальні засоби усної мови, передавати тонкі семантичні та емоційні відтінки думки, підтекст, створює своєрідну «музику» усного мовлення, її ритмомелодіку, які є знаряддям інтелектуального, емоційного, вольового впливу на слухача» [10, с. 176–177].

Дослідження матеріалу відбувалось на основі перцептивного аналізу, що включало багаторазове прослуховування з метою встановлення загальнозживаних інтонаційних засобів під час створення маніпуляції та маски інтригана.

Згідно з отриманими результатами прослуховування, виділено гучність як основний засіб створення образу інтригана. Варто зазначити, що гучність інтриганів буває двох типів (тиха або середня) та залежить від ситуації дискурсу. Під час створення інтриги, коли навколо багато оточуючих, які можуть підслухати необхідну інформацію-зговір проти влади – короля, це тихе мовлення, яке часто переходить навіть у шепіт. Наведемо приклад:

You must keep it a secret for now. Do you promise?

Yes, Lady Mother.

Your father is asking King Edward for the royal dukes, his brothers, to be given in marriage to the two of you.

Середня гучність була відмічена в ситуаціях, коли інтриганам-комунікантам не було чого боятись. Однак цей тип гучності залежить від емоційного стану, у якому перебувають адресанти. У стані, коли комунікант обурений інформацією, яка була отримана, гучність може збільшуватись і навіть переходити на крик. Елементи крику виявляються тоді, коли адресант знаходиться в стані гніву або горя стосовно планів, які були зруйновані іншою стороною. Проілюструємо:

– *But how? How could he refuse you? He promised they would be married.*

– *And now he is to sign this deal with Burgundy which will make me look a fool to France which is precisely what she wanted! Well, she will not win this! We will bide our time. She has no son yet.*

Темп і паузація також залежать від ситуації дискурсу: шепоту завжди характерно оформлення текстів повільним темпом і паузами середньої тривалості, бо той, хто говорить, повинен слідкувати за виявом своїх голосових модуляцій, щоб не бути почутим оточуючими комунікантами. У ситуаціях комфортного мовлення, зокрема у своїй домівки в стані спокою, темп спокійний і повільний, спостерігаються паузи середньої тривалості, як у поданому нижче прикладі:

Do your duty. | Never forget who you are, | and the great name that you bear. | For a while, | we must all suffer hardship | but it will all be worth it, | for we will have what we are owed | and Edward | will never betray me again. ||

І, навпаки, спостерігаємо інші інтонаційні засоби в стані обуреності від отриманої негативної інформації: темп пришвидшений, паузи короткі та дуже короткі всередині фрази й середні під час переходу ходу говоріння до іншого адресанта та між фразами. Наведемо приклад:

– *Couldn't you marry the Prince of France? | He's not yet married. |*

– *What use is a Prince of France? | We must get ourselves | in the line of succession here. | Everything that has happened, Annie, | is her fault. | She has ruined our matches and | we are insulted. ||*

– *She is another bad queen, | just like the last one. ||*

Одним зі значних інтонаційних засобів створення ситуації маніпулювання та втілення ознак маски інтригана є висота тону. Висота тону, як й інші компоненти інтонації, залежить від ситуації спілкування: під час шепоту – тон низький; у горі або в разі негативних емоцій, які обурюють адресанта, він високий; під час спокійного говоріння – середній.

Розглянемо приклад, який вимовляється шепотом і низьким тоном, тому що батько повідомляє доньку про її одруження із жорстоким нареченим, якому вона навіть не симпатизує. Ситуація відбувається на прийомі в короля, тож вони укладають договір щодо одруження для досягнення трону в майбутньому:

– *We are close to the throne. But soon, we shall be closer still.*

– *A marriage for me? Richard?*

– *No. Not Richard. He is heart and soul for the King.*

У ході дослідження виявлено, що компонентом інтонації, який передає всі відтінки емоційного стану інтриганів-комунікантів, є шкала. Серед видів шкал найбільш уживаною під час створення елементів маніпулювання є плинна шкала, яка є емпатичним варіантом низхідної шкали. Функція цього виду шкали полягає у виділенні однаковою мірою кожного слова у фразі, тож кожне слово, що вимовляється, є лексично та емоційно значущим і підкресленим. У всіх випадках маніпуляцій спостерігається нисхідно-висхідний тон у комбінації з означеною шкалою як завершення синтагм. Наведемо приклад:

I ↗must ↘give him ↘something. | Perhaps he ↘won't ↗mind so much. | He's ↘usually ↗happy with ↘more land. | I could ↘offer him ↗more of ↗Wales. | ↘Take it away from ↘Jasper ↗Tudor. ||

Варто зазначити, що другорядна інформація в діалогічних єдностях ситуацій-інтриг вимовляється розповсюдженою в англійській мові низхідною шкалою та завершується низьким низхідним або низьким висхідним ядерним тоном. Більш емоційні синтагми, які містять ключові слова, завершуються високим висхідним ядерним тоном:

His ↘uncle ↗Jasper | would ↘not ↘let this ↗happen! || He would 'write to ↘Edward | and defend my ↘poor ↗boy! || He would 'feel his ↘pain, | as ↘I do! | I shall go to little Henry myself | and ex'plain to him about his ↘title! ||

У ситуаціях, коли отримання інформації викликає труднощі, бо комуніканту не подобається хід подій, найбільш уживаною є висхідна шкала, яка супроводжується завершальним високим низхідним ядерним тоном або високим вузьким висхідним тоном.

– *It is ↘not ↘I who ↘choose /it, | but the ↘Lord. || He ↘tells me of his ↗will | and I ↗carry ↗out his ↘work. || He has ↘ruled | ↗Edward should ↗lose the ↘throne, | and ↗soon, | he will re'veal the ↗way | my 'son shall 'come u'pon it. ||*

– *Or rather, | you will de'cree what 'ever 'action that you ↗take | to 'be ↘God's will! ||*

Перцептивний аналіз мовленнєвої маски інтригана дає змогу стверджувати, що цьому видові маски притаманні певні інтонаційні ознаки: середня або низька (шепіт) гучність; середній чи уповільнений темп; паузи короткої чи середньої тривалості; низький або середній рівень фраз; плинна, низхідна або висхідна шкали; низхідно-висхідний, високий низхідний, низький низхідний або висхідний і високий вузький висхідний ядерні тони.

Наступним етапом дослідження мовленнєвої маски комуніканта-інтригана є аудиторський аналіз, який включатиме ретельне вивчення темпу й паузації мовленнєвої маски під час реалізації певної мети – отримання бажаного – впливу на адресата.

Література:

1. Берн Э. Игры, в которые играют люди: Психология человеческих отношений. Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы / Э. Берн. – СПб. : Лениздат, 1992. – 400 с.

2. Блакар Р.М. Язык как инструмент социальной власти / Р.М. Блакар // Язык и моделирование социального взаимодействия: Переводы. – М. : Прогресс, 1987. – С. 88–125.
3. Данилова А.А. Манипулирование словом в средствах массовой информации / А.А. Данилова. – М. : Добросвет, Издательство КДУ, 2009. – 234 с.
4. Зирка В.В. Манипулятивные игры в рекламе: Лингвистический аспект / В.В. Зирка. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 256 с.
5. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи / О.С. Иссерс. – 5-е изд. – Л. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 288 с.
6. Киселева Л.А. Вопросы теории речевого воздействия / Л.А. Киселева. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1978. – 160 с.
7. Куліченко А. Невербальна комунікативна поведінка та її компоненти: з історії питання / А. Куліченко [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.google.com.ua/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&>.
8. Оленюк О.В. Маніпуляційний матеріал рекламного дискурсу / О.В. Оленюк [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://scaspee.com/all-materials/manipulative-potential-of-advertising-discourse-olenyuk-o-v>.
9. Петрова Н.Е. Язык современных СМИ: средства речевой агрессии : [учебное пособие] / Н.Е. Петрова, Л.В. Рацибурская. – М. : Флинта, Наука, 2011. – 160 с.
10. Сербенська О. Культура усного мовлення / О. Сербенська // Практикум : [навчальний посібник]. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – 212 с.
11. Сидоренко Е.В. Личностное влияние и противостояние чужому влиянию / Е.В. Сидоренко // Психология влияния. – СПб. : Питер, 2000. – С. 11–31.
12. Словник української мови [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://sum.in.ua/s/intrygha>.
13. Суворова А.В. Интрига в драматическом произведении (на материале пьес А.Н. Островского) : автореф. ... дисс. канд. филол. наук : спец. 10.01.08 / А.В. Суворова. – М., 2013. – 24 с.
14. Ткач Я. Акустичні засоби невербалики: комунікативний аспект / Я. Ткач // ТЕЛЕ– ТА РАДІОЖУРНАЛІСТИКА. – 2015. – Вип. 14. – С. 298–307.
15. Толковый словарь живаго Великорускаго языка В.И. Даля. – М. : Семена, 1863. – Ч. 1. – 1863.
16. Шостром Э. Анти-Карнеги, или человек-манипулятор / Э. Шостром. – Минск : Полифакт, 1992. – 127 с.

Анотація

I. ЄВДОКИМОВА. ІНТОНАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ МОВЛЕННЕВОЇ МАСКИ ІНТРИГАНА В АНГЛОМОВНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ

У статті досліджується маска як комунікативна стратегія мовця, яка передбачає свідому й цілеспрямовану експлуатацію чужого комунікативного образу. Основна увага зосереджена на маніпулюванні-інтризі, прихованому мовленнєвому впливі на адресата, свідомо спрямованому інтриганами-комунікантами, які намагаються досягнути своїх цілей за допомогою продуманого плану дій. Інтонційні засоби: гучність, темп, паузи та висота тону (різновид шкал і ядерних тонів) – сприймаються як найважливіші чинники формування маски інтригана, що ділиться на два види: приховане й відкрите спілкування.

Ключові слова: інтриган, маска, маніпулювання, інтонаційні засоби, вплив.

Анотация

II. ЕВДОКИМОВА. ИНТОНАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКОВОЙ МАСКИ ИНТРИГАНА В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ

В статье исследуется маска в качестве коммуникативной стратегии говорящего, которая предусматривает сознательную и целенаправленную эксплуатацию чужого коммуникативного образа. Основное внимание сосредоточено на манипулировании-интриге, скрытом речевом воздействии на адресата, сознательно направленном интриганами-коммуникантами, которые пытаются достичь своих целей с помощью продуманного плана действий. Интонационные средства: громкость, темп, паузы и высота тона (разновидность шкал и ядерных тонов) – воспринимаются как важнейшие факторы формирования маски интригана, которая разделяется на два вида: скрытное и свободное общение.

Ключевые слова: интриган, маска, манипулирование, интонационные средства, воздействие.

Summary

I. YEVDOKYMOVA. INTONATION MEANS OF INTRIGUER'S SPEECH MASK

The article deals with the approach to the mask as a speaker's communication strategy, which involves conscious and purposeful usage of somebody's communicative image. The main focus is on manipulation, intrigue, hidden speech influence on the recipient deliberately aimed by communicants-intriguers who pursue their goals by using thought-out plan of action. Intonation means: loudness, tempo, pause and pitch (variety of scales and nuclear tones) are perceived as the most important forming factors of an intriguer's mask, which is divided into two types: the hidden and open communication.

Key words: intriguer, mask, manipulation, intonation means, influence.

аспірант III курсу
кафедри германської
та фіно-угорської філології
Київського національного
лінгвістичного університету

СОМАТИКОН НЕВЕРБАЛЬНОЇ ТРАНСЛЯЦІЇ ІМПЛІЦИТНОЇ НЕГАТИВНОЇ ОЦІНКИ В АНГЛОМОВНОМУ ДІАЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ

Різноманіття форм невербальної комунікації неодноразово було предметом опису та систематизації в термінах мови тіла, невербальних компонентів, невербальних знаків спілкування. І.І. Сєрякова стверджує, що фактично все різноманіття вербальних і невербальних форм поведінки людей можна розглядати як систему дискурсивних практик [4, с. 84]. Виникнувши в надрах семіотичних досліджень, невербалістика вивчає питання, пов'язані з різними типами тілесних знаків, які широко застосовуються в різних жанрах дискурсивних практик людського життя.

У сучасних комунікативних студіях у межах лінгвосеміології з'явився новий об'єкт досліджень – *соматикон* дискурсу, що розуміють як прагматично зумовлену сукупність невербальних знаків комунікації та їх лінгвальних позначень, що своїми системними парадигматичними й синтагматичними відношеннями утворюють семіотичний простір тілесності дискурсивної практики [5, с. 16]. Для вимірювання невербального вияву інформаційної поведінки людини в спілкуванні більшість дослідників апелюють поняттям *невербального знаку/номінації невербального знаку*.

Гендерні аспекти лінгвістики загалом і невербального спілкування зокрема стали об'єктом лінгвістичних досліджень багатьох сучасних українських і зарубіжних учених, таких як І.І. Сєрякова, Л.В. Солошук, О.І. Горошко, О.Л. Каменська, А.В. Кириліна, Г.Ю. Крейдлін, А. Піз, Дж. Хол, Д. Лезерс. Надзвичайно розповсюджений сьогодні в лінгвістичних розвідках термін «гендер» позначає соціокультурні, мовні та мовленнєві міжстатеві відмінності [1, с. 8]. Відповідно, чоловіки й жінки вважаються гендерно диференційованими мовними особистостями. Оскільки вербальне спілкування завжди супроводжується невербальним, невербальне спілкування, відповідно, є також гендерно маркованим.

У полі зору розвідки – категорія імпліцитної оцінки, зокрема негативної. Особливістю імпліцитного вираження негативної оцінки є випущення оцінного компонента з пропозиційного змісту висловлення. Тобто оцінка виражається опосередковано, будучи імпліцитним смислом висловлення, який стає зрозумілим лише в певному контексті й утрачає його в інших умовах або поза будь-яким контекстом. Висловлення негативної оцінки в діалогічному спілкуванні є переважно емотивно-оцінними, оскільки вони передбачають не лише раціональний (оцінний) компонент, а й емотивний, тобто негативний характер емоцій, а отже, і оцінки. Емоціями, що актуалізуються у вираженні негативної оцінки, переважно є незадоволення, обурення, гнів, образа, зневага, роздратування, презирство. Метою статті є виявлення та аналіз особливостей невербального вияву імпліцитної негативної оцінки комунікантами різної статі в діалогічній взаємодії з огляду на гендерну належність.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: 1) вивчити і проаналізувати вплив гендерного аспекту на діалогічний дискурс загалом і невербальне спілкування зокрема; 2) показати відмінність уживання невербальних засобів чоловіками та жінками в гомогенній і гетерогенній комунікативній ситуації; 3) навести приклади англomовного діалогічного дискурсу, які проілюструють передачу імпліцитної негативної оцінки комунікантами різної статі невербальними засобами.

У ході досліджень науковцями виявлені значимі відмінності у використанні невербальної комунікації чоловіками та жінками. Уважається, що жінки більш «умілі» транслятори невербальних знаків і, відповідно, краще «зчитують» невербальні сигнали партнерів по комунікації [6, с. 275]. Це пов'язують із більшою настроєністю та включеністю жінок у спілкування, здатністю сприймати інформацію одночасно з різних каналів трансляції: вербального, аудитивного, зорового, тілесного. За нашим спостереженням, у діалогічному спілкуванні як жінки, так і чоловіки неминуче послуговуються невербальними знаками у вираженні негативного ставлення.

Проте, на нашу думку, існують певні розбіжності в діапазоні залучення невербальних знаків і схильності до їх репрезентації представниками обох статей, підставою яких є вплив гендерних стереотипів спілкування, гомогенність/гетерогенність комунікації, соціальна дистанція і стосунки між комунікантами й, безумовно, загальні умови перебігу комунікації.

Гендер відображається в *гендерних стереотипах*, які ми трактуємо як стандартизовані уявлення про моделі поведінки й риси характеру, що відповідають поняттям «чоловіче» та «жіноче», закріплюються в суспільстві через інституалізацію й ритуалізацію статі [1, с. 21]. Феномен стереотипу є амбівалентним через двояке функціонування в людській комунікації. З одного боку, гендерні стереотипи є універсальними матрицями для розуміння поведінки представниками обох статей. Проте, з іншого боку, саме гендерна стереотипізація нав'язує комунікативні патерни поведінки як чоловікам, так і жінкам. Пов'язані із цим поняття *маскулінності* й *фемінності* пронизують усі сфери життя суспільства, неминуче проникають і у сферу вербальної та невербальної комунікації. Маскулінна мовленнєва поведінка передбачає домінування, логіку в судженнях і розсудливість, натомість фемінна поведінка характеризується протилежними якостями: поступливістю, встановленням гармонійного спілкування, емоційніс-

тю. Емоційність жіночого мовлення є прикладом універсального гендерного стереотипу, що детермінує й більш експресивну невербальну поведінку, зокрема й у вираженні негативної оцінки імпліцитно. Варто відмітити, що жіноча емоційність часто резонує зі стереотипною поступливістю та встановленням гармонійної й безконфліктної комунікації, тому, слідуючи принципу кооперації та бажаючи зберегти «обличчя», жінки часто висловлюють негативну оцінку імпліцитно саме невербально:

"The golf club?" said Muriel. "Well, that would be very nice of course. You haven't got room at home, I imagine".

"No, not quite", said Betty. It was clearly one of the most difficult things she had ever to say. "But" –

"Well, I'm sure the golf club would be very nice", said Muriel again. "Look, do forgive me – er, Betty, – but we did wonder if perhaps you would consider having the reception here. Plenty of room, and we could have a marquee, especially if the wedding were to be moved to May, which would be better in any case. I would have thought" –

A surge of anger, an actual physical wave of heat, went through Grace. She stood up, so that they would all take notice of her, and said, quite quietly, "That's very kind, Mrs. Bennet, but I don't want to postpone the wedding any further. And I think the golf club would be extremely nice, don't you, Charles?" [Vincenzi, 44].

У поданому дискурсивному фрагменті розмови між нареченими та їхніми батьками щодо майбутнього весілля ми спостерігаємо, яку сильну емоційну реакцію спричиняє в нареченої (Грейс) негативна оцінка мовленевих дій матері нареченого в нав'язуванні своїх думок щодо дати й місця проведення самого весілля, загалом зверхнє ставлення останньої до батьків дівчини. Проте, не порушуючи принцип увічливості й уникаючи розгортання конфлікту, жінка висловлює негативне ставлення в невербальній площині через поєднання невербальних знаків «поза» та «голос»: передусім, зміна положення (*She stood up, so that they would all take notice of her*), що семіотично є знаком несхвалення ігнорування думки Грейс і привернення уваги до її присутності в цій ситуації; по-друге, зниження тону голосу для емпізи власне її слів.

Соматикон невербальної трансляції імпліцитної негативної оцінки виявляє розбіжності в *гомогенних* і *гетерогенних* комунікативних групах, що варте уваги в руслі дослідження. Проаналізований ілюстративний матеріал засвідчує різну невербальну комунікативну поведінку жінок і чоловіків в інтеракції з представниками тієї самої статі й протилежної. Характер невербальних знаків виявляє залежність від стосунків чоловіка та жінки й регулюється відповідною *комунікативною дистанцією*, у межах якої відбувається інтеракція. Г.Ю. Крейдлін виділяє такі п'ять типів комунікативної дистанції: далека, публічна, соціальна, особиста й інтимна [3, с. 467]. У ракурсі контактного діалогічного дискурсу актуальними є останні три з перерахованих. Соціальна дистанція розділяє людей у соціумі та характерна для формальних зустрічей і публічних місць. Особиста дистанція є захисною зоною комфорту в міжособистісній комунікації. Інтимна дистанція або відстань є сферою особливо близьких стосунків і включає повний тілесний контакт [3, с. 468]. Невербальне висловлення негативної оцінки виявляє залежність від комунікативної дистанції і стосунків між мовцями: чим менша дистанція між мовцями (відповідно, ближчі стосунки), тим більше невербальних знаків залучає мовець для трансляції негативної оцінки та її емоційних виявів, а подекуди комунікація відбувається лише в невербальній площині.

Чоловік – жінка

Жінки схильні чітко розпізнавати найнезначніші невербальні знаки, оскільки вони пильніше розглядають своїх співрозмовників-чоловіків [6, с. 293]. Саме тому, незважаючи на те, що вербалізує чоловік, вони швидко інтерпретують прихований смисл та істинне негативне ставлення останнього. У формальній ситуації спілкування, тобто при *соціальній дистанції* між чоловіком і жінкою, чоловіки демонструють стриманість у залученні невербальних знаків, надаючи перевагу лише вербальній комунікації. Негативна оцінка чоловіка в такому разі виявляється в більшості випадків лише через вираз обличчя, коливання висоти й тону голосу або паузи. Проте жінка виявляє чутливість і до незначних невербальних реакцій у спілкуванні з чоловіком:

"So", Detective Vicks says. "What's this about?"

"A man I know may be a Nazi"

The Detective purses his lips. "A neo-Nazi?"

"No. The kind from World War Two".

Vicks gazes me for a while. "You think I'm making this up", I say, so surprised that I meet the detectives gaze head-on. "Why would I do that?"

Nick tilts his head and I can see that he's already making a judgment about me.

"He doesn't wear a swastika on his forehead", I say. "But he has a German accent. In fact he used to teach the language at the high school".

"Hang on – are you talking about Josef Weber?" Vicks says. "He goes to my church. Sings in the choir. He led the Fourth of July parade last year, as the Citizen of the Year. I've never ever seen the guy swat a mosquito!"

"Maybe he likes bugs more than he liked Jews". I say flatly.

Vicks leans back in his chair. "Ms Singer, did Mr. Weber say something that upset you personally?" [Jodi Picoult The storyteller, 68].

Варто відмітити, що за формальних стосунків між чоловіком і жінкою чоловік часто підсилює своє негативне ставлення через типовий невербальний знак субординації [2, с. 85], акцентуючи увагу на посаді, яку він займає, за допомогою невербального жесту відкидання тіла на спинку крісла (невербальний знак «поза»). Отже, чоловік підкреслює соціальну відстань, відстоює домінуючість своєї думки та недоречність дій жінки.

Соматикон невербальної трансляції негативної оцінки між чоловіком і жінкою, що перебувають у близьких стосунках, має інший характер і різниться залежно від присутності/відсутності інших комунікантів. *За відсутнос-*

ми третіх осіб діапазон невербальних знаків розширюється, часто переважає над вербальним спілкуванням. Не тільки жінки, а й чоловіки активно послуговуються невербальними знаками, висловлюючи негативне ставлення. Окрім характерного виразу обличчя, що виражає несхвалення, роздратування, презирство тощо корелятив негативної оцінки, підвищення або, навпаки, надмірне зниження висоти й тону голосу, пауз і мовчання, різноманітних неголосових артикуляцій, жестів руками та головою, варто відзначити також прагнення збільшити комунікативну відстань і дистанцію між мовцями різних статей як перманентний вияв негативної оцінки при близьких стосунках між чоловіком і жінкою. Якщо чоловік і жінка є подружжям чи перебувають у романтичних стосунках, збільшення відстані може виявлятися й через витіснення із зони інтимної відстані та намагання уникнути фізичного контакту (тобто дотику):

He was plainly very upset; Grace put her hand on his arm. He shook it off. [Rosamunde Pilcher, 60].

“All right”, she said and sighed.

Charles heard the sigh and glared at her. When he came over to kiss her briefly, she turned her head away [Rosamunde Pilcher, 583].

“Do you know Josef Weber?” I ask, suddenly remembering what Mary said.

Adam rolls onto his back. “I’m hopelessly in love”, he repeats. “Do you know Josef Weber? Yeah, that’s a normal response...” [Jodi Picoult The storyteller, 33].

Присутність третіх осіб модифікує патерни невербального вираження негативної оцінки між чоловіком і жінкою. Прикметно, що, хоча різноманіття невербальних сигналів помітно скорочується, проте, враховуючи близькі стосунки та знання свого партнера, такі невербальні поля, як «погляд» і «голос», набувають якісно іншого вияву. Домінантним у вираженні негативного ставлення стає зоровий невербальний канал зв'язку між чоловіком і жінкою, що яскраво ілюструє кінодискурс:

JOURNALIST: I believe our editor agreed as a part of a deal that you would give our readers some tips for entertaining.

WALLIS: Did we agree that?

KING EDWARD VIII: We did, darling, yes. They paid extra.



WALLIS:

[Crown, S 1, S 5].

Несхвалення дій чоловіка та незадоволення від поставлених ним умов виражається жінкою пильним поглядом, суворим виразом обличчя, зімкненими в роздратуванні губами і злегка піднятою бровою, яке за мить змінюється натягнутою й зімітованою посмішкою для продовження гармонійного спілкування.

Несхвалення дій чоловіка та незадоволення від поставлених ним умов виражається жінкою пильним поглядом, суворим виразом обличчя, зімкненими в роздратуванні губами і злегка піднятою бровою, яке за мить змінюється натягнутою й зімітованою посмішкою для продовження гармонійного спілкування.

Чоловік – чоловік

Комунікація чоловіків спрямована на обмін інформацією, а не на спілкування заради спілкування. Оскільки чоловікам не притаманна схильність до підтримки гармонійного плину комунікації й зацікавленість у почуттях та емоціях співрозмовника, це зумовлює меншу схильність до залучення невербальних засобів комунікації й, відповідно, увагу до невербальних сигналів з боку співрозмовника [2; 3; 6]. Проте все ж це не заперечує інтендованого використання невербальних знаків для вираження негативної оцінки чоловіками в гомогенній комунікативній групі за умови приблизно однакового соціального статусу. Комунікативна поведінка чоловіка спрямована на домінування й управління розвитком комунікації. Метою будь-якого чоловіка є домогтися того, щоб комунікативний партнер, тим більше чоловік, прийняв його точку зору. Невербальним інструментом чоловіка у висловленні заперечення, обурення, роздратування та інших негативно-оцінних емоцій у гомогенній комунікації є поле «голос». У чоловічому діалогічному дискурсі голос постає надзвичайно потужним інструментом вираження негативної оцінки, впливу та переконання комунікативного партнера.

Якщо комуніканти-чоловіки перебувають у дружніх стосунках, тобто спілкування відбувається в просторі особистої дистанції, невербальний знак «голос» комбінується із жестами й характерним упізнаваним виразом обличчя:

NICK: She hired Max Brodtkin and he's really good. He's really, really good. Who's your guy?

ROBERT: Gerald Watkins Mayfield.

NICK: Yeah, see, I don't know them.

ROBERT: He's a local guy. Does mostly wills and trusts, you know, that sort of thing. But it's all law, right?

NICK: It's all law? (raising his voice)

ROBERT: Y-yeah...

NICK: It's all law? (raising his voice once more)

[Divorce, S1, S5].



За формальних стосунків соматикон негативно-оцінного ставлення чоловіків досить стриманий. Комунікація відбувається переважно у вербальній площині, тому саме голос несе прагматичну навантаженість невербального транслятора негативно оцінки чоловіка. Якщо психологічно голос є корелятом характеру людини [3, с. 245], то просодичні характеристики мовлення чоловіка, який негативно оцінює слова чи дії комунікативного партнера чоловіка, змінюються: висота й тон підвищуються або, навпаки, знижуються,

темп пришвидшується. Отже, чоловік намагається переконати співрозмовника у своїй правоті й вплинути на його поведінку.

Ще однією особливістю соматикону тілесності в комунікації між чоловіками, що імплікує негативну оцінку співрозмовника, за нашим спостереженням, є зміна положення тіла (наприклад, із сидячого у вертикальне) та прагнення збільшити просторовий контакт. Негативна оцінка й відповідна їй емоція провокують у чоловіка фізичну реакцію відсторонення, що демонструє небажання сприймати точку зору, відмінну від власної, та образу. У результаті збільшення просторової комунікативної дистанції, зрештою, призводить до завершення комунікації, що ілюструє такий приклад:

a) TOMMY LASCELLES: Oh, thank you for letting me know.

b) LORD SALISBURY: Of course, Tommy, thank you for understanding.

c) TOMMY LASCELLES: I imagine it must be difficult, being dictated to by an employee.

d) LORD SALISBURY: I wasn't dictated to!

e) TOMMY LASCELLES: Am I missing something? You said this editor was telling you what he was going to print in your newspaper.

f) LORD SALISBURY: He is. But I can't keep telling him what to write!

g) TOMMY LASCELLES: I thought that was the point of owning a paper.

h) LORD SALISBURY: (**standing up**) Look, I'm just trying to help you, Tommy! I suggest you see this for the kind gesture that it is!

i) TOMMY LASCELLES: What? That you are about to print an article that will cause deep distress to senior; let's be quite clear; the most senior members of The Royal family?

j) LORD SALISBURY: That I'm warning you! That I'm giving you the heads-up!

k) TOMMY LASCELLES: (**scoffs**) I'm on my knees with gratitude.

Both men stare at each other for a moment, then Lord Salisbury leaves in fast pace [Crown, S 1, S 6].

Просодичне оформлення реплік d) – k) обох чоловіків у ході комунікації помітно модифікується: голос підвищується, а темп артикуляції пришвидшується. Зрештою, обурення та незгода Лорда Селісбері виявляються в різкій зміні положення тіла: чоловік устає з крісла, деякий час продовжує комунікацію в підвищеному тоні. Взаємний обмін висловленнями, що імплікують негативну оцінку дій один одного, завершується фінальним невербальним акордом – пильним поглядом, сповненим обурення, гніву та презирства, який і завершує комунікацію.

Жінка – жінка

В основі комунікації жінок є прагнення встановити й підтримувати фатичний контакт, що зумовлює більшу, порівняно з чоловіками, кількість регуляторів спілкування (філерів, засобів зворотного зв'язку), психологічну акомодацию до партнера по комунікації, гнучкість мовленнєвої поведінки. Дослідження свідчать, що жінки частіше, ніж чоловіки, супроводжують обмін висловленнями посмішкою [6]. Досить часто жінка маскує висловлену імпліцитно негативну оцінку фальшивою посмішкою для збереження власного обличчя:

"What am I going to do next? I'm wrecked. And all those rumors..."

"You'll manage something, I'm sure", **she said with that mischievous smile of hers** [Jane Green Girl Friday, 56].

Інтерація в жіночій гомогенній комунікативній групі виявляє високу концентрацію невербальних знаків, що зумовлене, з одного боку, схильністю самої жінки до невербальної трансляції емоцій і почуттів, з іншого – чутливістю до невербальних сигналів співрозмовниці. Голос жінки здатен висловлювати безліч негативно-емоційних відтінків, неминуче транслює негативну оцінку слів чи дій співрозмовниці, що ніколи не залишається непоміченим іншою жінкою в спілкуванні:

"Please, call me Grace", said Grace, "And no, I don't play golf. And I'm not marvelous at tennis either; certainly don't play every day. I don't have time".

"Oh, no, of course", said Florence, "I forgot Charles said you had a job". **She made it sound as if a job was a rather nasty disease** [Penny Vincenzi, 14].

"He is heaven, darling", she said later, out in the kitchen, helping Grace find some more drinks. "Absolute heaven. And so attractive!"

"Is he?" **said Grace shortly.**

Clarissa **looked at her sharply and changed the subject** [Pilcher, 394].

Артикуляційні неголосові реакції жінок виявляють широку різноманітність у вираженні несхвалення, роздратування чи незгоди:

Words failing her, Ellen emitted a kind of strangulated squeak, and glancing at her watch was glad to see that it had gone five in the afternoon. [Rowan Coleman *The happy home for broken hearts*, 170].

“Well, he’d have to talk either to Mr. Churchill or Adolf Hitler about it”, said Grace wearily, “they’re responsible, not me”.

Muriel made the distasteful noise that was so entirely her own, halfway between a snort and a sniff, and went back to the socks she was knitting [Penny Vincenzi, 247].

Жінки демонструють також швидку інтерпретацію навіть незначних невербальних сигналів, зокрема підняття брови в негативному подиві, на що миттєво реагує жінка-співрозмовниця:

Anabel looks at Kit with concern. “Is everything okay?”

“Doesn’t sound like it. That was Charlie, my best friend”. She notes Anabel’s raised eyebrow and adds. “It’s a she. Charlies short for Charlotte” [Jane Green *Girl Friday*, 206].

Отже, проаналізований матеріал засвідчує відмінності соматикону невербальної трансляції імпліцитної негативної оцінки жінками та чоловіками. Відмінність невербальної комунікативної поведінки жінок і чоловіків в інтеракції з представниками тієї самої статі й протилежної детермінується, за нашим спостереженням, впливом гендерних стереотипів спілкування, гомогенності/гетерогенності комунікації, соціальною дистанцією і стосунками між комунікантами.

У чоловічому гомогенному діалогічному спілкуванні невербальною домінантою вираження негативної оцінки є голос і зміна положення тіла (наприклад із сидячого у вертикальне) у прагненні збільшити просторовий контакт. Для жіночого гомогенного спілкування у висловленні негативно-оцінного ставлення характерне різноманітне залучення невербальних сигналів (мімічні рухи обличчя, модифікації голосу, жести, фальшива посмішка) та висока чутливість і швидка респонсивність комунікативних партнерок. Соматикон невербальної трансляції негативної оцінки між чоловіком і жінкою в гетерогенній ситуації спілкування різниться залежно від присутності/відсутності інших осіб.

Література:

1. Кирилина А.В. Гендер: Лингвистические аспекты / А.В. Кирилина. – М. : Институт социологии РАН, 1999. – 180 с.
2. Крейдлин Г.Е. Мужчины и женщины в невербальной коммуникации / Г.Е. Крейдлин. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – 255 с.
3. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика / Г.Е. Крейдлин. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 580 с.
4. Серякова И.И. Типология невербальных знаков коммуникации / И.И. Серякова // *Science and Education a New Dimension. Philology*, II (5), Issue: 28, 2014. – С. 84–88.
5. Серякова И.И. Невербальный знак коммуникации в англоязычных дискурсивных практиках : [монография] / И.И. Серякова. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2012. – 280 с.
6. Leathers Dale G. *Successful nonverbal communication: principles and applications* / Dale G. Leathers. – Allyn & Bacon, 2008. – 401 p.
7. *Crown* [TV film series]: Season 1, Episode 5. – 51 min.
8. *Divorce* [TV film series]: Season 1, Episode 1. – 42 min.
9. *Jane Green Girl Friday* – Penguin books, London. – 401 p.
10. *Jodi Picoult The storyteller* – Hodder & Stoughton, London. – 536 p.
11. *Rowan Coleman The happy home for broken hearts* – Arrow books, London, 2010. – 391 p.
12. *Penny Vincenzi Forbidden places* – *Headline review*, London, 2006. – 625 p.

Анотація

М. КАМІНСЬКА. СОМАТИКОН НЕВЕРБАЛЬНОЇ ТРАНСЛЯЦІЇ ІМПЛІЦИТНОЇ НЕГАТИВНОЇ ОЦІНКИ В АНГЛОМОВНОМУ ДІАЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена дослідженню впливу гендерного фактора на невербальну комунікацію в англomовному діалогічному дискурсі, зокрема у висловленні мовцями негативної оцінки імпліцитно. Проілюстровано відмінність уживання невербальних засобів чоловіками та жінками в гомогенній і гетерогенній комунікативній ситуації й зосереджено увагу на особливостях, що провокують ці розбіжності.

Ключові слова: соматикон, невербальний знак, імпліцитна негативна оцінка.

Анотация

М. КАМИНСКАЯ. СОМАТИКОН НЕВЕРБАЛЬНОЙ ТРАНСЛЯЦИИ ИМПЛИЦИТНОЙ НЕГАТИВНОЙ ОЦЕНКИ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ДИАЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ

Статья посвящена исследованию влияния гендерного фактора на невербальную коммуникацию в англоязычном диалогическом дискурсе, в частности в высказывании говорящими негативной оценки имплицитно. Проиллюстрированы особенности употребления невербальных средств мужчинами и женщинами в гомогенной и гетерогенной коммуникативной ситуации, внимание сосредоточено на особенностях, что провоцируют данные расхождения.

Ключевые слова: соматикон, невербальный знак, имплицитная негативная оценка.

Summary

M. KAMINSKA. GENDER ASPECT OF NONVERBAL COMMUNICATION OF IMPLICIT NEGATIVE EVALUATIONS AND EMOTIONS IN DIALOGUE

The article under consideration deals with gender differences in nonverbal skills of men and women. While expressing implicit negative evaluations and emotions like dislike, irritation, disapproval, or contempt, men and women tend to perform different nonverbal cues. We claim that these differences depend on gender stereotypes, homogeneous or heterogeneous type of communication, and type of relations between man and woman, which thus presupposes communicative distance between them.

Key words: nonverbal communication, gender, implicit negative evaluation.

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри іноземних мов
факультету міжнародних відносин
Львівського національного
університету імені Івана Франка*

ПОЛІФУНКЦІЙНІСТЬ АТРАКТОРІВ ПРИВІТАННЯ В СИНЕРГЕТИЧНІЙ СИСТЕМІ МОВЛЕННЕВОГО ЕТИКЕТУ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ПЕРСОНАЖА

Завданням сучасної лінгвістики є вивчення людини-мовця сьогодення, що існує в полікультурному просторі, дослідження концептуальних, прагматичних, етнокультурних, соціальних, експресивно-емотивних і ціннісних доміант, які визначають вербальні, комунікативні та функційні характеристики мовної особистості в період глобалізації. Відтак у фокусі уваги філологічних розвідок перебуває своєрідна трансмутована, транскультурна й гібридна мовна особистість [2], художньо втілена в образі постколоніального персонажа, який сформувався завдяки бурхливому розквіту постколоніальної літератури на тлі переходу низки держав від колоніального до постколоніального статусу в результаті розпаду імперій, утворення незалежних держав і міграції їхніх резидентів на територію колишніх метрополій. Постколоніальний персонаж є суб'єктом перехідної ідентичності – ‘the hyphenated self’ [11] – ідентичності, спійманої поміж світами оксидентальної та орієнтальної культур, а тому, щоб не загубитися в мультикультурному світі, метою особистості є збереження власної ідентичності, що реалізується, зокрема, і за допомогою етикетно-мовленневих засобів. Загалом фігури й одиниці мовленнєвого етикету розглядаються в роботах Д. Акінделе, Ч. Бетголіа, Ф. Брауна, К. Гіртза, Е. Гофмана, А. Дуранті, М. ДюФона, Ш. Ель-Хассана, Дж. Ерінгтона, Г. Каспера, М. Клайна, Дж. Лавера, С. Ойетаде, Д. Паркінсона, Р. Ферта. Утім наявні наукові праці залишають певні лакуни в дослідженні функційної репрезентації та синергетичної природи етикетно-мовленневих формул, що визначило завдання розвідки – дослідити функційну дієвість лінгвостилістичних атракторів привітання в синергетичній системі мовленнєвого етикету англійськомовного постколоніального персонажа на матеріалі художніх текстів постколоніальних романів кінця ХХ – початку ХХІ століть авторства М. Алі, Т. Анам, К. Ішігуро, С. Рушді, А. Сміт, З. Сміт, які, власне, є мігрантами першого чи другого покоління і створюють художні твори з позицій досвіду особистості колонізованого суспільства, будучи, проте, зануреними в реалії постколонізаторського соціуму.

Натепер у сучасній науковій картині світу відбувається стрімке кооперування різноманітних дисциплін у межах синергетики як міждисциплінарного наукового напрямку дослідження складних, відкритих, динамічних, нелінійних і самоорганізованих систем різноманітної онтології. Невичерпним джерелом впливу на мовну систему, що змушує її адаптуватися відповідно до мінливих умов існування та постійно шукати нові, стійкіші стани, є зовнішнє середовище, яке інтерпретується як один із найважливіших синергетичних параметрів, що детермінує зміни в системі мови [3, с. 287]. Аналогічно зовнішнє середовище є основним чинником змінності й нелінійності мовленнєвого етикету сучасної полікультурної особистості, оскільки саме від суспільства як одного з компонентів гетерогенного зовнішнього середовища мовленнєвий етикет отримує стимули для свого розвитку, що зароджуються в конкретно-історичних умовах. Вагомими чинниками, що виводять традиційну систему мовленнєвого етикету зі стану рівноваги, є географічна міграція – зміна природного середовища комунікантів, і мовні контакти, які почали розвиватися після розпаду Британської імперії між представниками колишніх метрополій та колонізованих держав. Відтак мовленнєвий етикет постколоніального персонажа можна потрактувати як синергетичну систему з притаманними їй складністю, динамічністю, відкритістю, гнучкістю, адаптивністю, де формування нових зв'язків, викликане зміною оточення досліджуваної одиниці, її використанням у новому контексті, в іншій ролі чи функції слугує ознакою синергетичності. Вплив зовнішнього середовища породжує різноманітні флуктуації в системі мовленнєвого етикету, які штовхають її до виходу на нові стани – атрактори. У синергетиці поняття «атрактор» використовується для опису змін, що відбуваються у відкритих системах, на позначення способів (форм) організації процесів у відкритих нелінійних середовищах різної природи, щодо стійких структур, потенційно закладених у системі [4, с. 109–110]. Екстраполяція цього постулату на систему мовленнєвого етикету уможливує трактування його базових фігур та одиниць як інгерентних форм і лінгвальних способів організації етикетної мовленнєвої діяльності на ініціальному (атрактори привітання), фінальному (атрактори прощання) етапах комунікації, а також її постійної підтримки на всіх етапах шляхом залучення й фокусування уваги інтерактантів (атрактори звертання) задля ввічливої та кооперативної інтеракції під час виконання регулятивної функції етикету. Зумовлена інокультурними впливами, амбівалентною особистістю персонажа, його гібридною ідентичністю самоорганізована система мовленнєвого етикету проєктує вибір атракторів у конкретній комунікативній ситуації для витлумачення синергійної взаємодії елементів системи між собою й зовнішнім середовищем. У канві англійських художніх текстів постколоніальної доби простежуємо традиційні (англійськомовні етикетні кліше) та девіантні атрактори, а саме: а) культурно-марковані, позначені інокультурними впливами гетерогенної спільноти британських іммігрантів, їхнім етнічним походженням, національною своєрідністю й перенесені з рідних мов колишніх колонізованих народів у незмінній формі; б) гібридні, що синергійно поєднують британський та інокультурний елемент; в) okazionalni як індивідуально-колонізовані одиниці з урахуванням ситуативного контексту комунікації – параметричного виміру етикетної ситуації.

На ініціальному етапі встановлення контакту організацію мовленнєвої взаємодії забезпечують атрактори привітання на засвідчення доброзичливості й готовності відкрити мовленнєвий контакт. Їх таксономія передбачає наявність поштивих одиниць із рекурентним складником *How are you?*, інтерактивних одиниць укупі із супровідними запитаннями для залучення інтерактанта до бесіди, соціорелігійних одиниць, зумовлених етнічним походженням і культурно-релігійними нормами мовців, а також валедикторних [6] привітань, що рівночасно маркують установлення й розмикання мовленнєвої взаємодії. Основною функцією атракторів привітання є фатична задля встановлення незагрозливого контакту, налагодження взаєморозуміння, створення позитивних умов у дружній тональності. Своєрідним оповідним прийомом постколоніального текстотворення є знайомство читача з наратором, оформлене за допомогою самопрезентації останнього через атрактор привітання, котрий як вузол-концентратор цементує зв'язок *наратор ↔ читач* у єдине ціле, забезпечуючи динаміку сюжетної лінії в синергетичній ланці *дискурс ↔ текст* і формуючи в уяві читача імідж наратора: ***Hello. I am Alhambra, named for the place of my conception. Believe me. Everything is meant. From my mother: grace under pressure; the uses of my mystery; how to get what I want. From my father: how to disappear, how to not exist*** [13, с. 3]. У межах фатичної функції виділяємо кілька інтеракціональних функцій. Так, атрактивна функція як засіб привернення уваги та сигнал початку взаємодії спрямована на встановлення спільного перцептивного поля інтеракції, при якому адресант має на меті засвідчити свою присутність і власну інтенцію встановлення контакту. Наприклад: *She found the kitchen packed with women. They wore long black burkhas and squatted over the grinding stone, the sink, the stove. Maya hovered at the entrance, wondering for a moment if she had strayed into the wrong house. She stood the tree up against a wall and set down her bag. 'Hello?' One of the women rose to greet her. Maya couldn't make out her features beneath the loose black cloth. 'As-Salaam Alaikum,' she said. 'Walaikum As-Salaam'* [9, с. 14]. Тут традиційний атрактор привітання *hello* стає маркером привернення уваги колективного адресата до адресантки, яка повертається до рідної домівки після семирічної відсутності. Успішність такого мовленнєвого кроку викликає очікувану реакцію: одна із жінок помічає присутність новоприбулої та вітає її в шанобливий етикетний ритуалізований спосіб за допомогою культурно-маркованого привітання *As-Salaam Alaikum* (Мир вам), реалізуючи в такий спосіб ще одну функцію фатичної взаємодії – функцію ідентифікації й публічного визнання адресата, коли інтерактанти визнають присутність один одного в спільному перцептивному просторі в межах візуального та слухового поля. Мовленнєвий крок визнання адресата викликає етикетну репліку-реакцію *Walaikum As-Salaam* (І вам мир) задля гармонійного продовження контакту, де культурно-марковані атрактори привітання розширюють свою дієвість на виконання функції етнічної ідентифікації, уможливаючи розпізнавання 'своїх' у межах норм, передбачених етикетом мусульман. Такі фіксовані словесні патерни містять теологічний компонент, оскільки сягають корінням Ісламу, згідно із засадами якого все відбувається за волею Аллаха. Установлюючи контакт, комуніканти діють на засадах взаємності, тому формули привітання передбачають симетричний обмін шляхом установлення суміжних пар, що засвідчує їх взаємспрямованість і поступальну природу. Репліка-стимул викликає у відповідь репліку-реакцію, маркуючи діалогічну взаємодію за рівноцінних умов спілкування. Із синергетичного погляду услід за Л.С. Піхтовніковою потрактуємо таку властивість системи як дисипативність, що передбачає реактивність слів у мовній системі, де кожне слово в тексті й дискурсі передбачає наступні, а також є відгуком на попередні [5, с. 12]. Аналогічний процес відбувається в ситуації етикетної діалогічної взаємодії, де синергія реплік-стимулів і реплік-реакцій під час обміну клішованими фразами між незнайомими комунікантами сигналізує початок інтеракції, уможливує актуалізацію їхньої уваги, налагодження контакту та підготовку до подальшої комунікації. У випадку культурно-маркованих привітань репліка-реакція в суміжній парі є обов'язковою складовою частиною етикетної взаємодії, оскільки на привітання *As-Salaam Alaikum* ритуалом передбачена прогнозована відповідь *Walaikum As-Salaam* на засвідчення поваги, поштивості, дотримання принципу кооперації й культурно-релігійних норм. Такі соціорелігійні атрактори є невід'ємною характеристикою мовленнєвого етикету англійськомовних мусульман із опертям на соціорелігійну значущість обов'язку, встановленого Шляхетним Кораном і Священною Сунною. У благородному Корані сказано: «І коли вас вітають яким-небудь привітанням, то вітайте кращим або поверніть його ж. Воістину, Аллах усе підраховує!» [1]. Однак проведений аналіз зафіксував і приклади відсутності конвенційної суміжної репліки-реакції на культурно-марковане привітання *As-Salaam Alaikum*, де, власне, й виявляється синергетична сутність атрактора привітання, що набуває нової функції – контакторозмикальної пі час прощання: *A girl walked in and stood with her hands on her hips in the middle of the room. She spoke in English. Nazneen caught the words pub and money. Her mother [...] struggled out of her armchair and fetched a handbag. The girl took the money. She looked at Nazneen and the baby. She looked at Chanu. Then the girl tucked the money into her blouse pocket. 'Salaam ale-Koum,' she said and went out to the pub* [7, с. 111–112]. Традиційно структура ініціального етапу етикетної взаємодії полікультурних особистостей містить перелік запитань, що стосуються особистої сфери комунікантів, – про дітей, родичів, здоров'я: *The line was sandy. 'Hello? It was a woman. 'Maya? Nazia. 'Nazia? Her heart flew to her throat. 'Maya Apa,' she said, addressing her formally. 'Are you well?' 'Yes, I am well. 'And your mother?' 'She is also well. And how are your children?' Maya heard the sound of Nazia clearing her throat* [9, с. 99–100]. Проте наведений приклад переконливо демонструє, що етикетна комунікація зазнає флуктуацій між тим, чого вимагає Коран – вітати співрозмовника з побажанням миру, і тим, що сприймається сучасною особистістю лише як етикетний ритуал під впливом демократизації суспільства та оксидентальної культури. Симбіоз привітання *Hello* натомість очікуваного згідно з ритуалом *As-Salaam Alaikum* у функції перевірки доступності адресата й типових реплік-запитань згідно з етикетом мусульман засвідчує подвійну свідомість і гібридну природу мовної особистості постколоніального періоду. Таку саму роль виконують девіантні гібридні атрактори, де культурно-маркована оди-

ниця доповнюється традиційною: *Mukul, smelling like eggs and toothpaste, stuck his head through the open window and shouted, ‘Nomoshkar! Good morning, Auntie.’ Then he jumped into the back of the trunk* [8, с. 217]. Виявляючи свою синергетичну сутність за допомогою зміни синтаксичної функції шляхом конверсії, атрактори привітання *Salaam* і *Nomoshkar* віддзеркалюють антропоцентричну природу мови: *A few people looked up from their desks and salaamed and nomoshkared Rehana* [8, р. 211].

Функція ініціювання теми контакту досягається шляхом актуалізації ситуативно-контекстуальних атракторів, що обслуговують прагматичне мікрополе ініціальності. Його структура може містити ініціальні запитання чи ініціальні повідомлення інформації, що відображають емоційне налаштування комунікантів, їхню психологічну установку в поєднанні із зацікавленістю певним предметом обговорення. Так, у нижченаведеному контекстуальному фрагменті приклад ситуативно-контекстуального привітання-запитання чоловіка до дружини в цій функції вербалізує ініціювання теми з’ясування сімейних стосунків і викликає шквал обурення адресата з емоційно-експресивним монологом про беззмістовність життя: *When I returned from my first day back at school, aunt Pia was out. The peace of shattered abruptly by the crash of the slamming door. Hanif dropped his pencil at Pia. Then he boomed cheerfully, ‘So, wife: what’s the drama? But Pia was not to be defused. [...] Beloved husband, you have made my days into deserts! Go, ignore me, just leave me in peace to jump from the window! I will not go into the bedroom now,’ she concluded, ‘and if you hear no more from me it is because my heart is broken and I am dead.’* [12, с. 249]. До слова, виходець із колонізованих культур зберігає за собою традиційне домінування в родині, тому найтиповішою лексичною одиницею адресанта-чоловіка під час звертання до дружини є не власне ім’я чи його скорочені варіації, а власне *wife* з натяком на функційну природу дружини, що зобов’язана коритися чоловіку, а дружина виявляє покірність у звертанні *husband*. Форма оператора адресації *beloved husband* із меліоративною семантикою імплікує іронію у функцію камуфляжу, що розкривається у функційному просторі дискурсу шляхом нелінійного прочитання смислу. Атрактор привітання, що скеровує процес дискурсу в потрібне русло послідовного досягнення цілей – з’ясування стосунків сімейної пари, в наведеному фрагменті стає моментом вибору подальшого шляху розвитку системи, тією точкою біфуркації, де допустиме розгалуження шляхів – продовжити або припинити інтеракцію. Вибраний шлях зумовлений виявом емоційного настрою адресата, переживаннями внаслідок реагування на зовнішні та внутрішні подразники, що уможлиблює інтерпретацію мовленнєвої взаємодії крізь призму психологічного стану персонажа.

За певних умов ситуативно-мовленнєвої взаємодії на перший план виходить функція встановлення просторово-темпорального параметра комунікації, яка апіорі властива всім атракторам привітань, адже встановлення контакту завжди відбувається в часі та просторі, однак вербалізується завдяки темпорально-маркованим одиницям, що слугують специфікації часових рамок і просторових зон мовленнєвої інтеракції. Ця функція може нашаровуватися й на інші інтенції, зокрема, із застосуванням валедикторних одиниць. Наприклад, традиційна етикетна формула *good morning*, якій у наступному контекстуальному фрагменті передує діалог батька із сином у високій тональності спілкування, під час розмикання мовленнєвої взаємодії засвідчує синергізм функційних атракторів – злиття в єдине ціле прощання, привітання та побажання: *... ‘Ah,’ I said and gave a short laugh, ‘I might have known that Father would be up and ready for the day.’ ‘I’ve been up for the past three hours,’ he said, looking me up and down rather coldly... ‘May I be assured Father will study the sheet?’ ‘Seamus should be told to put those steps right. Certainly before these gentlemen start arriving from Europe’. ‘Indeed. Well, Father, good morning’* [10, с. 64–66]. Стилістично-маркованою в цьому контекстуальному фрагменті є поштивий оператор адресації сина до батька: впродовж усього діалогу він звертається до нього в третій особі, наче йдеться про когось іншого. Така адресація поєднує функцію встановлення часово-просторового параметра та функцію характеристики персонажів – дистантність їхніх відносин, незважаючи на родинні зв’язки, відсутність близькості й теплоти, а водночас продукує комічний ефект.

Система мовленнєвого етикету в постколоніальному текстотворенні зазнає графонологічних девіацій, що трансформують немарковані традиційні етикетні засоби в стилістично-марковані під час виконання стилістичної функції. Так, оригінальним використанням атрактора привітання відзначений наступний уривок, у якому через злиття синтагматично споріднених слів в один синтаксичний okazionalizm шляхом усунення відстані між словами досягається ефект «одивнення», що робить елемент акцентуїтованим на тлі стилістично нейтрального текстового потоку та несе емоційно-експресивне навантаження: *On her way down the stairs she crashed into a boy carrying a bucket. Water splashed her sandals and doused bottom of her salwaar. ‘Watch out, kid,’ she said, brushing past him. ‘Hello!’ he called out. ‘Howareyoumadam?’ ‘Hello,’ she said, turning around. The boy looked her up and down and laughed out loud, revealing a mouth of misshapen teeth* [9, с. 34]. Традиційне *Hello* є сигналом бажання встановити контакт, а етикетна формула зі звертанням *howareyoumadam* є індикатором широкого зацікавлення станом адресатки, яку мовець ненароком облив водою. Оскільки адресат обмежується стислою етикетною клішованою відповіддю без висловлення жодних докорів, адресант сприймає ситуацію з гумором. Водночас контраст вербальної й невербальної поведінки персонажа слугує функції його характеристики, виділенню серед інших і сприяє запам’ятовуванню образу персонажа, що підсилюється графічним оформленням етикетного запитання. Злиття окремих одиниць у синтаксичний okazionalizm актуалізує увагу читача, створюючи елемент саспенсу, що видається важливим для подальшого розгортання сюжетної лінії, проводячи паралель злиттю душ: згодом читач довідається, що саме так автор-наратор оформив перше знайомство головної героїні з її рідним племінником. Ще одна художня авторська метафора закладена в тому, що на ініціальній стадії взаємодії хлопчик переймається станом жінки, а згодом саме його благополуччя стане її основною турботою, призведе до конфлікту з братом і навіть жертвування власною свободою.

Стилістично маркованою є фігура привітання через лексичний повтор, що отримує додаткову виразність, експресивність і виявляє психологічний стан адресата, наприклад: *'How've you been, Annie? 'Sorry?' She cupped her hand facetiously round her ear: 'How've you been?' 'How have I been? Is that the question?' She leaned back into the bubbles. 'How have I been? How have I been. Well, I've been fucking desolate, really.' She tapped some ash, missing the ashtray, dusting the bubbles [14].*

На відміну від атракторів звертання з яскраво вираженою дієвістю соціально-регламентувальної функції, атрактори привітання в постколоніальній текстовій канві не маркують комунікантів відповідно до ролей, статусу, влади, дистантності чи близькості взаємин, віку. Клішовані засоби вираження привітання вживаються ідентично стосовно близьких і далеких, знайомих і незнайомих, вищих, нижчих чи рівних за статусом, безвідносно до ситуації спілкування. Прикладами можуть бути привітання підлітка до професора університету: *'Levi? Is that you? Oh, hi, Mizz Malcolm'* [15, с. 391]; чи привітання високоосвіченого доктора мистецтв до цілком незнайомої жінки похилого віку: *An elderly woman he did not know stood before him. 'Hello,' said Howard. 'Hello, dear,' she replied serenely, and pressed on with her smile [15, с. 519].*

Отже, дослідження поліфункційної природи атракторів привітання в традиційному та девіантному пластах шляхом аналізу їх розмаїтої функційної палітри, динамічної дієвості й синергетичної сутності переконливо засвідчує, що з плином пристосування до чужинного суспільства та водночас намаганням зберегти власне «я» розвиваються й подекуди нівелюються традиційні основи етикетно-мовленнєвої поведінки постколоніальної мовної особистості: ритуальні традиції та релігійні вірування, уявлення про стійку соціальну ієрархію, гендерні й родинні взаємини тощо. Це уможливило поглиблення знання про природу мовної особистості як носія комплексу мовно-культурних і комунікативно-діяльнісних цінностей, знань, ставлень і поведінкових реакцій, що слугують розкриттю особливості мовної поведінки homo loquens періоду глобалізації. Гібридний характер мовленнєвого етикету постколоніального персонажа є виявом двох супротивних тенденцій у розвитку мови, що знаходяться в діалектичній єдності, – тенденції до стійкості й послідовності, а також до зміни та оновлення, а відтак мовленнєвий етикет як синергетична система постає явищем стабільним і водночас мінливим.

Логічним продовженням на перспективу вбачається дослідження функціонування інших атракторів кластерної системи мовленнєвого етикету, вивчення мовної особистості як форми вияву мовної свідомості в мовленнєвій діяльності, відтворення гібридної мовної картини світу.

Література:

1. Арикан Х. Мухтасар Ильми-Халь. Сокращенный сборник религиозных правил / Х. Арикан ; пер. Ш. Мукарамова. – М. : САД, 2009. – 168 с.
2. Бехта І.А. Авторське експериментаторство в англомовній прозі ХХ ст. : [моногр.] / І.А. Бехта. – Львів : ПАІС, 2013. – 268 с.
3. Домброван Т.И. Синергетическая модель развития английского языка : [моногр.] / Т.И. Домброван. – Одесса : КП ОГТ, 2014. – 400 с.
4. Князева Е. Синергетика: нелинейность времени и ландшафты коэволюции / Е. Князева, С. Курдюмов. – М. : КомКнига, 2011. – 272 с.
5. Пихтовникова Л.С. Лингвосинергетика: основы и очерк направлений : [моногр.] / Л.С. Пихтовникова. – Х. : ХНУ им. В. Каразина, 2012. – 180 с.
6. Akindele D.F. Lumela/Lumela: A Socio-Pragmatic Analysis of Sesotho Greetings / D.F. Akindele // Nordic Journal of African Studies. – 2007. – № 16 (1). – P. 1–17.
7. Ali M. Brick Lane / M. Ali. – L. : Black Swan, 2004. – 492 p.
8. Anam T. A Golden Age / T. Anam. – L. : John Murray, 2007. – 276 p.
9. Anam T. The Good Muslim / T. Anam. – N. Y. : Harper Perennial, 2012. – 320 p.
10. Ishiguro K. The Remains of the Days / K. Ishiguro. – L. : Faber and Faber, 1989. – 245 p.
11. Kristeva J. From One Identity to an Other / J. Kristeva // Desire in language. – N. Y. : Columbia Univ. Press, 1980. – P. 124–147.
12. Rushdie S. Midnight's Children / S. Rushdie. – L. : Vintage, 1995. – 463 p.
13. Smith A. The Accidental / A. Smith. – L. : Penguin Books, 2006. – 306 p.
14. Smith Z. NW [Electronic resource] / Z. Smith. – L. : Penguin Press, 2012. – 401 p. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.twirpx.com/file/1259475/>
15. Smith Z. On Beauty / Z. Smith. – Maine : Thorndike Press, 2005. – 789 p.

Анотація

М. КОПЧАК. ПОЛІФУНКЦІЙНІСТЬ АТРАКТОРІВ ПРИВІТАННЯ В СИНЕРГЕТИЧНІЙ СИСТЕМІ МОВЛЕННЄВОГО ЕТИКЕТУ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОГО ПЕРСОНАЖА

У статті розкрито поліфункційну дієвість атракторів привітання в синергетичній системі мовленнєвого етикету англійськомовного постколоніального персонажа на матеріалі художніх текстів постколоніальних романів кінця ХХ – початку ХХІ століть. Виділено основні функції, вербалізовані за допомогою традиційних і девіантних етикетно-мовленнєвих засобів, що засвідчують гібридність і полікультурність сучасної мовної особистості.

Ключові слова: атрактор, етикет, персонаж, привітання, функція.

Аннотация

**М. КОПЧАК. ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ АТТРАКТОРОВ ПРИВЕТСТВИЯ
В СИНЕРГЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ РЕЧЕВОГО ЭТИКЕТА ПОСТКОЛОНИАЛЬНОГО ПЕРСОНАЖА**

В статье раскрыт полифункциональный характер аттракторов приветствия в синергетической системе речевого этикета англоязычного постколониального персонажа на материале художественных текстов постколониальных романов конца XX – начала XXI веков. Выделены основные функции, вербализированные с помощью традиционных и девиантных этикетно-речевых средств, что свидетельствуют о гибридности и поликультурности современной языковой личности.

Ключевые слова: аттрактор, этикет, персонаж, приветствие, функция.

Summary

**M. KOPCHAK. MULTIFUNCTIONALITY OF GREETING ATTRACTORS
IN THE SYNERGETIC SPEECH ETIQUETTE SYSTEM OF POSTCOLONIAL CHARACTER**

The article explores multifunctional nature of greeting attractors in the synergetic speech etiquette system of English-speaking postcolonial character through the analysis of artistic prose texts of postcolonial novels dating to the end of XX-th – the beginning of XXI-st centuries. Basic functions, verbalized by means of traditional and deviant speech etiquette means have been singled out to prove hybrid nature and multicultural character of modern individual.

Key words: attractor, etiquette, character, greeting, function.

аспирант кафедры теоретической
и прикладной фонетики английского языка
Одесского национального университета
имени И.И. Мечникова

ФРЕЙМОВЫЙ КОНФЛИКТ КАК ПРИЧИНА ВОЗНИКНОВЕНИЯ НЕПОНИМАНИЯ В ДИАЛОГИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО АНГЛОЯЗЫЧНОГО ДИСКУРСА)

Статья посвящена описанию фреймового конфликта как причины возникновения непонимания говорящего слушающим в литературном художественном изображенном диалоге.

Лингвистика активно занимается исследованием эффективности и успешности общения: разрабатываются параметры коммуникативной компетенции говорящих, а также принципы правильного ведения разговора. Успешная коммуникация определяется Н. Красных как «адекватная коммуникация, при которой достигается более или менее полное, но обязательно достаточное, с точки зрения коммуникантов, взаимопонимание». Это мнение разделяет большинство современных лингвистов, а именно: В. Красных, Л. Славова, В. Тепляков и др.

На современном этапе развития лингвистики изучение непонимания в процессе диалогического взаимодействия во многом опирается на анализ *коммуникативных сбоев* (Т. Винокур, 1993), *коммуникативных осечек* (Н. Арутюнова, 1970), *коммуникативных неудач* (Е. Теплякова, 1998, С. Почепинская, 2009, А. Серебрякова, 2012). Под коммуникативной неудачей понимают «полное или частичное непонимание высказывания партнером коммуникации, т. е. неосуществление или неполное осуществление коммуникативного намерения говорящего» [1, с. 32].

Собственно феномену непонимания посвящены исследования Ю. Лушниковой, анализирующего непонимание в рассказах В. Шукшина (Ю. Лушников, 2003); А. Медведевой, которая исследует языковые способы представления непонимания как когнитивной структуры (А. Медведева, 2003); Е. Абрамовой, которая рассматривает непонимание в виде ментального концепта (Е. Абрамова, 2009). Предпринимаются попытки лингвистической систематизации причин, барьеров и отдельных проявлений непонимания (Б. Поршнева, 1972; З. Водак, 1997; Е. Артемова, 2002). Тем не менее многие когнитивные аспекты феномена непонимания в диалоге остаются неосвещенными, что свидетельствует об актуальности дальнейшего его изучения.

Актуальность исследования обусловлена вниманием и интересом лингвистов к проблемам речемыслительной деятельности человека, а также необходимостью изучения диалога с позиции современного фреймового подхода.

Объектом исследования является литературный художественный дискурс. В глобальном масштабе он имманентно является изображением созданной в воображении автора, то есть виртуальной, реальности [2, с. 41].

Предметом исследования в статье выступают высказывания, эксплицирующие непонимание, в англоязычном художественном изображенном диалоге.

Цель исследования – описать фреймовый конфликт, который возникает между говорящим и слушающим в ситуации непонимания.

К задачам, которые решались в статье, относим следующие: 1) описание условий успешности и принципов кооперации, способствующих пониманию между собеседниками, 2) определение непонимания как когнитивного феномена, 3) анализ причин возникновения непонимания между говорящим и слушающим в диалогическом обмене, 4) описание фреймового конфликта, который возникает между говорящим и слушающим в ситуации непонимания, на материале изображенного художественного дискурса.

Материалом исследования послужили контексты имплицитного и эксплицитного выражения непонимания, отобранные методом сплошной выборки из современным англоязычных романов. Выбор материала обусловлен тем фактом, что диалогическая речь в художественной является аналогом устной разговорной речи и в значительной степени подчиняется законам построения и функционирования последней.

Когнитивисты активно исследуют прагматические характеристики высказывания, обеспечивающие его успешность. Г.П. Грайс сформулировал Принцип Кооперации, который гласит: «Твой коммуникативный вклад на данном шаге диалога должен быть таким, какого требует совместно принятая цель (направление) этого диалога» и включает четыре постулата – Количество, Качество, Отношения и Способ. Максимумы количества связаны с объемом передаваемой информации: 1) «Делай вклад в разговор информативным в степени, необходимой для данного обмена репликами»; 2) «Не делай вклад в разговор более информативным, чем требуется». К Максимуму качества относятся Сверхмаксима «Старайся делать свой вклад соответствующим истине» и две максимы: 1) «Не говори того, что считаешь ложью»; 2) «Не говори того, для чего у тебя нет адекватных доводов». Максима отношения формулируется как «Будь релевантен» («Говори по существу»). К максимумам Образа действия относятся Сверхмаксима «Будь понятен» и максимы: 1) «Избегай неясности выражения»; 2) «Избегай неоднозначности»; 3) «Будь краток, избегай ненужной пространности»; 4) «Излагай по порядку» [3, с. 185].

Соблюдение данных постулатов позволяет говорящему избежать непонимания. Соответственно, если говорящий нарушает данные постулаты, это создает почву для непонимания, сказанного собеседником.

В качестве альтернативы подходу Г.П. Грайса и его Принципу Кооперации позиционируется Теория Релевантности. Авторами этой теории являются французские учёные Д. Уилсон и Д. Спербер. Д. Спербер и Д. Уилсон считают, что понимание достигается, когда коммуникативная интенция реализована, т. е. когда слушатель распознал информативную интенцию [4, с. 4]. Логично предположить, что одним из факторов, приводящим к непониманию, является нереализованная коммуникативная интенция.

Авторы теории релевантности выделяют два намерения говорящего: информативное и коммуникативное. Информативное намерение состоит в том, чтобы информировать адресата о чем-либо, тогда как коммуникативное намерение заключается в информировании адресата о намерении информировать. Так, зная, что говорящий имеет коммуникативное намерение, адресату удастся идентифицировать и его информативное намерение, т. е. то содержание, который говорящий собирался передать адресату. При этом успешность коммуникации зависит от того, удалось ли адресату распознать информативное намерение адресанта [4, с. 9].

В теории Д. Стерберга и Д. Уилсон максимализация релевантности дает возможность определить, какая информация может задержать внимание собеседника в данный момент, что обуславливает, во-первых, отправление адресантом только той информации, которую он считает обоюдно существенной; во-вторых, строительство адресатом адекватных гипотез по поводу информативного намерения адресанта [4, с. 7].

Понимание речи трактуется как когнитивная операция осмысления и усвоения информационного массива сообщения или текста на основании восприятия семантического содержания высказываний, их мыслительной обработки с привлечением имплицитного плана текста, процедур памяти, то есть собственного тезауруса адресата и знаний норм коммуникации, присущих определенной культуре [5, с. 627].

Е. Абрамова определяет непонимание как первичную по отношению к пониманию ментальную категорию. Ученая рассматривает непонимание как необходимое условие начала работы понимания и его возможный промежуточный отрицательный результат. Согласно Е. Абрамовой, понимание текста представляет собой сложный многоступенчатый процесс и включает следующие уровни: перцептивное понимание, понимание на уровне значения, на уровне смысла, на уровне ситуации [6, с. 171].

Понимание как ожидание релевантности означает уверенность адресата в возможности понять сказанное. Между субъектом высказывания и адресатом высказывания происходит коммуникативный обмен, в ходе которого субъект старается, чтобы адресат понял его, а адресат, в свою очередь, старается понять субъекта. Успешность этого обмена обусловлена двумя составляющими коммуникации: информативной интенцией (информировать слушателя о чем-либо) и коммуникативной интенцией (информировать слушателя об информативной интенции). Адресат сообщения должен выбрать из множества возможных вариантов высказывания тот, который, на его взгляд, наиболее точно передаст смысл сообщения. Налицо двунаправленный процесс, требующий активности как субъекта сообщения, так и адресата, и этот процесс получил название остенсивно-инференциальной коммуникации [6, с. 235–237].

Среди причин непонимания, помимо несоблюдения принципов кооперации и правил вежливости, выделяют такие экстралингвальные факторы, как различия в картинах мира говорящего и слушающего, неправильное толкование адресатом жестов говорящего, неправильное прочтение речевой интенции, употребление жаргонизмов, диалектизмов, многозначных слов, коммуникативная некомпетентность и др. Кроме того, на восприятие и понимание сообщения влияют такие социопрагматические факторы, как гендерные и статусные характеристики коммуникантов: возраст, пол, профессия, индивидуальные особенности личности, такие как «Я» – образ и уровень принятия самого себя.

Безусловно, непонимание возникает реже среди людей одного возраста, образования, одной профессии, одного пола, с одинаковыми ценностями и интересами.

По справедливому замечанию Е. Абрамовой, ситуация непонимания высказывания собеседника предполагает три основных источника возникновения непонимания. Во-первых, существуют объективные причины, не зависящие от предмета или субъекта понимания/непонимания (*к которым мы планируем обратиться в статье – А. О.*). Во-вторых, непонимание может быть обусловлено сложным, неоднозначным, абсурдным, двусмысленным, нестандартным характером текста, который ему придает адресант (осознанно или неосознанно). В-третьих, непонимание может быть связано с личностными параметрами адресата, его психологическим и эмоциональным состоянием, физическим здоровьем, намерениями.

Австрийский ученый Р. Водак предлагает целостную концепцию непонимания с позиций социолингвистики. Она разграничивает социальный, субкультурный и индивидуальный уровни коммуникативного поведения, на каждом из которых непонимание имеет свою специфику. На социальном уровне анализу подвергается непонимание политического дискурса, связанное с тем, что политики говорят много и туманно, стараясь за видимой понятностью скрыть реальное положение вещей и произвести определенное воздействие на население. На субкультурном уровне исследуются социолингвистические факторы, вызывающие непонимание текстов законов простыми гражданами. По мнению исследовательницы, непонимание на субкультурном уровне возникает в результате соприкосновения различных социальных контекстов употребления языка, в результате *фреймового конфликта* и так называемых языковых барьеров. Что касается непонимания в рамках третьего из выделенных уровней – индивидуального, то задачи его изучения были намечены только в самых общих чертах [7, с. 52].

В изучении понимания/непонимания важнейшим фактором является структурность знаний и предыдущего опыта. Любое сообщение интерпретируется в соответствии с базовым, изначальным запасом сведений. Это является одним из важнейших факторов в обработке новой информации и достижении взаимопонимания между коммуникантами.

С. Плотникова также обращает внимание на то, что непонимание может быть вызвано незнанием когнитивной структуры соответствующего фрейма в стандартной ситуации общения. Непонимание на уровне *фрейма* вызывает сильный коммуникативный сбой. Если люди не владеют нужным фреймом, их речевое поведение отклоняется от коммуникативной нормы [8, с. 75–77].

В современной когнитивной лингвистике перспективным считают *фреймовый подход*, ведь фреймовая модель является гибкой и согласованной с психологическими концепциями памяти и экспериментальными психофизиологическими данными.

М. Минский определил *фрейм* как структуру информационных данных, в которой отображены приобретенные опытным путем знания о некоторой стереотипной ситуации и об описывающем ее тексте. Стереотипность фрейма облегчает не только изображение информации, но и познание новой, ведь ум обычно интерпретирует данные в терминах, ранее приобретенных и предназначенных для описания структур, к которым принадлежит фрейм. По словам М. Минского, человек, который пытается познать новую для себя ситуацию или по-новому посмотреть на уже привычные вещи, избирает из своей памяти нужный фрейм с таким расчетом, чтобы путем изменения в нем отдельных деталей сделать его пригодным для понимания более широкого класса явлений или процессов [5, с. 772].

Нам фрейм представляется матрицей для анализа причин возникновения непонимания и различных его коммуникативных проявлений.

Фрейм выступает, прежде всего, в качестве способа актуализации *фоновых знаний*. Согласно Лингвистической энциклопедии Е. Селивановой, «фоновые знания – имплицитная информация, общая для собеседников, которая добавляется к содержанию вербального сообщения и дает возможность оптимизировать его восприятие и понимание» [5, с. 757].

Обратимся к фактическому материалу. Приведем примеры возникновения фреймового конфликта, обусловленного отсутствием у адресата сообщения фоновых знаний.

В нижеследующем контексте говорящий (Лизи) рассчитывает на то, что собеседник (Джемайма) обладает знаниями античной мифологии и ей знаком фразеологизм «Ахиллесова пята». Подобные фоновые знания могли бы послужить основой общения, однако невежество Джемаймы в этом вопросе приводит к экспликации ею непонимания и даже создает комический эффект:

"You must know something!" says Jemima. "You slept with him, for goodness sake! He must have some secret. Some weak point." "An Achilles' heel," puts in Lissy, and Jemima gives her an odd look. "It doesn't have to be to do with his feet," she says, and turns to me, pulling a Lissy's lost it' face" [9, с. 298].

Приходим к заключению, что персонаж романа Джемайма не владеет фреймом «античная мифология».

В следующем представленном примере фреймовый конфликт возникает между взрослым человеком и ребенком. Причина заключается в склонности ребенка воспринимать слова буквально и однозначно, тогда как взрослый точно знает, что человек остается «незнакомцем», даже если его имя написано на его бейджике:

"But, listen. No more chatting to strangers. You know that." "That lady wasn't a stranger," he points out reasonably. "She had a badge, so I knew her name. It was Cheryl." Sometimes the logic of a seven-year-old is undefeatable. We return to our seats and I sit him firmly down next to me [10, с. 81].

Следовательно, ребенок не владеет фреймом «незнакомый человек».

Как известно, выделяются ситуативные и неситуативные фоновые знания. «Первые являются информацией, актуализируемой условиями конкретной ситуации общения (интенции, стратегии коммуникантов, знания о партнере, условия и предмет общения и т. д.). Другие представлены знаниями о действительности, культуре, бытии, энциклопедическими знаниями и пр. [5, с. 757].

Приведенные выше примеры иллюстрируют неситуативные фоновые знания.

Далее рассмотрим комплексный пример непонимания, вызванного различными ситуативными фоновыми знаниями коммуникантов. Незадолго до нижеприведенной беседы Джек познакомился с Эммой в самолете, где, будучи в стрессовой ситуации, она рассказала все свои секреты и тонкости взаимоотношений первому попавшемуся (которым Джек и оказался). В этом примере Джек, узнав молодого человека Эммы в лице Коннора, глумится над ним и над всей ситуацией в целом, тогда как Коннор ничего не подозревает. Непонимание здесь выражено согласием Коннора с намеренно ложными, «издевательскими» суждениями, например, о том, что пара выглядит гармонично:

"How are we doing for time?" says Connor. He glances at his watch and in slight horror, I see Jack's eyes falling on it. Oh God. "... I gave him a really nice watch, but he insists on wearing this orange digital thing ..." "Wait a minute!" says Jack, dawn breaking over his face. He stares at Connor as through seeing him for the first time. "Wait a minute. You're Ken." Oh no. Oh no, oh no, oh no, oh no, oh no, oh— "It's Connor," says Connor puzzledly. "Connor Martin." "I'm sorry!" Jack hits his head with his fist. "Connor. Of course. And you two — he gestures to me — are an item?" Connor looks uncomfortable. "I can assure you, sir, that at work our relationship is strictly professional. However, in a private context, Emma and I are ... yes, having a personal relationship." "That's wonderful!" says Jack encouragingly, and Connor beams, like a flower blossoming in the sun. "In fact," he adds proudly, "Emma and I have just decided to move in together." "Is that so?" Jack shoots me a look of genuine surprise. "That's ... great news. When did you make that decision?" "Just a couple of days ago," says Connor. "At the airport." "At the airport," echoes Jack Harper after a short silence. "Very interesting." "I can't look at Jack Harper. I'm staring desperately at the floor. Why can't this bloody lift go quicker? "Well, I'm sure you'll be very happy together," Jack Harper says to Connor. "You seem very compatible." "Oh we are!" says Connor at once. "We

both love jazz, for a start.' 'Is that so?' says Jack thoughtfully. 'You know, I can't think of anything nicer in the world than a shared love of jazz.' He's taking the piss. This is unbearable. 'Really?' says Connor eagerly. 'Absolutely.' Jack nods. 'I'd say jazz, and ... Woody Allen films.' 'We love Woody Allen films!' says Connor in amazed delight. 'Don't we, Emma!' 'Yes,' I say a little hoarsely. 'Yes, we do' [9, с. 187].

В приведенной ситуации Коннор ничего не знает ни об интенции, ни о коммуникативной стратегии Джека, поэтому он совершенно неверно воспринимает информацию.

Таким образом, фоновые знания как знание каких-либо реалий говорящим и слушающим, которые подразумеваются, но явно не проговариваются в диалоге, являются основой языкового общения. Если коммуникант не владеет нужным фреймом, его речевое поведение отклоняется от коммуникативной нормы и приводит к непониманию между ним и его собеседником.

Перспективой исследования видим прагматический анализ речевых ситуаций, в которых непонимание является ложным.

Литература:

1. Ермакова О.Н. К построению типологии коммуникативных неудач / О.Н. Ермакова, Е.А. Земская // Русский язык в его функционировании. – М. : Наука, 1993. – 345 с.
2. Бондаренко Е.В. Дискурс как объект когнитивной лингвистики / Е.В. Бондаренко // Записки з романо-германської філології / ред. І.М. Колегаєва ; Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова, ф-т романо-германської філології. – Вип. 1 (30). – Одеса, 2013. – С. 41.
3. Grice H.P. Presupposition and conversational implicature / H.P. Grice // Radical pragmatics. – N.Y., 1981. – P. 183–198.
4. Sperber, Dan/Wilson, Deirdre: Relevance: Communication and Cognition, Second Edition, Oxford/Cambridge, 1995. – P. 2–9.
5. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика : [термінологічна енциклопедія] / О.О. Селіванова. – Полтава : Довкілля ; К., 2006. – 716 с.
6. Абрамова Е.К. Когнитивно-прагматические аспекты непонимания текста : дисс. ... канд. филол. наук / Е.К. Абрамова. – Оренбург, 2009. – 258 с.
7. Водак Р. Язык. Дискурс. Политика / Р. Водак. – Волгоград : Перемена, 1997. – С. 51–52.
8. Плотникова С.Н. Речевое поведение слушающего / С.Н. Плотникова // Проблемы историко-типологических исследований германских языков в лингво-этническом аспекте. Вестник ИГЛУ. Серия «Лингвистика». – Вып. 4. – Иркутск : ИГЛУ, 2006. – С. 72–81.
9. Kinsella, Sophie. Can You Keep a Secret? – Black Swan; First Thus edition. – London, 2003. – 368 p.
10. Kinsella, Sophie. Wedding Night: A Novel. – Dial Press Trade Paperback; Reprint edition. – London, 2014. – 464 p.

Аннотация

А. ОЛЕЙНИК. ФРЕЙМОВЫЙ КОНФЛИКТ КАК ПРИЧИНА ВОЗНИКНОВЕНИЯ НЕПОНИМАНИЯ В ДИАЛОГИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО АНГЛОЯЗЫЧНОГО ДИСКУРСА)

Статья посвящена описанию фреймового конфликта, который возникает между говорящим и слушающим в ситуации непонимания. Установлено, что общие фоновые знания являются основой языкового общения. Отсутствие фоновых знаний у одного из говорящих приводит к коммуникативному сбою и непониманию. Исследование базируется на материале современных художественных англоязычных романов.

Ключевые слова: речевой акт, непонимание, фрейм, коммуникация, фоновые знания.

Анотація

Г. ОЛІЙНИК. ФРЕЙМОВИЙ КОНФЛІКТ ЯК ПРИЧИНА ВИНІКНЕННЯ НЕРОЗУМІННЯ В ДІАЛОГІЧНІЙ КОМУНІКАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ЛІТЕРАТУРНОГО ХУДОЖНЬОГО АНГЛОМОВНОГО ДИСКУРСУ)

Стаття присвячена опису фреймового конфлікту, який виникає між мовцем і слухачем у ситуації нерозуміння. Установлено, що взаємні фонові знання є основою мовленнєвого спілкування. Відсутність фонових знань в одного з мовців призводить до комунікативного збою та нерозуміння. Дослідження базується на матеріалі сучасних художніх англійських романів.

Ключові слова: мовленнєвий акт, нерозуміння, фрейм, комунікація, фонові знання.

Summary

A. OLIIYNYK. FRAME CONFLICT AS THE REASON FOR MISUNDERSTANDING IN DIALOGUE COMMUNICATION (BASED ON THE MATERIAL FROM MODERN ENGLISH NOVELS)

The article is dedicated to the analysis of the frame conflict, arising between the speaker and the listener in the situation of misunderstanding. It has been established that the mutual background knowledge is fundamental for communication. Lack of background knowledge leads to communicative failure and misunderstanding. The investigation is based on samples from modern English novels.

Key words: speech act, misunderstanding, frame, communication, background knowledge.

**ОСОБЛИВОСТІ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ АСПЕКТІВ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ
В РОМАНІ ДЖОНА ФАУЛЗА “THE COLLECTOR”**

Постановка проблеми в загальному вигляді. Питання про необхідність вироблення специфічного універсального методу аналізу будь-якого твору мистецтва підіймається багатьма науковцями. Сьогодні вчені активно полемізують щодо запровадження нової термінології, яка здатна повною мірою відбити складність взаємодії різних мистецтв. Так, наприклад, Ульріх Вайсшайн, спеціаліст із компаративної літератури та корпоративного мистецтва, писав про можливість появи нової «супердисципліни» – “Comparative Arts” («Порівняльна наука про мистецтво»), методологія якої базувалася б на синтезі літературознавства й естетики [1, с. 372–392].

Покажемо у цьому плані є також запроваджений у науковий обіг термін «інтермедіальність», під яким розуміють: а) особливий спосіб організації тексту, в якому різні види мистецтв взаємодіють одне з одним; б) методологію аналізу, яка дозволяє вивчати різні способи кореляції різнорідних художніх (мистецьких) дискурсів, виявляти точки «перетину» смислових і образних інтенцій живопису, музики й літератури; описувати «канали зв'язків» у творах із поліхудожньою структурою [2, с. 169].

Завдяки розвитку сучасної мови, літератури й мистецтва сьогодні набувають нового осмислення феномени мистецтва й літератури, і через це виникає необхідність створення нових способів аналізу художнього твору.

Поглиблене вивчення специфіки внутрішньотекстових зв'язків засвідчило, що в художньому творі можуть взаємодіяти різні образні ряди, які породжують так званий поліхудожній твір, тобто твір із використанням виражальних засобів мови різних видів мистецтва. У такому творі часто виникає ефект своєрідної художньої поліфонії, коли засоби художньої виразності різних видів мистецтва, взаємодіючи й трансформуючись, створюють об'ємний, багатовимірний, синтетичний художній образ. У мистецтві цей принцип називають інтермедіальністю – термін, який запровадив австрійський літературознавець О. Ханзен-Льове. У вузькому значенні інтермедіальність – особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, який ґрунтується на взаємодії мов різних видів мистецтва. У ширшому значенні інтермедіальність – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої «метамови» культури) [2, с. 168].

Вадим Міхалев стверджував: «У дослідженні синтезу в мистецтві мають сенс усі значення цього поняття. Під синтезом маються на увазі і взаємодія, і поєднання, і злиття, і складання» [3, с. 59].

Взаємодія – поняття широке, загальне, яке містить у собі кілька конкретних понять, серед них – синтез. Кожен синтез – взаємодія, але не кожна взаємодія – синтез. Дмитро Наливайко у статті «Література в системі мистецтв як галузь компаративістики» послуговується переважно загальними, широкими дефініціями, як-от взаємозв'язок, взаємовплив, взаємодія: «Проблеми взаємозв'язку і взаємовпливу літератури й інших мистецтв, передусім літератури й живопису, літератури й музики, літератури й театру та кіно, виходять на перший план у другій половині ХХ ст. і в літературознавстві й мистецтвознавстві набувають першорядної ваги» [4, с. 16].

Інтермедіальність передбачає організацію тексту через взаємодію різних видів мистецтва, тобто через включення різних семіотичних рядів. Тому в системі інтермедіальних відносин спочатку, як правило, відбувається перехід одного художнього коду в інший, а потім – взаємодія, але не на семіотичному, а на смисловому рівні. Наприклад, включення елементів інших видів мистецтв у нехарактерний для них вербальний ряд суттєво модифікує сам принцип взаємодії мистецтв [2, с. 172].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нині інтермедіальність є одним із новітніх та найперспективніших понять у сучасній гуманітарній науці, про що свідчать численні публікації вітчизняних та європейських дослідників. Одним із аспектів дослідження та обговорення, які сьогодні є актуальними й привертають пильну увагу науковців, є питання взаємодії різних видів мистецтв у межах художнього тексту. Дослідженням цього питання займалися такі науковці, як Ю. Лотман [5], Н. Тішуніна [6], І. Борисова [7], І. Раджевські [8], У. Вайсшайн [1] та ін. Це обумовлюється тим, що проблеми кодування й перекодування творів усередині різних семіотичних (знакових) систем, якими є твори живопису, музики та архітектури, набувають особливого значення. Особливості вербалізації невербальних видів мистецтв досі залишаються недостатньо висвітленими, і саме це пояснює актуальність нашої розвідки.

Мета цієї статті полягає в виявленні особливостей вербалізації інтермедіальності в художньому тексті, що здійснюється методом наративно-семіотичного аналізу.

Виклад основного матеріалу. Інтермедіальність є характерною ознакою творчості англійського письменника Джона Фаулза. Матеріалом дослідження став роман “The Collector”, який вважається одним із творів із великою кількістю прикладів інтермедіальності, тому що автор часто звертається до творчості різних митців минулих епох.

Для створення художньої поліфонії в тексті Джон Фаулз використовує виражальні засоби мови різних видів мистецтва, які знаходять своє відображення на рівні вербального коду. На цьому рівні вони можуть виражатися лексемами й лексичними одиницями, які представляють різні види мистецтва, як-от архітектура, живопис, фотографія, пейзажний опис, який може розглядатися як стала намальована картина оточуючого середовища.

За словами Анджели Картер, творчість Джона Фаулза – це «фольклор освічених людей»; алюзії сприймаються як посилання на загальний фонд знання читача [9]. Автор прямо або опосередковано переплітає в тексті коди різних мистецтв. Серед них спостерігаємо такі види.

Художня література.

Одним із видів інтермедіальності є поняття інтертекстуальності, яке використовується для позначення загальних властивостей текстів, що виражається в наявності між ними зв'язків, завдяки яким тексти (або їх частини) можуть різноманітними способами явно або неявно посилатися один на одного [8, с. 44]. Це явище спостерігається з найперших сторінок роману, де автор презентує читачеві імена головних героїв. Так, автор дає героїні роману ім'я Міранда, нагадуючи читачеві про дочку Просперо з роману Вільяма Шекспіра «Буря». Відповідно, цей зв'язок простежується в характерах персонажів, оскільки обидві вони дуже молоді, замріяні, витончені.

Дівчина, судячи Фердінанда – головного героя роману – за його вчинки, мислення та поведінку, вирішує дати йому прізвисько Калібан, через його неосвіченість, грубість та жорстокість. *“I have to give him a name. I'm going to call him Caliban”* [10, с. 60]. Це прізвисько є інтертекстуальним посиланням на твір Вільяма Шекспіра «Буря», де Калібан – це грубий, злий, неосвічений дикун; він не простий, у ньому є природна, дика сила. Протягом всього твору автор підкреслює різницю двох людей. Міранда – творча, освічена особистість: *“there was the bit in the local paper about the scholarship she'd won and how clever she was, and her name as beautiful as herself, Miranda”* [10, с. 10], якій дуже складно знайти спільну мову з простим, прагматичним Фердінадом: *“They still treated me behind the scenes for what I was”* [10, с. 14].

Живопис.

Читаючи роман, можна натрапити на велику кількість посилань на роботи відомих митців, музикантів, художників. Автор жодного разу не додає додаткової інформації про них, сподіваючись, що його читач зможе самостійно зрозуміти контекст. *“I remember he once said about a Mondrian...”* [10, с. 173]. Відомо, що Піт Мондріан був талановитим нідерландським художником, який поклав початок абстрактному живопису.

“Piero. I've spent the whole day with Piero, I've read all about him, I've stared at all the pictures in the book. I've lived them”. Згаданий Мірандою П'єро – художник, представник італійського Відродження.

“I thought of Piero standing in front of a Jackson Pollock, no, even a Picasso or a Matisse” [10, с. 130]. Джексон Поллок – американський художник, один із визначних представників абстрактного експресіонізму, що вплинув на мистецтво другої половини XX століття; Пабло Пікассо – іспанський художник, скульптор, графік, театральний художник, кераміст і дизайнер; Анрі Матісс – французький художник і скульптор, лідер течії фовістів.

“I want to paint like Berthe Morisot, I don't mean with her colours or forms or anything physical, but with her simplicity and light” [10, с. 131]. Берта Морізо – французька художниця, що входила до кола імпресіоністів.

Окремим видом живопису в художньому тексті є створення пейзажу, що завжди так чи інакше апелює до образів, які візуалізуються у творі.

Автор використовує опис природи для того, щоб передати відчуття героїв. Природа, описана автором, використовується для передачі стосунків між головними героями. Як тільки вони знаходять спільну мову – природа ніби заспокоюється: *“It was a funny night, there was a moon behind the cloud, and the cloud was moving, but down below there was hardly any wind. When we came out she spent a few moments just taking deep breaths”* [10, с. 61].

Короткі миті перебування за межами похмурого будинку були ковтком надії та свободи для Міранди: *“That was so good, so good I can't describe it. So living, so full of plant smells and country smells and the thousand mysterious wet smells of the night”* [10, с. 137].

Архітектура.

Як вид мистецтва архітектура входить у сферу духовної культури, естетично формує оточення людини, виражає суспільні ідеї в художніх образах.

Починаючи з опису будинку, який придбав Фердінад для життя, автор проводить метафоричну паралель із кліткою для тендітної пташки. Міранда, ув'язнена в ньому, лише мріяла та згадувала свободу: *“Everything's locked. All the windows in the front of the house have indoor shutters. The others are padlocked”* [10, с. 147].

Фотографія.

Для того, щоб задовольнити Міранду та здаватися хоч якось досвідченим у мистецтві, Фердінад намагається займатися фотографією. *“I know why he likes the photographing business. He thinks it makes me think he's artistic. And of course he hasn't a clue. No imagination”* [10, с. 139].

Автор підіймає проблему ставлення до мистецтва. Через Міранду він передає погляд на мистецтво як на живий, динамічний організм, який слугує для творення, а через бачення Фердінанда він говорить про анти-мистецтво, яке виражає себе в руйнуванні.

“The next thing I said was, I do photography too. I had some pictures of the woods behind the house, and some of the sea coming over the wall at Seaford, really nice ones. They're not much. They're dead, she said” [10, с. 55].

Музика.

Музика у стосунках головних героїв була також істотною підставою для непорозуміння. Міранда, яка відчувала кожну ноту, та Фердінад, який взагалі на ній не розумівся. *“I didn't know anything about music but I saw a record with some orchestra music by Mozart so I bought that. It was a good buy, she liked it and so me for buying it. One day much later when we were hearing it, she was crying”* [10, с. 110].

Музика для Міранди була можливістю відчутти почуття та пережити їх знову й знову. “*It was the music. The Goldberg Variations. There was one towards the end that was very slow, very simple, very sad, but so beautiful beyond words or drawing or anything but music, beautiful there in the moonlight. Moon-music, so silvery, so far, so noble*” [10, с. 114]. Тут автор посилається на твір Й.-С. Баха «Гольдберг-варіації»: 30 варіацій для клавесина.

Згадуючи відомі музичні твори, автор завжди залучає емоційний коментар персонажа, який передає оціночне судження про музичний твір. “*Bartok’s Music for Percussion and Celesta. The loveliest*” [10, с. 120]. Музика для струнних, ударних і челести — твір Бела Бартока, відомого угорського композитора, оцінюється тут прикметником *loveliest* найвищого ступеня порівняння, передаючи захоплення та задоволення.

Висновки. Специфічна організація розглянутого твору Джона Фаулза репрезентує яскраво виражений інтермедіальний характер, інтермедіальність тут є ключовим жанротворчим фактором тексту. Використання інтермедіальних маркерів свідчить не тільки про багатогранність, унікальність та естетичний модус митця. Інтермедіальність у цьому творі слугує для створення глибокого потенціалу розуміння підтексту твору. Автор вдається до залучення великої кількості інтермедіальних аспектів із метою створення художньої образності та формування багатогранної художньої картини світу.

Література:

1. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва : сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії й методології / У. Вайсштайн // Сучасна літературна компаративістика : стратегії та методи. – К., 2009. – С. 372–392.
2. Кондратюк Л. Дискурс взаємодії мистецтв (літературний імпресіонізм) / Л. Кондратюк // Проблеми семантики слова, речення та тексту. – 2010. – Вип. 25. – С. 167–177.
3. Михалев В. Видовая специфика и синтез искусств / В. Михалев. – К. : Наукова думка. – 1984. – 100 с.
4. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики / Д. Наливайко // Слово і час. – 2003. – № 5. – К. : Видавн. дім «Києво-Могилянська академія». – 2006. – С. 10–18.
5. Лотман Ю. Культура и язык // Ю. Лотман. – Семиосфера. СПб. – 2010. – 560 с.
6. Тишуніна Н. В діапазоні гуманітарного знання. Сборник к 80-летию профессора М.С. Кагана / Н. Тишуніна. – Серия «Мыслители» – Выпуск 4 – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество. – 2001. – С. 149–154.
7. Борисова И. Интермедіальний аспект взаємодії музики і літератури в руском романтизмі : дис. ... канд. культурології / И. Борисова. – СПб., 2000. – 251 с.
8. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary perspective on Intermediality / I. Rajewsky // Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies. – Numéro 6. – 2005. – P. 43–64.
9. Антипенко Е. Интертекстуальный характер романов Дж. Фаулза / Е. Антипенко // Единая редакция научных журналов БФУ им. И. Канта. – № 2. – 2003. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/2bc/Антипенко_242-251.pdf.
10. Fowles J. The collector / J. Fowles // Vintage. – London, 1998. – 282 p.

Анотація

О. ПЕШКОВА. ОСОБЛИВОСТІ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ АСПЕКТІВ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В РОМАНІ ДЖОНА ФАУЛЗА “THE COLLECTOR”

У статті розглядається актуальна проблема взаємодії різних видів мистецтв у межах художнього тексту, яка обумовлюється зростаючим значенням кодування й перекодування творів як семиотичних систем. Метою статті є виявлення особливостей вербалізації інтермедіальності в художньому тексті. Здійснено інтерпретацію полікодового тексту шляхом дослідження значення вербальних знаків на матеріалі роману Джона Фаулза “The Collector”. Організація твору репрезентує чітко виражений інтермедіальний характер, який стає ключовим жанротворчим фактором тексту. Інтермедіальність у цьому романі слугує для створення глибокого потенціалу розуміння підтексту твору.

Ключові слова: інтермедіальність, інтермедіальний аналіз, вербалізація, художній текст, семиотика, код.

Аннотация

Е. ПЕШКОВА. ОСОБЕННОСТИ ВЕРБАЛИЗАЦИИ АСПЕКТОВ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ ДЖОНА ФАУЛЗА «КОЛЛЕКЦИОНЕР»

В статье рассматривается актуальная проблема взаимодействия различных видов искусств в рамках художественного текста, которая обуславливается растущим значением кодирования и перекодирования произведений как семиотических систем. Целью исследования является выявление особенностей вербаллизации интермедіальности в художественном тексте. Осуществлена интерпретация поликодового текста путем исследования значения вербальных знаков на материале романа Джона Фаулза “The Collector”. Организация произведения имеет четко выраженный интермедіальний характер, который становится ключевым жанрообразовательным фактором текста. Интермедіальность в рассматриваемом романе служит для создания глубокого потенциала понимания подтекста произведения.

Ключевые слова: интермедіальность, интермедіальний аналіз, вербалізація, художественный текст, семиотика, код.

Summary

**O. PIESHKOVA. THE PECULIARITIES OF VERBALIZATION OF INTERMEDIALITY ASPECTS
IN THE NOVEL “THE COLLECTOR” BY JOHN FOWLES**

The article represents the actual problem of the interaction of different kinds of art within the framework of a literary text, which happens due to the increasing value of the encoding and transcoding texts as semiotic systems. The aim of this study is to determine the characteristics of the verbalization of intermediality in a literary text. The interpretation of the text field is made by examining the value of verbal signs on the material of John Fowles “The Collector” novel. The organization of the literary text clearly defines intermediality character, which becomes a key factor of creating a specific genre of the text. Intermediality in this text is used to create a deeper potential for understanding of the text.

Key words: intermediality, intermediality analysis, verbalization, literary text, semiotics, code.

викладач кафедри іноземних мов
Національного університету
«Львівська політехніка»

ЕКСПРЕСИВНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ МОЖЛИВОСТІ ЗАЙМЕННИКІВ У ТЕКСТАХ ОРАТОРСЬКОГО ДИСКУРСУ СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

Постановка проблеми. При комплексній характеристиці текстів ораторського дискурсу досить цікавим є морфологічний рівень мови, який дає авторам значні можливості для створення експресивності, що пов'язано з різноманітністю морфологічних способів вираження змісту. Однак морфологічні одиниці мови неоднозначні в стилістичному відношенні й неоднакові за обсягом стилістичних конотацій. Стилiстичні можливості частин мови визначаються категоріальними значеннями кожної частини мови та способами організації слів у текстах певних стилів і жанрів.

На морфологічному рівні раніше ми розглядали експресивні та стилістичні можливості таких частин мови, як прикметник, прислівник і дієслово, а також частотність тих чи інших морфологічних форм залежно від мети адресанта.

Стилiстично важливими для текстів ораторського дискурсу є також займенники – слова, які вказують на предмети, ознаки й кількості, але не називають їх. З-поміж усіх частин мови займенник вирізняється способом репрезентації. У мовленні він дублює іменники, прикметники, числівники. Співвідносячись із названими класами слів, займенник має властиві тільки йому семантичні ознаки та синтаксичні функції.

Специфіка семантики займенників полягає в опосередкованості їхнього лексичного значення, тобто вони наповнюються конкретним змістом лише у сфері мовлення. З огляду на це займенники використовують тільки в відповідному контексті, у зв'язку з конкретною ситуацією, яка дає змогу визначити обсяг їхніх значень. Закріплення займенників за ситуативною предметністю мовлення визначає їхнє основне функціональне призначення – текстотвірне, тобто займенники можуть замінювати назви предметів, присудки, навіть цілі речення, а також є засобом розгортання та встановлення змістових зв'язків у тексті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вагомий внесок у розробку питань, пов'язаних із дискурсом, зробили такі українські мовознавці, як К. Серажим, О. Ільченко, І. Шевченко, Ф. Бацевич, Г. Почепцов, О. Селіванова, Т. Скуратовська, І. Соболева, В. Шинкарук та інші. Різні аспекти поняття ораторського дискурсу, зокрема у Стародавньому Римі, висвітлюються в працях О. Ніколаєнко. Комплексна прагматико-стилiстична характеристика текстів ораторського дискурсу Стародавньої Греції здійснюється вперше.

Мета статті полягає в дослідженні різноманітності займенників в ораторському дискурсі Давньої Греції та простеженні їхніх експресивних і стилістичних функцій.

Виклад основного матеріалу. Відзначаючи особливу частотність займенників, зазвичай вказують на екстралінгвістичні фактори цього явища: зміст, конкретність розповіді, прагнення письменників уникнути повторів. У той же час слід підкреслити, що літератори шукають у займенниках своєрідні джерела мовної експресії; звернення до них нерідко продиктоване естетичними мотивами, що викликає особливий стилістичний інтерес, зокрема для ораторського дискурсу [2, с. 88].

Проаналізувавши політичні промови найвидатнішого представника старогрецької риторики, Демосфена, розглянемо частоту вживання та виразні можливості займенників. Найбільшої популярності набули в текстах вказівні (568 разів) та особові займенники (427 разів), майже в однаковій кількості зустрічаються означальні (231), відносні (213) та неозначені (187), рідше – заперечні (71), питальні (54), присвійні (33) та зворотні (25), майже не живається взаємний займенник (7) (див. табл. 1).

Таблиця 1

Займенники	Кількість уживання	Відсоткове співвідношення
Вказівні	568	31%
Особові	427	24%
Означальні	231	13%
Відносні	213	12%
Неозначені	187	10%
Заперечні	71	4%
Питальні	54	2.7%
Присвійні	33	2%
Зворотні	25	1%
Взаємний	7	0.3%
Усього	1816	

Значний відсоток уживання вказівних займенників в ораторському дискурсі можна пояснити тим, що вони мають здатність уживатися в тексті там, де «семантичних відношень між лексичними одиницями вияв-

ляється недостатньо для реалізації внутрішніх текстових відношень», постійно вводять у текст нові об'єкти, групи слів і розгорнуті дескрипції, які служать оратору «будівельним матеріалом» для його промов, матеріалом конкретного, безпосереднього втілення його ідей [1, с. 21]. Крім того, замінюючи окремі слова, а іноді й цілі речення, вказівні займенники допомагають автору економно висловлювати думки, а також уникати зайвих повторів, тобто роблять мову різноманітною [4]. Так, наприклад, у реченні: ἦνικ' ἦλθεν Ἀλέξανδρος ὁ **τούτων** πρόγονος περὶ **τούτων** κῆρυξ... [10, с. 56] («Коли прибув Александр, [предок цих людей], [в якості] глашатая про це...») можемо побачити, як мовець для того, щоб урізноманітнити мову й уникнути повторів, уживає займенник περὶ τούτων, замінюючи ціле речення. Під ним ми можемо зрозуміти те, що Александр прибув для того, щоб повідомити афінян про можливість владарювати над усією Грецією, якщо вони підкоряться персам. **Ταῦτα** μὲν ἐστὶν ἃ πᾶσι δεδόχθαι φημί δεῖν καὶ παρεσκευάσθαι προσήκεινοῖμα: πρὸ δὲ **τούτων** δύναμιν τιν', ὃ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, φημί προχειρίσασθαι δεῖν ὑμᾶς... [9, с. 216–217; 19, с. 1–4] («Це є те, яке, я кажу, що треба всім прийняти, і вважаю, що годиться приготувати для цього, афінські громадяни, якість військо»). У цьому випадку оратор за допомогою вказівного займенника економніше висловлює думки, маючи на увазі, що військо треба підготувати для того, щоб зненацька завдати Філіпові удару.

Важливою для оратора є й така особлива вказівна здатність займенників, як зазначення з точки зору мовця [4]. За допомогою таких займенників, як οὗτος, αὐτή, τοῦτο, τοιοῦτος, τοιαυτή, τοιοῦτο; τούτος, τούτη, τούτο; ἐκεῖνος, ἡ, ο; рідше – ὅδε, ἦδε, τόδε, в ораторському дискурсі мовець виділяє будь-який предмет із низки подібних і повертає до нього увагу співрозмовників: εἰ τοίνυν ὁ Φίλιππος τότε **ταύτην** ἔσχε τὴν γνώμην... οὐδὲν ἂν ὧν νυνὶ πεποίηκεν ἔπραξεν οὐδὲ **τοσαύτην** ἐκτήσατ' ἀνδύναμιν. [9, с. 207–208] («Якщо б тоді Філіп мав таку думку, нічого б не зробив із того, що зробив тепер, і не отримав би такої сили»); ἂν ἐθελήσητε τοῦ θορυβεῖν καὶ φιλονικεῖν ἀποστάντες ἀκούειν, ὡς ὑπερ πόλεως βουλευομένοις καὶ **τηλικοῦτων** πραγμάτων προσήκει, ἔξειν καὶ λέγειν καὶ συμβουλεύειν [5, с. 297] («Якщо б захотіли слухати, відмовившись від шуму й суперечки, як годиться тим, хто вирішує державні справи, причому такі важливі, я мав би можливість і говорити, і радити»). У цьому прикладі завдяки займеннику τηλικοῦτων автор намагається звернути увагу афінян на те, наскільки важливими для них є справи, про які він хоче їм повідомити.

Вказівні займенники, вимовлені відповідним чином, можуть висловлювати й оцінку, яку дає мовець тому чи іншому факту, події [1]: κέκρισθε γὰρ ἐκ **τούτων** τῶν ἔργων μόνοι τῶν πάντων μηδενὸς ἂν κέρδουςτὰ κοινὰ δίκαια τῶν Ἑλλήνων προέσθαι [10, с. 55] – «Унаслідок таких дій ви вважалися єдиними, хто за жодну вигоду не залишив спільних прав греків». Тут оратор за допомогою вказівного займенника дає позитивну оцінку вчинкам афінян, які не піддавалися спокусам Філіпа, що прагнув захопити владу над ними.

Особливо слід звернути увагу на активне вживання особових займенників, за допомогою яких, як і в ораторському дискурсі стародавнього Риму [3, с. 9], створюється самопрезентація автора, спрямована на формування довіри: ἐγὼ γάρ, ὃ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, σφόδρ' ἂν ἠγοῦμην καὶ αὐτὸς φοβερὸν τὸν Φίλιππον ... [7, с. 149] – «Я й сам, афінські громадяни, вважав би Філіпа дуже небезпечним»; ... ἐγὼ δ' οὐχ ὅ τι χρὴ περὶ τῶν παρόντων συμβουλεύσαι χαλεπώτατον ἠγοῦμαι ... [8, с. 174] – «Я сам вважаю найважчим не те, про що треба порадитися за таких умов».

Оратор також активно впливає на слухачів, несподівано вводячи в текст особові займенники ἡμεῖς та ὑμεῖς, які допомагають створити ілюзію причетності, співучасті, іншими словами – «ефект присутності» адресата в описуваній ситуації [2, с. 88]: εἰ γὰρ ἔροίτο τις **ὑμᾶς**, εἰρήνην ἄγεται, ὃ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, 'μὰ Δί' οὐχ **ἡμεῖς** γ', εἴποιτ' ἂν, ἄλλὰ Φίλιππος πολεμοῦμεν. [9, с. 221] – «Якщо б хтось вас запитав: «Чи у вас мир, афінські громадяни?» Ви б відповіли: «Ні, клянемося Зевсом, але ми воюємо з Філіпом»; ἔστιν, ὃ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, χρήμαθ' **ὑμῖν**, ἔστιν ὅσ' οὐδενὶ τῶν ἄλλων ἀνθρώπων στρατιωτικά ... [6, с. 133] – «У вас, афінські громадяни, є гроші на утримання військ, є стільки, скільки нема в інших людей».

Таким чином, звернення до особових займенників, що об'єднують у своїх значеннях автора і його слухачів, дозволяє мовцю посилити експресивне забарвлення мови й надати промовам відтінку щирості.

Часто вживається також означальний займенник αὐτός, ἡ, ὁ (128 разів), який заміняє собою особовий займенник третьої особи однини, найчастіше тоді, коли оратор не називає імен і відмовляється від використання іменників. Таким чином, будується своєрідний стилістичний прийом «обманутого очікування», коли займенник з іншим значенням уживається в препозиції щодо заміщованого іменника [2, с. 93]: <...> τις οἶεται δὲ βία καθέξειν **αὐτὸν** τὰ πράγματα <...> [7, с. 151] – «Хтось думає, що він буде силою утримувати положення»; ἀδικεῖ πολὺν ἢδη χρόνον, καὶ τοῦτ' **αὐτὸς** ἄριστα σύνοιδεν αὐτῷ [10, с. 63] – «Уже довгий час завдає шкоду й він сам це найкраще знає» (у цих випадках займенник αὐτός заміняє іменник Φίλιππος).

Для стилістичного аналізу промов з інших розрядів займенників цікаві також неозначені займенники, які сприяють «віддаленню» предметів і подій, про які йдеться, і які на тлі всіх інших виділяються семантичною винятковістю: їхні значення ніколи до кінця не виявляються в контексті [2, с. 94]: <...> εἴτε συμμάχους εἴτε σύνταξιν εἴτ' ἄλλο **τι** βούλεται **τις** κατασκευάζειν τῇ πόλει, τὴν ὑπάρχουσαν εἰρήνην μὴ λύων τοῦτο ποιήσει ... [5, с. 303] – «Чи союзників, чи податок, або ще щось хтось хоче приготувати для держави, буде робити це, не порушуючи існуючого миру»; <...> ἀγαπῆτόν ἦν ... ἀγαθοῦ **τινος** μεταλαβεῖν <...> [8, с. 192] – «Приємно було отримати щось блага».

Відсутність змістовної конкретизації неозначених займенників у контексті сприяє розвитку в них позитивних або негативних оцінних значень. Так, наприклад, у реченні: <...> ὑπῆρχον Ὀλύμπιοι δύναμιν **τινα** κекτημένοι <...> [8, с. 178] – «Олімпійці були володарями якоїсь сили» у займеннику **τινα** розвивається позитивне оціночне значення, адже мовець говорить, що завдяки наявності в олімпіян таких сил, Філіп навіть не наважувався вступати з ними в воєнні сутички.

Особливо слід звернути увагу й на питальні займенники, які, будучи сильним засобом привернути увагу слухачів до певного предмета, допомагають оратору наповнити промови значною експресією: <...> *τί βούλεσθε; τί γράψω; τί ὑμῖν χάριςομαι* <...> [8, с. 187] – «Чого ви хочете? Що мені написати? Як вам догодити?» Уживаючись у питаннях, на які мовець сам же дає відповідь, такі займенники є важливим засобом актуалізації названого далі поняття: *τί οὖν, ἄν τις εἶποι, ταῦτα λέγεις ἡμῖν οὐν; ἵνα γνῶτ', ὃ ἄνδρες Αθηναῖοι, καίαισθησθ' ἀμφοτέρα* [6, с. 130] – «Хтось сказав би: для чого ти нам тепер говориш? А для того, щоб ви знали, афінські громадяни, і розуміли це та інше»; *τίνων ὁ Φίλιππος κύριος πρῶτονμετὰ τὴν εἰρήνην κατέστη; πυλῶν καὶ τῶν ἐν Φοκεῦσι πραγμάτων* [10, с. 52–53] – «Чим насамперед заволодів Філіп після миру? Воротами й справами в Фокіді». Тут ми можемо спостерігати, як завдяки питальному займеннику *τίνων* оратор прагне наголосити, чим саме заволодів Філіп, тобто прагне актуалізувати цю інформацію.

Висновки та пропозиції. Таким чином, кожен займенник стилістично особливий та неповторний, він може виконувати не одну, а декілька функцій, що досить важливо для оратора при виголошенні промов. Такі займенники є «будівельним матеріалом» для промов, а звернення до них посилює експресивне забарвлення мови. Вони допомагають оратору економніше висловлювати думки, уникати зайвих повторень, робити мову різноманітнішою. З їхньою допомогою створюється самопрезентація автора, спрямована на формування довіри, а також «ефект присутності» адресата в описуваних ситуаціях.

Література:

1. Вольф Е.М. Грамматика и семантика местоимений / Е.М. Вольф. – М. : Наука, 1974. – 224 с.
2. Голуб И.Б. Грамматическая стилистика современного русского языка : [учеб. пособие для вузов по спец. «Журналистика»] / И.Б. Голуб. – М. : Высшая школа, 1989. – 208 с.
3. Ніколаєнко О.А. Ораторський дискурс у давньому Римі: культурологічний та функціонально-стилістичний виміри (на матеріалі промов республіканської доби) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.14 «Класичні мови. Окремі індоєвропейські мови» / О.А. Ніколаєнко; Ін-т філології КНУ ім. Т. Шевченка. – Київ, 2012. – 16 с.
4. Тарасова О.Н. Семантические особенности указательных местоимений в современном немецком языке / О.Н. Тарасова // Язык. Культура. Общество. – 2008. – Вып. 1 [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://yazik.info/2008-07.php>.
5. Demosthenis Philippicae orationes V et Libanii Vita Demosthenis eiusdemque argumenta: De pace / Demosthenis. – Frankfurtia. M. : Prostat in Officina Broenneria, 1829. – P. 296–313.
6. Demosthenis Philippicae orationes V et Libanii Vita Demosthenis eiusdemque argumenta : OL I / Demosthenis. – Frankfurtia. M. : Prostat in Officina Broenneria, 1829. – P. 121–140.
7. Demosthenis Philippicae orationes V et Libanii Vita Demosthenis eiusdemque argumenta : OL II / Demosthenis. – Frankfurtia. M. : Prostat in Officina Broenneria, 1829. – P. 145–166.
8. Demosthenis Philippicae orationes V et Libanii Vita Demosthenis eiusdemque argumenta : OL III / Demosthenis. – Frankfurtia. M. : Prostat in Officina Broenneria, 1829. – P. 173–193.
9. Demosthenis Philippicae orationes V et Libanii Vita Demosthenis eiusdemque argumenta : PH I / Demosthenis. – Frankfurtia. M. : Prostat in Officina Broenneria, 1829. – P. 204–239.
10. Demosthenis Philippicae orationes V et Libanii Vita Demosthenis eiusdemque argumenta : PH II / Demosthenis. – Frankfurtia. M. : Prostat in Officina Broenneria, 1829. – P. 46–86.

Анотація

М. ПРИШЛЯК. ЕКСПРЕСИВНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ МОЖЛИВОСТІ ЗАЙМЕННИКІВ У ТЕКСТАХ ОРАТОРСЬКОГО ДИСКУРСУ СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

У статті досліджено функціонування займенників у текстах ораторського дискурсу Стародавньої Греції на матеріалі політичних промов Демосфена. Проаналізовано особливості вживання вказівних, особових, означальних, неозначених і питальних займенників. Розглянуто виразні можливості та частотність уживання різних видів займенників. Установлено, що займенники в ораторському дискурсі є своєрідним джерелом експресії.

Ключові слова: займенники, стилістичні функції, експресивність, політичні промови, ораторський дискурс.

Аннотация

М. ПРИШЛЯК. ЭКСПРЕССИВНЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ МЕСТОИМЕНИЙ В ТЕКСТАХ ОРАТОРСКОГО ДИСКУРСА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

В статье исследовано функционирование местоимений в текстах ораторского дискурса Древней Греции на материале политических речей Демосфена. Проанализированы особенности употребления указательных, личных, определительных, неопределенных и вопросительных местоимений. Рассмотрены выразительные возможности и частотность употребления различных видов местоимений. Установлено, что местоимения в ораторском дискурсе являются своеобразным источником экспрессии.

Ключевые слова: местоимения, стилистические функции, экспрессивность, политические речи, ораторский дискурс.

Summary

**M. PRYSHLYAK. EXPRESSIVE AND STYLISTIC POSSIBILITIES OF PRONOUNS
IN THE ORATORICAL DISCOURSE TEXTS OF ANCIENT GREECE**

The article deals with the analysis of pronouns that operate in the texts of oratorical discourse of Ancient Greece (based on the material of political speeches of Demosthenes). The article reviews the frequency of usage of different types of pronouns. Special attention is paid to the features and usage of demonstrative, personal, indefinite and interrogative pronouns. It is determined that the pronouns in oratorical discourse are the original source of expression.

Key words: pronouns, stylistic features, expressiveness, political speeches, oratorical discourse.

викладач кафедри англійської
та турецької мов
Херсонського державного університету

ОСОБЛИВОСТІ СИНТАКСИЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ПРИНЦИПУ ІКОНІЧНОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ХУДОЖНІХ ПОРІВНЯНЬ В АНГЛОМОВНИХ КАНАДСЬКИХ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ)

Мова є знаковою системою, при цьому знаковість як сукупність матеріальних та ідеальних якостей притаманна не лише слову, що є знаком первинного означування, а й одиницям вищого рівня, що належать до знаків вторинного означування, а саме: висловлюванню або навіть тексту [2, с. 167]. Різні типи знаків є членами однієї репрезентативної мовної системи, що відображає конкретні фрагменти концептуальної картини світу або знання про світ [7, с. 15]. Мета статті полягає в вивченні синтаксичних принципів кодування інформації та специфіки їхньої реалізації у структурі художнього порівняння. Об'єктом вивчення є художні порівняння, виражені синтаксичними мовними засобами. Предметом дослідження є особливості реалізації іконічного принципу кодування інформації у структурі художнього порівняння.

Подібність зі структурою сприйняття денотата мають не лише знакові одиниці, а й цілісні знакові конструкції. Слідом за Ч. Пірсом на іконічності синтаксичних конструкцій наполягав Л. Вітгенштейн, який наголошував на тому, що структура речення має бути ізоморфною відображенню структури факту дійсності, що описується, та структурі мисленнєвого образу цього факту, що виражається в реченні [3, с. 62–63]. Р. Ленакер вважає синтаксичні конструкції типовими іконічними знаками [6, с. 78].

Іконічність синтаксичних конструкцій зумовлена тим, що кожній людині легше отримувати, зберігати, опрацювати й транслювати кодований досвід, якщо вербальний код за своєю природою максимально ізоморфний цьому досвіду [17, с. 189]. Виокремлюють три ключові принципи іконічного кодування інформаційного повідомлення: принцип кількості, близькості та послідовності [18, с. 49; 16, с. 8–12; 11, с. 107; 1, с. 174].

Принцип кількості (the quantity principle) полягає в тому, що більшому за своїм інформаційним обсягом повідомленню належить більша частина словесного коду, натомість менш передбачувана й менш важлива інформація об'єктивується в більшій кодованій синтагматичній послідовності, зокрема, художнього порівняння [10, с. 8–12; 1, с. 174].

У фрагменті з поетичного тексту М. Етвуд “Helen of Troy Does Countertop Dancing” [12] виявляємо реалізацію іконічного принципу кількості, причому його дія зосереджена як у когнітивному, так і в семіотичному (мовленнєвому) середовищі. Уже під час прочитання заголовку віршованого тексту в уяві адресата виникає алюзія на давньогрецький міф про чарівну Єлену, яку було викрадено закоханим у неї Парисом. Але, занурюючись у подальше прочитання поетичного тексту М. Етвуд, читач несподівано для себе стає свідком сповіді стриптанцівниці. Ефект «ошуканого очікування» підштовхує читача до пошуку глибинного змісту поетичного твору й основи для порівняння героїні віршованого тексту та найчарівнішої жінки світу, краса якої стала причиною загибелі цілої держави.

Сучасна молода й вродлива жінка порівнюється з давньогрецькою красунею й водночас протиставляється їй. Основою для порівняння є молодість і неперевершена жіноча краса, яка полонить чоловіків. Що ж до факторів, які уможливають протиставлення двох красунь, необхідно виокремити з-поміж численних міфів факти, які безпосередньо стосуються жіночої долі Єлени Прекрасної, зокрема, її неспроможність самостійно приймати рішення. Її жіночу долю хтось завжди вирішував: спочатку батько, а потім і Парис. Наша ж лірична героїня сама вирішує свою долю й рішуче протистоїть загальноприйнятому негативному ставленню суспільства до професії стриптиз-танцівниці (*The world is full of women / who'd tell me I should be ashamed of myself*). Вона віддає перевагу оголеним танцям перед нетверезими чоловіками щоденній виснажливій праці (*Get some self-respect / and a day job*).

Свідомо протиставляючи свій спосіб заробітку грошей загальноприйнятому, зневажливо зауважує про восьмигодинний робочий день за мізерну платню й про набуту судинну хворобу ніг (*And minimum wage, / and varicose veins, just standing / in one place for eight hours*) як результат виснажливої роботи, що є звичними для пересічних жінок. Порівняно з ними вона не звичайна жінка, вона виняткова (*I come from the province of the gods*), бо височіє над усіма й над ситуацією, що розгортається «перед очима» читача (*Like breath or a balloon, I'm rising, / I hover six inches in the air*).

Героїні поетичного твору притаманне своє бачення світу, в її душі поєднуються й взаємодіють почуття, які неможливо поєднати. З метою зображення багатогранності її духовного портрету М. Етвуд вдається до використання цілого компаративного комплексу, до складу якого входить низка художніх порівнянь (принцип кількості): *“I do give value. / Like preachers, I sell vision, / like perfume ads, desire / or its facsimile. Like jokes / or war, it's all in the timing. / I sell men back their worse suspicions: / that everything's for sale”*. Парцеляція *Like preachers* від ініціального рядка *I do give value* генерує двоплановість змісту. Парцеляція як різновид фрагментації тексту полягає в поділі єдиної синтаксичної структури на декілька комунікативно самостійних одиниць з певною естетичною метою [9, с. 158]. Така «відокремленість» суб'єкта та об'єкта художнього порівняння одне від одного пунктуаційним

знаком зумовлена авторським задумом, спрямованим на деавтоматизацію сприйняття читачем порівняння як когнітивно-семіотичного конструкта під час декодування поетичних рядків.

Як проповідники, героїня твору чітко усвідомлює все, що відбувається навколо неї у світі, розуміє глибину сутності і значення речей. Інтенсифікація семантики дієслова *give value* відбувається через емфатичне *do*. Водночас вона пропонує своє бачення дійсності, як це постійно намагаються робити релігійні діячі, час від часу викривляючи факти дійсності, пропускаючи їх крізь призму власного світобачення.

Головна загадка ліричної героїні – в її відчуженості, закритості від інших (*They'd like to see through me, / but nothing is more opaque / than absolute transparency.*) попри її зовнішню оголеність і досяжність для споглядання (*naked as a meat sandwich*). Своєю звабливою вродою вона пробуджує первинну чоловічу природу (*The speech here is all warty gutturals, / obvious as a slab of ham*), і таким чином маніпулює чоловіками (*my beery worshippers*). Її доступність є примарною, адже насправді вона є неприборканим та неприступним нащадком богів (*You think I'm not a goddess? / Try me. / This is a torch song. / Touch me and you'll burn*).

Принцип кількості спрацьовує й при конвергенції синтаксичних виражальних засобів: таких, як емфатична конструкція (*do give value*), перерахування однорідних членів речення (*perfume ads, desire, its facsimile, jokes, war*), синтаксичного стилістичного прийому парцеляції (*Like preachers*), стилістичного прийому порівняння (*like, more ... than*), спрямованих на підсилення емоційно-художнього впливу на адресата. Анафоричний повтор *Like preachers, Like jokes* задає динамічний тон аналізованому фрагментові поетичного тексту. Як стверджує Л. Белехова, конвергенція стилістичних засобів (їх кількісна характеристика) прямо пропорційна конвергенції образів у поетичному тексті [1, с. 175], що й забезпечує реалізацію принципу іконічності. Іншими словами, об'єм образного простору поетичного тексту відповідає кількісному складу мовленнєвих одиниць, які його вербалізують.

Іконічний принцип кількості також може об'єктивуватися в тканині поетичного твору в вигляді численних стилістичних виразних засобів або стилістичних прийомів. Одним із таких стилістичних прийомів є частковий паралелізм (*“They crowd all the gullies and hillsides, the gashes and spurs, / As silent as death. /... / The goodness of calm with that taciturn beauty of hers! / As silent as sleep.”* (В. Carman “Above The Gaspereau” [13])), який полягає в послідовному повторі декількох синтаксичних одиниць у межах одного речення [9, с. 153], або неповний паралелізм [9, с. 152], коли один або декілька елементів не повторюються в наступному синтагматичному відрізку (*“Hollyhock horses ... gallop in rhythms / wild as a wish, wide as our streaming tails / up, over the climbing hills.”* (S. Ioannou “Mothering days”)) [14].

Синтаксичний іконічний принцип кількості також може виступати в ролі текстоорганізуючого фактора, якот у віланеллі С.Ф. Харрісон “The Voyager” [15, с. 126]. Принцип кількості набирає потужності від однієї строфи до іншої, з кожним рядком підсилюючи свій вплив на адресата поетичного повідомлення. Комбінаторна дія анафори (*Like*), епіфори (*At the swarthy son of some tropic shore; He sleeps – in his earrings of brassy ore.*) і стилістичного прийому паралелізму призводить до об'єднання їхнього стилістичного ефекту в межах єдиного текстового конструкта. Паралелізм синтаксичних конструкцій, які підсилені анафоричним та епіфоричним повторами, створює ритмічний образ поетичного тексту й поєднує окремі частини тексту в єдине ціле.

З метою розкриття багатогранного образу головного героя авторка подає його повний портрет за допомогою низки художніх порівнянь, у такий спосіб обумовлюючи іконічний принцип кількості. Головний герой поетичного тексту, мандрівник за своєю професією, є нероздільно пов'язаним із природою. Його близькість до природи, його справжність, невимушеність, відкритість підкреслюються порівняннями або із засагми мешканцем тропічних берегів, або з тигром чи хижою квіткою (*Like the swarthy son of some tropic shore, Like a tawny tiger, Like a fierce-eyed blossom*). Значений перелік художніх порівнянь утворює цілісний порівняльний комплекс.

Під порівняльним комплексом ми розуміємо конвергенцію однорідних або різнорідних одиниць із семантичним значенням порівняння в обмеженому відрізку поетичного тексту. Прикладом конвергенції різнорідних порівняльних одиниць можуть слугувати рядки з віршованого тексту Сонне Л'Аббе “Offering” [14]: *“I thought this was a small thing, a stone / in the palm I could offer you, / my body in darkness a simple gift / casual as a pebble. / As if touching were easier than speaking, / as if this poem did not prove you / inside me already, as if asking / meant I still had the power to invite”*, де синтаксичні порівняльні маркери (*as, as if, than*) формують структурний альянс із морфологічними (*easier*) у поверхневій структурі компаративного комплексу.

Випереджаючи послідовність викладу матеріалу дослідження, зазначимо, що в поданому поетичному тексті С.Ф. Харрісон “Voyageur” паралельно спрацьовує іконічний принцип послідовності. Згідно з ним події, що відбуваються в тексті, відповідають реально існуючому стану речей в актуальному світі. Незважаючи на внутрішню міць, яка ще спить у глибині, головний герой поетичного тексту не готовий до існування в підступному оточуючому світі, до випробування коханям жінки.

Іконічність синтаксичних конструкцій художнього порівняння полягає в напрямі транспозиції структури знань із царини джерела на царину мети [8, с. 10], тобто суб'єкт порівняння є доступним для сприйняття та пізнання шляхом його зіставлення з уже добре відомим об'єктом порівняння.

Витоками другого принципу іконічності, принципу близькості, є перцептивні принципи групування – близькості та суміжності, сутнісна природа яких розкривається в психофізіологічній здатності людини сприймати предмети, розташовані в безпосередній близькості в часовому та просторовому континуумі, як одне ціле [5]. Іконічний принцип близькості (*the proximity principle*) полягає в тому, що одиниці, пов'язані між собою функціонально, концептуально або когнітивно, розташовуються ближче одна до одної в просторовій структурі художнього порівняння [18, с. 49; 16, с. 8–12; 11, с. 107].

У художньому порівнянні в поетичному тексті М. Акорна “Hummingbird” синтагматична послідовність словесних знаків *thunderclouds, dangers, death, earthquake, war*, які є когнітивно спорідненими, розташована в безпосередній близькості: “*and we pass as thunderclouds or; / dangers like death, earthquake, and war, / ignored because it's no use worrying ...*” [14]. На нашу думку, доцільним є сфокусувати увагу читача на коопераційній діяльності принципів іконічності. Реалізацію іконічного принципу близькості вбачаємо в безпосередній вербальній актуалізації всіх об'єктів порівняння в поверхневій структурі художнього порівняння. Принцип кількості реалізується через актуалізацію двох порівнянь у структурі одного порівняльного комплексу (*we pass as thunderclouds or; / dangers; dangers like death, earthquake, and war*), розгалуженість об'єкта порівняння (*death, earthquake, and war*), нарощення смислового об'єму значення – від словесного знака *thunderclouds* до *war*. Третій принцип іконічності – принцип послідовності – порушується в зазначеному прикладі через мовленнєві знаки *death – earthquake, death – war*, розташовані в реверсивному порядку, адже смерть є наслідком землетрусу й війни, а не навпаки.

У наступному прикладі художнього порівняння з віршованого тексту С. Йонау “Srebrenica suite”: “*Bone-withered, / their eyes are like peeled eggs / turning black, and back / inside half-emptied skulls*” [14] принцип відстані порушується, позаяк порівнювані суб'єкт та об'єкт *eyes – eggs* належать до різних семантичних класів. Але концептуальна віддаленість порівнюваних сутностей є дещо оманливою через те, що суб'єкт і об'єкт порівняння належать до парадигми предметів [19, с. 25], оскільки очі безвідносно до живої людини є лише предметом.

У зображенні жахливих наслідків воєнних дій в Сребрениці під час Боснійської війни авторка наводить порівняння людських очей з очищеними від шкаралупи яйцями. Словесний знак *eggs* денотує цілий спектр значень: від конкретного предмета птахівництва до архетипу СВІТОВЕ ЯЙЦЕ.

Ключем до адекватної інтерпретації художнього порівняння *eyes – eggs* є архетип СВІТОВЕ ЯЙЦЕ як першооснова всесвіту і встановлення асоціації яйця із зародженням і народженням усього живого в природі. Більше того, найдрібніша клітинка живого організму, яка зародилася в яйці, розвивається й знаходиться під захистом шкаралупи, у разі порушення цілісності якої живий організм гине. Саме тому для адекватного декодування змісту художнього порівняння необхідна активація двох концептуальних метафор: ЦІЛІСНІСТЬ Є ЖИТТЯ та ВІДСУТНІСТЬ ЗАХИСТУ Є ЗАГИБЕЛЬ. Тема загибелі продовжується й у наступному рядку: “*their eyes ... turning black*”. Людські очі – це «дзеркало» душі [4, с. 329], місце її духовного існування, а зіниці є своєрідним порталом, крізь який душа полишає тіло. Очі, що закотилися догори (“*turning ... back / inside*”), або відсутність зіниць – ознака фізичної загибелі людини.

Іконічний принцип послідовного порядку (the sequential order principles), до якого ми вже частково зверталися раніше, полягає в тому, що порядок речень у зв'язному тексті має тенденцію до втілення темпоральної послідовності зображуваних подій. Але в той самий час менш доступна, найбільш важлива й термінова інформація частіше займає ініціальну позицію в структурі художнього порівняння [18, с. 49–56].

Першому положенню принципу послідовного порядку іконічної кореляції між темпоральною послідовністю подій в оточуючому світі та просторовим розташуванням речень у віршованому тексті відповідає художнє порівняння з поезії К. Айрі “Immigrants: the second generation”: “*his first / language fell away like milk teeth. / Only his mother, / stranded by his side / still speaks in the old tongue alone*” [14], де втрата рідної мови порівнюється з випадінням молочного зуба, який виконав свою функцію й більше не потрібен. Так і для дітей іммігрантів рідна мова втрачає своє культурне значення як рудиментарний елемент. На відміну від батьків, для яких рідна мова є частиною їхнього ества, діти зреклися її без остраху й без жалю на користь іншої, більш «вигідної» мови. Часова послідовність описуваних подій іконічно відображається в порядку слідування розповідних речень, де звершений факт відречення від свого коріння через мову контрастує з теперішнім станом речей *fell away → still speaks*.

Численними для англомовної канадської поезії є приклади, що наслідують другу частину іконічного принципу послідовного порядку, в яких найбільш важлива частина інформаційного повідомлення, що входить до складу художнього порівняння, займає ініціальну позицію. Проілюструємо це твердження прикладами художніх порівнянь із поетичних текстів М. Дженоффа “The Orphan and the Stranger”: “*High as the firmament she flies / and hides the sun*” [14] та Дж. Дональдсона “Kaleidoscope”: “*Like us, he saw every least grain was instinct*” [14]. Проаналізувавши зазначені художні порівняння, доходимо висновку, що залежно від інтенції автора ініціальну позицію можуть займати як основа для порівняння суб'єкта й об'єкта, так і сам об'єкт порівняння.

Отже, конструювання плану вираження художнього порівняння на синтаксичному рівні відбувається відповідно до трьох принципів іконічного кодування інформації: принципу кількості, принципу близькості (відстані) та принципу послідовного порядку, що за своєю природою є ізоморфними досвіду людини. Порушення принципів іконічного кодування призводить до нарощення образного потенціалу художнього порівняння в англомовних канадських поетичних текстах.

Література:

1. Белехова Л. Словесний образ в американській поезії: лінгвокогнітивний аспект : [монографія] / Л. Белехова. – М. : ООО «Звездапад», 2004. – 376 с.
2. Большой энциклопедический словарь / [гл. ред В. Ярцева]. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
3. Витгенштейн Л. Избранные работы / Л. Витгенштейн ; [пер. с нем. и англ. В. Руднева]. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2005. – 440 с.
4. Вовк О. Энциклопедия знаков и символов / О. Вовк. – М. : Вече, 2006. – 528 с.
5. Восприятие [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://ru.wikipedia.org/wiki/>.

6. Кравченко А. Знак, значение, знание. Очерк когнитивной философии языка / А. Кравченко. – Иркутск : Издание ОГУП, 2001. – 261 с.
7. Кравченко А. Язык и восприятие: Когнитивные аспекты языковой категоризации / А. Кравченко. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1996. – 160 с.
8. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон ; [пер. с англ. А. Баранова]. – М. : Едиториал, 2004. – 256 с.
9. Стилистика английского языка : [учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз.] / А. Мороховский, О. Воробьева, Н. Лихошерст, З. Тимошенко. – К. : Выща школа, 1984. – 248 с.
10. Шейкин А. Знак / А. Шейкин // Культурология : энциклопедия в 2 т. Т. 1 [глав. ред. и автор проекта С. Левит]. – М. : РОССПЕН, 2007. – С. 681–682.
11. Якобсон Р. В поисках сущности языка / Р. Якобсон // Семиотика [сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. Степанова]. – М. : Радуга, 1983. – С. 102–117.
12. Atwood M. Helen of Troy Does Countertop Dancing / M. Atwood [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.poemhunter.com/poem/helen-of-troy-does-countertop-dancing/>.
13. Bliss. W. Carman “119 poems” [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/bliss_william_carman_2012_7.pdf.
14. Canadian Poetry Online [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.library.utoronto.ca/canpoetry/index_poet.htm.
15. Canadian Poets / [ed. J. W. Garvin]. – Toronto, Canada : McClelland, Goodchild & Stewart, Publishers, 1916. – 472 p.
16. Dirven R. Cognitive exploration of language and linguistics / R. Dirven, M. Verspoor. – Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2004. – 278 p.
17. Givón T. Iconicity, Isomorphism and Non-Arbitrary Coding in Syntax / Talmy Givon // Iconicity in Syntax : Proceedings of a Symposium on Iconicity in Syntax, Stanford, June 24–26, 1983. – Amsterdam / Philadelphia, 1985. – P. 187–220.
18. Givón T. Isomorphism in the Grammatical Code: Cognitive and Biological Considerations / Talmy Givon // Iconicity in Language ; [R. Simone (ed.)]. – Amsterdam / Philadelphia, 1995. – P. 47–76.
19. Marcus S. Syntactic iconicity: within and beyond its accepted principles
20. S. Marcus, A. Calude // Revue Roumaine de Linguistique. – 2010. – № 4. – P. 25.

Анотація

Я. ПРОСЯННИКОВА. ОСОБЛИВОСТІ СИНТАКСИЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ПРИНЦИПУ ІКОНІЧНОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ХУДОЖНІХ ПОРІВНЯНЬ В АНГЛОМОВНИХ КАНАДСЬКИХ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ)

Стаття присвячена вивченню особливостей синтаксичної реалізації принципу іконічності в англійськомовних канадських поетичних текстах. Дослідження спрямоване на визначення синтаксичних принципів кодування інформації та специфіки їхньої реалізації в структурі художнього порівняння. Принцип іконічності визначається як підґрунтя для створення художнього порівняння – мовленнєвого знака.

Ключові слова: художнє порівняння, принцип іконічності, принцип кількості, близькості, послідовного порядку.

Аннотация

Я. ПРОСЯННИКОВА. ОСОБЕННОСТИ СИНТАКСИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ПРИНЦИПА ИКОНИЧНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРАВНЕНИЙ В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ КАНАДСКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ)

Статья посвящена изучению особенностей синтаксической реализации принципа иконичности в англоязычных канадских поэтических текстах. Исследование направлено на определение синтаксических принципов кодирования информации и специфики их реализации в структуре художественного сравнения. Принцип иконичности определяется как основа для создания художественного сравнения – речевого знака.

Ключевые слова: художественное сравнение, принцип иконичности, принцип количества, близости, последовательного порядка.

Summary

YA. PROSIANNIKOVA. PECULIARITIES OF SYNTACTIC REALIZATION OF THE PRINCIPLE OF ICONICITY (CASE STUDY OF SIMILES IN ENGLISH-CANADIAN POETIC TEXTS)

The article is dedicated to the study of peculiarities of syntactic realization of the principle of iconicity in English-Canadian poetic texts. The study is aimed at determining of syntactic principles of encoding information and specific features of their implementation in the structure of simile. The principle of iconicity is defined as the basis of simile as a verbal sign.

Key words: simile, principle of iconicity, principles of quantity, distance and sequential order.

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ УГРУПОВАННЯ СТІЙКИХ
КОМПАРАТИВНИХ ОДИНИЦЬ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Постановка проблеми: Стійкі компаративні одиниці як віддзеркалення історії, традицій, культури та менталітету того чи іншого народу викликають особливий інтерес у сучасних науковців. Незважаючи на той факт, що компаративними вже неодноразово були дослідженні лінгвістами як минулих часів, так і сьогодення (Баллі Ш., Кунін О.В., Маслова В.А., Виноградов В.В., Манакін В.М., Мізін К.І., Огольцев В.М., Лебеденко Ю.М., Чернишова І.І., Телія В.М.), деякі питання, а саме: проблема класифікації та місця сталих виразів у системі образних засобів мови, залишаються відкритими та дискусійними. Необхідність виявлення закономірностей класифікації стійких компаративних одиниць з урахуванням структурних та семантичних особливостей зумовлює актуальність нашого дослідження.

Мета статті – виявити та проаналізувати критерії угруповання стійких компаративних одиниць за структурними й семантичними ознаками на прикладі компаративем англійської мови. **Об'єктом** дослідження є стійкі компаративні одиниці англійської мови. **Предмет** дослідження становлять структурні та семантичні особливості компаративем англійської мови.

Виклад основного матеріалу дослідження. Стійкі компаративні одиниці – надслівні, оцінні, семантично цілісні (з можливою варіантністю), переважно експресивні порівняльні вторинно-номінативні одиниці, відтворювані певною лінгвоспільнотою [1, с. 8]. Сталі порівняння являють собою конструкцію, яка складається з чотирьох елементів: суб'єкта порівняння, ознаки, за якої один предмет порівнюють з іншим, об'єкта порівняння та порівняльного сполучника. Структурно повними одиницями є ті, в яких присутні всі чотири компоненти, але не завжди всі частини є невід'ємними складовими компаративем. Так, Мізін К.І. з точки зору змісту стійкої компаративної одиниці виділяє чотири типи сталих компаративем: **односкладні**, в яких відсутня основа порівняння, **двоскладні**, в яких вилучено суб'єкт порівняння; **трьохскладні**, в яких присутні три компоненти порівняльної конструкції: основа, суб'єкт та об'єкт порівняння; **чотирьохскладні**, коли у склад порівняльної структури долучають конектори [2, с. 14]. Четверта група фактично співпадає з третьою, але саме в чотирьохскладних стійких порівняннях сполучник розглядають як окремий структурний компонент, а не співвідносять його з об'єктом порівняння. На нашу думку, повною структурою компаративної одиниці можна вважати ту, до складу якої входять усі чотири компоненти, і ми підкреслюємо важливість порівняльного сполучника в такому ланцюгу, оскільки саме він є показником порівняння. В англійській мові порівняльними конекторами є сполучники **like** та **as**. У результаті дослідження нами було встановлено, що компаративні конструкції зі сполучником **as** становлять найбільшу групу сталих компаративем англійської мови – 76%, тоді як порівняльні вирази з конектором **like** – лише 24%. З проаналізованих 626 порівняльних одиниць лише два звороти можуть уживатися як зі сполучником **as**, так і зі сполучником **like**: *follow (one) as / like a shadow* (укр. *ходити як тінь за кимось*), *act as / like a red rag upon a bull* (укр. *як червона хустка для бика*). Ураховуючи той факт, що матеріалом нашого дослідження є лексикографічні джерела, слід звернути увагу на те, що з точки зору розповсюдження та вжитку найбільш численним є другий тип компаративем, оскільки такі конструкції є готовими виразами, які можуть використовуватись у тих чи інших ситуаціях, надаючи різним предметам чи образам більш емоційного та чуттєвого відтінку.

Нижче ми наведемо таблицю з прикладами трьох груп стійких компаративних одиниць та продемонструємо типи міжмовної семантичної кореляції в англійській та українській мовах, а саме: **еквівалентність** (повний збіг стійких компаративем за структурно-граматичною будовою, образною основою, функціонально-стилістичною та експресивно-емоційною конотацією), **аналоговість** (частковий збіг компаративем, тобто порівняльні одиниці характеризуються приблизною подібністю внутрішньої форми, яка при цьому не порушує їхнього спільного сигніфікативно-денотативного змісту та оцінної конотації) та **безеквівалентність** (повне неспівпадіння стійких порівнянь або їхня відсутність в іншій мові, що може пояснюватися позначенням специфічних, неповторних для певної культури реалій).

Спираючись на проведений аналіз стійких компаративних одиниць в англійській та українській мовах, можемо дійти такого висновку: еквівалентність є найменш розповсюдженим типом семантичної кореляції, що обумовлено розбіжностями та невідповідностями у світобаченні цих етнокультур. Аналоги та безеквівалентні порівняння становлять більш широкий пласт сталих компаративних зворотів та привертають увагу лінгвістів, оскільки є джерелом культурної спадщини народу. Засоби образності, які входять до складу цих порівнянь, – джерело пізнання менталітету та спосіб розкриття мовної картини світу.

Іншою класифікацією стійких компаративних одиниць є їхнє групування за компонентом, який є ключовим в основі порівняння. Залежно від цього сталі порівняння поділяють на: 1) ад'єктивні; 2) вербальні; 3) іменникові; 4) дієприкметникові; 5) стійкі компаративні одиниці на зразок речення [3, с. 92]. Розглянемо більш детально кожен із цих класів відносно їхньої чисельності в англійських лексикографічних джерелах.

Ад'єктивні стійкі компаративні одиниці – це порівняльні конструкції, в яких головним компонентом основи є прикметник. Ад'єктивні компаративем використовують для опису рис характеру людини (*meek as a lamb* (укр. *покірливий як ягня*), *hard as a beaver* (укр. *старанний як бобер*), *helpless as a babe* (укр. *безпорадний як дитина*), *greedy as a wolf* (укр. *жадібний як вовк*), *vain as a turkey-cock* (укр. *пихатий як індик*)); її зовнішності (*fat as a pig* (укр. *товстий як свиня*), *pretty as a picture* (укр. *гарний як картинка*), *ugly as sin* (укр. *страшний як смертний гріх*), *bald as a coot*

(укр. *лисий як бубон*)); соціального положення (*poor as church mice* (укр. *бідний як церковна миша*), *rich as Croesus* (укр. *багатий як Крез*)); смакового сприйняття (*sour as vinegar* (укр. *кислий як оцет*), *sweet as honey* (укр. *солодкий як мед*), *bitter as worm-wood* (укр. *гіркий як полин*)); кольору (*red as fire* (укр. *червоний як вогонь*), *black as pitch* (укр. *чорний як смола*), *white as a sheet* (укр. *білий як полотно*), *grey as a bat's wing* (укр. *сірий як крило кажана*)). Ад'єктивні компаративами є найчисленнішими та становлять 70% усіх сталих порівнянь. Саме ці вирази відрізняються високою емоційною забарвленістю, що надає висловлюванню надзвичайної експресивності та жвавості. Їх використовують із метою висвітлення означального відношення, яке може бути позитивним, негативним або нейтральним. Тому вважаємо за доцільне поділити ад'єктивні компаративами на три підгрупи: 1) порівняльні одиниці, які передають позитивні якості об'єкта пізнання (*graceful as a swan* (укр. *граційний як лебідь*), *wise as Solomon* (укр. *мудрий як Соломон*), *kind as an angel* (укр. *добрий як янгол*), *pure as a lily* (укр. *чистий як лілія*)); 2) порівняльні одиниці, які передають негативні якості об'єкта пізнання (*solemn as an owl* (укр. *надутий як сова*), *silly as a pig* (укр. *дурний як сто свиней*), *light as a butterfly* (укр. *бездумний як метелик*), *cool as glass* (укр. *холодний як крига*), *dry as a mummy* (укр. *сухий як мумія*)); 3) порівняльні одиниці, які мають нейтральне значення (*straight as an arrow* (укр. *прямий як стріла*), *black as pitch* (укр. *чорний як смола*), *green as grass* (укр. *зелений як трава*)). Віднесення порівняльних одиниць до того чи іншого підкласу є досить дискусійним питанням, і непросто встановити чітку та прозору межу між зазначеними видами, оскільки в різних контекстах одна й та сама одиниця може мати декілька значень та відрізнятись емоційним забарвленням. Так, наприклад, компаративна одиниця *blind as a bat* (дослівно «сліпий як кажан») має такі значення: 1) абсолютно сліпий, тобто з повною втратою зору (*He lost his sight in an accident and is as blind as a bat*); 2) з частковими вадами зору (*I'm as blind as a bat without my glasses*); 3) неохочий або несхильний помічати проблеми чи негаразди (*Connie is blind as a bat when it comes to her daughter's disgraceful behavior*). Якщо брати до уваги перші два значення звороту, то порівняння доцільно зарахувати до підкласу нейтральних компаративами, що ж стосується третього значення, то воно однозначно характеризує людину з негативного боку. Незважаючи на те, що велика кількість ад'єктивних стійких компаративних одиниць мають декілька значень (буквальне, або пряме, переносне, або метафоричне), нами було підраховано, що порівняльні одиниці, які передають негативні якості об'єкта пізнання, становлять більшу частину цієї групи. Людська природа влаштована таким чином, що вади та несхвальні риси тих чи інших об'єктів завжди привертала та привертають більшу увагу спостерігачів, і стали порівняння, які найчастіше мають жартівливий або іронічний характер, вдало підкреслюють ці особливості, надаючи опису або оцінці більш живого характеру.

Вербальні стійкі компаративні одиниці – це порівняльні одиниці, які співвіднесені з дієсловом. Дієслово – основний компонент в структурі порівняльного звороту. Прикладами таких конструкцій є вирази: *blush like a young girl* (укр. *почервоніти, як молода дівчина*), *gasp like a dying fish* (укр. *дихати, як риба на суші*), *chatter like a magpie* (укр. *торохтіти / цокотіти як сорока*), *repeat (something) like a parrot* (укр. *повторювати як павуза*), *laugh like a hyena* (укр. *сміятися як гієна*), *sing like a nightingale* (укр. *співати як соловейко*), *run like the wind* (укр. *мчати / летіти як вітер*), *play with one like a cat with a mouse* (укр. *гратися як кіт з мишею*), *cling / stick like a leech* (укр. *причепитися як п'явка*), *grow like a weed* (укр. *рости як бур'ян*), *feel like a fish out of water* (укр. *почувати себе як риба без води*). Вищенаведені стійкі компаративами за допомоги відповідного дієслова передають процес, дію, вміння та навички, виражають емоції. За кількісним показником вербальні стійкі порівняння посідають друге місце (23%).

Дієприкметникові стійкі компаративні одиниці співвідносяться з дієприкметником, неособовою формою дієслова, якому притаманні властивості дієслова, прислівника та прикметника. В англійській мові існує два види дієприкметників: Present Participle (Participle I), Past Participle (Participle II). Що ж стосується нашого дослідження, то нас цікавлять дієприкметники минулого часу, які передають або вже виконану дію, або одночасну дію з дією-присудком. Дієприкметниковими стійкими компаративними одиницями в англійській мові є такі стали порівняння: *drunk as an owl* (укр. *аналог п'яний як ніч*), *dead as Queen Ann* (дослівно – «мертвий як королева Анна», використовується для опису предметів, які зникли, не залишивши по собі жодного сліду), *pleased as Punch* (дослівно «задоволений як Панч», Панч – персонаж англійського лялькового театру, який був гулякою та мав веселу вдачу), *crooked as a politician* (дослівно «нечесний як політик»). Ця група компаративами становить 4% від загальної кількості проаналізованих нами стійких компаративних одиниць.

Стійкі компаративні одиниці на зразок речення. До цієї групи належать готові порівняльні комунікативні одиниці, які за своєю структурою співвідносяться з реченням, тобто до їхнього складу входять підмет, присудок та інші члени речення залежно від його виду. Звертаємо увагу, що ми не відносимо до цієї групи ані крилаті висловлювання, ані приказки чи прислів'я. Ідеться лише про стійкі порівняльні вирази, які можна знайти в словниках різних типів, наприклад: “*That is like taking a candy from a baby*” (вираз, який має значення «зробити щось просто, не докладаючи зусиль»); “*It is like talking to the wall*” або “*It's like talking to the wind*” (синонімічні вирази, які мають негативне забарвлення та вживаються в тих ситуаціях, коли ми хочемо підкреслити неспроможність знайти спільну мову зі співрозмовником, привернути його увагу до тих чи інших речей). Якщо уважно проаналізувати ці приклади та їхню структуру, то неважко помітити, що два елемента структури (підмет та присудок (That is / It is)) можуть бути опущені, що зовсім не вплине на значення компаративами, але при цьому вони переходять до класу дієприкметникових компаративних одиниць. Тож за чисельним показником ця група стійких порівнянь складає 2%.

Іменникові стійкі компаративні одиниці – порівняльні конструкції з іменником в основі. Порівняння цього класу є малочисельними в англійській мові та складають лише 1% від загальної кількості. Серед них нами були виявлені лише соматичні компаративні одиниці, тобто вирази, один із компонентів яких – назва частини тіла людини: *eyes like saucers* (укр. *аналог – очі як цибуля*), *eyes like gimlets* (дослівно «очі як свердлики», цей вислів використовується англійцями для опису пронизливого погляду, в українській мові немає ані еквівалента, ані аналогу такого виразу), *face*

**Типи міжмовної семантичної кореляції стійких компаративних одиниць
в англійській та українській мовах**

Англійська компаративна одиниця	Еквівалентність	Аналоговість	Безеквівалентність
1. Односкладні стійкі компаративні одиниці			
Like a cat on hot bricks		Як на розпеченому вугіллі	
Like a hen on a hot griddle		Як на жару	
Like a thief in the night		Тасмно, як злодій	
Like a needle in a bundle of hay		Зникнути / загубитися як голка в сіні	
Like a bolt from the blue		З'являтися як грім із ясного неба	
2. Односкладні стійкі компаративні одиниці			
Thick as hail	Рясний як град		
Act like oil on something			+
Fight like a wild cat	Битися як дика кішка		
Talk to one like a Dutch uncle			+
Cunning as a serpent		Хитрий як лисиця	
2. Трьохскладні стійкі компаративні одиниці			
Eyes like saucers		Очі як цибуля	
Lips like coralline			+
Hair like weed			+
Cheeks like roses			+
Nose like promontory			+

like a flame (дослівно «обличчя як полум'я»), *cheeks like roses* (дослівно «щоки наче троянди»), які використовуються під час опису людини з метою збагачення загального портрету яскравими порівняннями.

Отже, як видно з проведеного компонентного аналізу, усі п'ять груп стійких компаративних одиниць мають місце в англійській мові. Сталі вирази з прикметником як ключовим компонентом основи є найбільш численними та розповсюдженими. В основному це двоскладні одиниці, утворені поєднанням основи (прикметника) та об'єкта порівняння. Ад'єктивні порівняння вживаються як описові сполучення, які допомагають виразити емоційно-оцінне ставлення мовця до того чи іншого предмета або ситуації.

Дослідження стійких компаративних одиниць у структурно-семантичному аспекті демонструє, що проблема класифікації сталих виразів за семантичним принципом є об'єктом досліджень науковців сучасної лінгвістики. Наприклад, Туранський І.І. пропонує таку систематизацію стійких порівнянь: 1) структури, в яких основою для порівняння є фізичні особливості неживих предметів; 2) компаративні структури, в основі яких – порівняння з природними явищами; 3) структури, які включають назви представників фауни, коли основою для порівняння є найбільш типові характеристики, звички, спосіб життя, фізичні особливості, які домінують; 4) алюзії, пов'язані з біблійними, міфологічними сюжетами та історичними особами. [4, с. 90]. Маслова В.А. виділяє такі семантичні групи: 1) тип порівняння, заснований на зіставленні з тваринами та рослинами; 2) зіставлення з речами та предметами об'єктивної дійсності; 3) зіставлення з явищами природи; 4) порівняння з казковими героями національного епосу; 5) зіставлення з казковими персонажами; 6) порівняння з людьми певних професій, певного виду діяльності [5, с. 54]. Шмельова Т.В. надала класифікацію ад'єктивних порівнянь: 1) порівняння, які позначають фізичні характеристики людини; 2) порівняння, які позначають фізичні характеристики предметів; 3) порівняння, що відображають риси характеру людей та їхні розумові здібності; 4) порівняння, що характеризують стан душі, настроїв людей; 5) порівняння, які позначають колір, відтінок, інтенсивність світла; 6) порівняння, які відображають смакові характеристики речовин; 7) порівняння, які виражають відносини між предметами [6, с. 120–124].

Беручи до уваги класифікації вищезазначених науковців та спираючись на здійснене нами групування стійких компаративних одиниць, ми змогли об'єднати відібрані нами порівняльні одиниці в такі семантичні класи: 1) зовнішність людини; 2) внутрішній світ та характер; 3) вміння та навички; 4) поведінка, спілкування, вираження емоцій, настроїв; 5) соціальний стан; 6) ставлення до навколишнього світу; 7) кольорове сприйняття; 8) смакове сприйняття; 9) природні умови; 10) предмети навколишнього середовища. Основою для такого групування був або суб'єкт порівняння, тобто те, що порівнюють, або головний компонент основи, тобто ліва частина порівняльної структури. Більшість компаративних одиниць зазначених класів (73%) мають антропоцентричний характер, тобто характеризують людину, її уподобання, інтереси, сприйняття навколишнього світу; решта ж порівняльних зворотів (27%) описують предмети, які оточують людину, але наголошуємо, що всі компаративними вживаються для передачі емоційно-оцінного ставлення мовця до предмета або ситуації.

Висновки. Проведене нами дослідження продемонструвало, що стійкі компаративні одиниці складають велику частину фразеологічного фонду англійської мови та є готовими конструкціями, якими можна оперувати в тому чи іншому контексті. Аналіз структурних та семантичних особливостей сталих компаративем дав нам можливість систематизувати стійкі порівняльні звороти англійської мови за такими критеріями:

1) за кількістю компонентів порівняльної структури компаративні одиниці поділяють на односкладні, дво-складні, трьохскладні та чотирьохскладні, серед яких двокомпонентні звороти є найбільш розповсюдженими та вживаними;

2) залежно від лексико-граматичної приналежності ключового компонента основи сталі порівняння діляться на такі класи: ад'єктивні, вербальні, іменникові, дієприкметникові, стійкі компаративні одиниці на зразок речення. У словниках англійської мови, які слугували матеріалом для нашого дослідження, відзначається перевага ад'єктивних стійких компаративних одиниць;

3) за ступенем семантичної кореляції виділяють три основні групи компаративем: еквіваленти, аналоги та безеквівалентні одиниці;

4) за своєрідністю тематичного наповнення порівняльної конструкції було виділено 10 семантичних груп.

Отже, стійкі компаративні одиниці англійської мови мають яскраву образну семантику, що надає сталим виразам неймовірної цінності в якості засобу пізнання культурної спадщини та менталітету того чи іншого народу, оскільки саме образи-еталони як основний компонент порівняльної структури зберігають основну лінгвокраїнознавчу інформацію. Тому встановлення етнокультурологічних факторів образних асоціацій зазначених тематичних груп є **перспективою** нашого подальшого дослідження.

Література:

1. Шкуран О.В. Національно-культурне підґрунтя компаративних фразеологізмів східнослов'янських та східнослов'янських говірок Середнього Подніпров'я : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 «Українська мова» / О.В. Шкуран. – Луганськ, 2011. – 30 с.
2. Мізін К.І. Компаративна фразеологія : [монографія] / К.І. Мізін. – Кременчук : П.П. Щербатих О.В., 2007. – 168 с.
3. Лисенко Л.О. Структурні типи порівняльних фразеологічних одиниць (на матеріалі англійської, німецької та української мов) / Л.О. Лисенко // Наукові записки. Серія: філологічні науки. – Випуск 89 (3). – С. 90–96 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nz/89_3/statti/22.pdf.
4. Туранский И.И. Семантическая категория интенсивности в английском языке : [монографія] / И.И. Туранский. – М. : Высшая школа, 1990. – 172 с.
5. Маслова В.А. Экспериментальное изучение национально-культурной специфики внешних и внутренних качеств человека (на материале киргизского языка) / В.А. Маслова // Этнопсихолінгвістика. – М., 1988. – 120 с.
6. Шмелева Т.В. К проблеме национально-культурной специфики «эталона» сравнения (на материале английского и русского языков) / Т.В. Шмелева // Этнопсихолінгвістика. – М., 1988. – С. 120–124.
7. Кунин А.В. Англо-русский фразеологический словарь / А.В. Кунин [лит. ред. М.Д. Литвинова]. – 4-е изд., перераб. и доп. – М., Рус. яз., 1984. – 944 с.
8. Англо-український фразеологічний словник [уклад. К.Т. Баранцев]. – К. : Знання, 2005. – 1056 с.
9. Ужченко В.Д. Фразеологічний словник української мови / В.Д. Ужченко, Д.В. Ужченко. – К. : Освіта, 1998. – 224 с.

Анотація

К. РАДИОНОВА. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ УГРУПОВАННЯ СТІЙКИХ КОМПАРАТИВНИХ ОДИНИЦЬ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

У статті розглянуто структурні та семантичні особливості стійких компаративних одиниць англійської мови. Проаналізовано типи міжмовних співвідношень стійких порівнянь в англійській та українській мовах. Виконано класифікацію сталих компаративем за структурними та семантичними ознаками.

Ключові слова: стійкі компаративні одиниці, порівняння, структурно-семантичні особливості, семантична кореляція.

Аннотация

Е. РАДИОНОВА. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ГРУППИРОВКИ УСТОЙЧИВЫХ СРАВНИТЕЛЬНЫХ ЕДИНИЦ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

В статье рассмотрены структурные и семантические особенности устойчивых компаративных единиц английского языка. Проанализированы типы межъязыковых соотношений устойчивых сравнений в английском и украинском языках. Осуществлена классификация устойчивых компаративем за структурными и семантическими признаками.

Ключевые слова: устойчивые компаративные единицы, сравнение, структурно-семантические особенности, семантическая корреляция.

Summary

K. RADIONOVA. STRUCTURAL-SEMANTIC GROUPING OF STABLE COMPARATIVE UNITS IN ENGLISH

The article investigates structural and semantic peculiarities of stable comparative units in English. Interlanguage correlation types of stable comparative units in English and Ukrainian are analyzed. The classification of stable comparatives by structural and semantic features is accomplished.

Key words: stable comparative units, simile, structural-semantic features, semantic correlation.

аспірант
Київського національного
лінгвістичного університету

КОНЦЕПТ ГРІХ В ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІЙ КАРТИНІ СВІТУ МАРІЇ ВАЛЬЄХО-НАХЕРА

Постановка проблеми. У час, коли наукова парадигма звертає все більшу увагу на антропоцентризм, актуальними стають дослідження когнітивної лінгвістики. Досліджуючи індивідуально-авторську картину, ми тією чи іншою мірою пізнаємо певні менталітетні особливості народу [1; 2; 3; 4].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для кращого розуміння індивідуально-авторської картини світу Марії Вальєхо-Нахера ми проаналізували концепт *grix* (pecado) у творах «Cielo e infierno: verdades de Dios» («Небо й пекло: правда Бога»), «De María a María» («Від Марії до Марії»), «Entre el cielo y la tierra» («Між небом і землею»), «Un mensajero en la noche» («Посланець уночі»). [9; 10; 11; 12]

Ураховуючи здійснені раніше наукові розвідки, ми вважаємо, що дослідження індивідуально-авторської картини світу Марії Вальєхо-Нахера важливе для розуміння іспанського менталітету та культури [5; 6; 7].

Постановка завдання. Метою статті є аналіз концепту *grix* в індивідуально-авторській картині світу Марії Вальєхо-Нахера.

Виклад основного матеріалу дослідження. З мегаконцепту *католицизм* ми виділили макроконцепт *католицький катехізіс*, а в ньому – концепт *grix*.

Марія пише, що немає людини чи навіть святого, котрий не грішив би. Деякі гріхи ми називаємо «грішками» («*pecadillos*»), але від цього не змінюється їхня суть. Ми не є досконалими, і наша гріховна суть не залежить ні від професії, ні від соціального походження.

«Pero también es muy, pero que muy corriente, que tal persona tuviera sus *pecados*, o *pecadillos*, como todo el mundo. Y es que a ver querido lector: ¿quien es perfecto? Ni reyes, ni mendigos, ni papas, ni médicos, ni fontaneros, ni campesinos, ni monjas, ni niños... Hasta el que nos parece el más santo de los santos, comete pecados. Fíjese si el hombre es débil que ya nace hasta con pecado, el pecado original heredado de nuestros padres» [11].

У цьому уривку реалізується когнітивна ознака «гріх від Адама і Єви». Адже за релігійною доктриною у всіх є первородний гріх.

У своїх творах Марія пише про різні види гріхів: наприклад, про ті, які церква, та й суспільство, вважають тяжкими. Так, авторка пише, що вбивство католицизм визнає найтяжчим гріхом. Суспільна мораль погоджується із цим визначенням. Але вона також пише й про аборт, який прирівнює до вбивства. Тим не менше, суспільство багатьох країн легалізує це вбивство.

«Y por eso el Catolicismo considera el asesinato como el peor de los pecados, incluyendo al aborto, que no es otra cosa sino asesinar a una criatura en plena vida y desarrollo en su forma más vulnerable» [11].

Концепт *grix* реалізується через когнітивну ознаку «свідоме порушення релігійного припису».

Але церква вважає гріхом не лише діяльність, а й бездіяльність. Так, іноді люди свідомо щось упускають чи не роблять. Часто мотивом може бути бажання не втручатися. Але Марія вважає, що вбити людину – це практично те саме, що не простягнути руку потопаючому, якщо є така можливість. Суспільство також карає за бездіяльність. І в кодексі прописані правила й відповідальність за їх порушення чи недотримання.

«Estos últimos son *los pecados de omisión*, y entre usted y yo, querido lector, los que a mí me traen frita, pues si uno se pone a pensarlo son cosa seria. Desde mi punto de vista, son los que conducen más almas al purgatorio» [11].

Як бачимо, релігійна та суспільна мораль дуже часто співпадають. Це, очевидно, є підтвердженням їхньої справедливості. У такому випадку концепт вербалізується за допомогою лексеми «гріх бездіяльності», та активізується когнітивна ознака «не робити чогось, до чого зобов'язує мораль».

Як говорить сама письменниця, раніше вона не вважала себе грішницею, але з більшим розумінням християнських цінностей вона згадала весь біль, який вона заподіяла людям, що її оточують. У наведеному прикладі актуалізується когнітивна ознака «свідоме порушення релігійного припису» з використанням лексеми «біль».

«Un infinito número de pecados, negros como una noche de tinieblas, enturbiaban e impregnaban mi alma de porquería. Percibí el dolor que en momentos de debilidad humana había provocado en otras personas y supe de inmediato...» [12].

Письменниця пише про те, як легко забути про свої гріхи й заховати їх у свідомості, але вони нагадують про себе через завдання біль. У нижченаведеному фрагменті також актуалізується когнітивна ознака «свідоме порушення релігійного припису» з використанням лексеми «біль».

«<...> y me di cuenta por primera vez de lo fácil que resulta al ser humano esconder los pecados bajo el felpudo del olvido cuando no se ha cuidado la conciencia. Sin embargo, el *dolor* provocado sobre la víctima y el hacerla recipiente de una maldad propia mancha su inocencia para siempre dejando su corazón proclive al tormento a causa de los recuerdos» [12].

Письменниця описує свій шлях до Бога й те, як їй відкрилися його таємниці. Вона відчула любов, яку називає вищою, але також відчула страждання від болю вчинених гріхів.

У фрагменті реалізується когнітивна ознака «свідоме порушення релігійного припису». Для реалізації цієї ознаки використано лексеми «помилка» («*error*»), «рана» («*herida*»).

«<...> momentos más esenciales que había experimentado a lo largo de mis treinta y seis años de entonces: los afectos, las heridas, los errores, los pecados, las palabras... Todo, absolutamente todo, me fue revelado: vi a mis padres, a mis amistades, las relaciones amorosas de la juventud, aquel muchacho a quien partí el corazón y a los amigos del colegio con los que pude ser cruel en una adolescencia inconsciente y egoísta...» [12].

Письменниця залишила своє серце відкритим, хоча це іноді й спричинює страждання. Марія пише, що одним із найпоширеніших її гріхів було пліткарство. До того часу, як вона «пізнала» Бога, вона вважала, що цим не робить нічого поганого й нікому не шкодить, але це було помилкою. Здавалося б, такі дрібні огріхи можуть значно ранили людину й завдати шкоди. Концепт *grix* вербалізується через лексеми «плітка», «руйнувати», реалізується когнітивна ознака «свідоме порушення релігійного припису» та «покарання за провини».

«Tenía sucia mi lengua: la maledicencia destruye vidas, corazones, seguridades, reputaciones... ¡Y qué pecado tan femenino es desparramar chismes sin piedad ni prudencia! Dios sufre con cada latigazo que damos con la lengua mientras que el demonio se encarga de ocultarnos los pésimos resultados de nuestra acción. Satanás es el gran cegador que trabaja en las tinieblas, mientras que Dios corre el velo de lo oscuro y lo llena todo de luz. Esa luz de Dios es muy poderosa, querido lector...» [12].

Такі, на перший погляд, дрібні гріхи, як критика чи пліткарство, можуть глибоко ранили людину. Сама авторка пише, що за її спиною багато таких гріхів.

«Padezco de esta manera porque durante mi vida cometía constantemente un pecado que la Justicia Divina ha considerado de enorme gravedad. Este era el pecado de la lengua. Era gran amiga de cotillear, criticar y calumniar a otras personas» [11].

У цьому уривку концепт *grix* вербалізується за допомогою лексем «пліткувати» та «критикувати» й актуалізується когнітивна ознака «свідоме порушення релігійного припису».

Як пише Марія, гріхи завдають страждань не лише тим людям, проти яких вони були вчинені, а й тим, які їх вчинили. Так, усвідомивши свої гріхи, Марія не могла витримати їх тягар. Вона просила Господа позбавити її від цього тягара. У фрагменті реалізується когнітивна ознака «нести покарання за вчинену провину».

«<...> «Jesús», le susurré con el alma emparpada en lágrimas. «Si eres Tú quien me habla o si estás presente en el rocío inmenso que me empara el alma, te ruego que me lleves ahora mismo contigo. Percibo tu infinito amor, lo palpo... No puedo soportarlo... Quítame de la vista todos estos pecados y faltas graves y tanto daño cometido...» [12].

Марія пише про те, що гріхи були шкодою, яку вона завдала іншим людям і через яку страждала сама. Концепт *grix* реалізується через лексеми «шкода».

Щоб краще зрозуміти суть гріха, Марія порівнює його з брудним камінням, яке ми несемо в наплічнику за спиною. Чим більше каміння, тим важче рухатися. І це каміння тягне на дно в прямому й переносному сенсі. Адже людина відчуває сум і депресію. Активізується когнітивна ознака «страждати від докорів сумління за негідний вчинок» за допомогою лексем та словосполучень «брудний камінь», «носити на душі» та «шкодити».

«Tal sacramento puede llevarnos al cielo tirando de golpe al río el montón de pedras sucias y embarradas que llevamos colgando en la mochila del alma; estas piedras nos agotan y dañan psicológicamente hasta hundirnos en la tristeza. Soy consciente de que los sacerdotes son también pecadores y que a veces los pecados de algunos nos han dañado, escandalizado o herido profundamente» [12].

Як бачимо з наведених уривків, людина сама себе карає за гріхи через свою совість. Письменниця пише про гріх як про болото. Диявол затягує в гріх, в якому можна застрягнути, як у болоті, а ми його помічаємо й починаємо щось робити тільки тоді, коли вже по коліна в грязюці. А це небезпечно, адже виплутатись дуже складно.

«El demonio es muy astuto y muy hábil en este sentido: hace todo lo posible para hacernos sentir cómodos y perfectos inmersos en nuestro pecado, logrando que ignoremos el barro que nos anega hasta las rodillas. Todo esto y más descubrí durante esa preciosa confesión cuando, entre sollozos, el padre O'Malley logró pulverizar mis pecados hasta arrojarlos a la nada. Eran faltas pesadas y oscuras que habían dejado una estela de gran tristeza en mi subconsciente...» [12].

У наведеному уривку концепт *grix* вербалізується лексемою «болото», актуалізується когнітивна ознака «свідоме порушення релігійного припису», «диявол», «покарання за мої провини», «нести покарання за провину, хоча через зволікання вона й видається забутою», «гріх від Адама і Єви», «не робити чогось, до чого зобов'язує мораль».

Як пише авторка, суспільство дуже часто є жорстоким і не пробачає помилок. Суспільні норми є усталеними, а ті, хто їх порушує, опиняються за межами суспільного схвалення та сприйняття. У фрагменті концепт *grix* вербалізується лексемою «не пробачати» і має швидше суспільну, а не релігійну конотацію, тому актуалізується когнітивна ознака «річ, яка відрізняється від того, що є правильним і справедливим, або й зовсім відсутня там, де повинна бути».

«La sociedad no perdona, querido lector. El trabajo conseguido durante toda una vida puede ser arduo y ético a ojos de los demás, y hacerse añicos en un segundo a causa de un traspies serio. Así es la humanidad: cruel con las faltas y envidiosa del triunfo ajeno. Hoy doy gracias a Dios por haber permitido esas grandes calumnias que me han ayudado a moldear mi carácter y a crecer en humildad» [12].

Саме релігійні приписи допомагають сформуванню сильний і вольовий характер. А іноді вони закликають іти проти течії чи усталеної думки.

Марія пише про те, що треба відповідати за свої гріхи. Іноді тягар гріхів є настільки великим, що людина втрачає здатність любити.

«No puedo amarte, Dios no me lo permite, pues en vida no amé. Aquí se paga paralelamente a lo pecado durante la vida en la tierra. En este nivel tan abismal, no sabemos amar, padecemos horriblemente y deseamos la condenación de todo humano. Pero como no estoy dentro del infierno sino en sus límites exteriores, puedo manifestarme a ti y pedirte ayuda» [11].

Концепт *grix* вербалізується за допомогою лексеми «платити», активується когнітивна ознака «нести покарання за вчинену провину». Розплатою за гріхи в житті є моральні страждання та докори сумління.

«Esto es debido a que moro en las profundidades del Purgatorio, en donde purgo mis terribles y espantosos pecados. El espectro se echó a llorar con gritos tan desesperados que nuestra religiosa pensó que alertaría a todo el convento, cosa que para su desconsuelo no ocurrió» [11].

У цьому фрагменті концепт *grix* вербалізується за допомогою лексеми «плакати», активується когнітивна ознака «нести покарання за вчинену провину». Гріхи є важким тягарем для душі людини. Після вчинення гріха часто немає іншого виходу, окрім як каятися та замолувати свою провину. Авторка описує гріх як щось брудне.

«Cuando le preguntó sobre su inesperada presencia, él le contestó que era un alma del Purgatorio y que sufría terriblemente a causa de un sucio pecado que podía haber evitado. Ahora ya no había remedio, estaba desolado, arrepentido y sin salida. Jamás alcanzaría el cielo si María Simma no le ayudaba» [11].

Ми робимо висновок, що лексема «брудний» вербалізує концепт *grix* і є допоміжною для характеристики когнітивної ознаки «свідоме порушення релігійного припису», «річ, яка відрізняється від того, що є правильним і справедливим, або й зовсім відсутня там, де повинна бути» та «нести покарання за вчинену провину».

Висновки з проведеного дослідження. Проаналізувавши концепт *grix*, ми виокремили когнітивні ознаки «свідоме порушення релігійного припису», «річ, яка відрізняється від того, що є правильним і справедливим, або й зовсім відсутня там, де повинна бути», «надлишок або дефект у будь-чому», «диявол», «покарання за провини», «нести покарання за вчинену провину, хоча через зволікання вона видається забутою», «гріх від Адама і Єви», «не робити чогось, до чого зобов'язує мораль».

Література:

1. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений. Оценка, событие, факт / Н.Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1988. – 338 с.
2. Кубрякова Е.С. Категоризация мира: пространство и время (вступительное слово) / Е.С. Кубрякова // Категоризация мира: пространство и время. Материалы научн. конф. – М. : Диалог МГУ. – 1997. – С. 3–14.
3. Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Н.Г. Лузина. – М. : МГУ, 1997. – 246 с.
4. Попова З.Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: «Истоки», 2003. – 191 с.
5. Сидоренко І.А. Вираження фрагментів релігійних знань / І.А. Сидоренко // Науковий збірник кафедри ЮНЕСКО Київського лінгвістичного університету. Випуск 32. Київ, 2016. – С. 123–126.
6. Сидоренко І.А. Метафорична модель «релігія – це свобода» в іспаномовному художньому дискурсі / І.А. Сидоренко // Філологічні трактати. Том 7, № 4. Суми, 2016. – С. 76–81.
7. Сидоренко І.А. Репрезентація концепту «молитва» у творчості М. Вальєхо-Нахера / І.А. Сидоренко // Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Випуск 19. Одеса, 2015. – С. 131–134.
8. Стернин И.А. Когнитивная интерпретация в лингвокогнитивных исследованиях / И.А. Стернин // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. – №1. – С. 65–70.
9. Vallejo-Nágera M. Cielo e infierno: verdades de Dios / M. Vallejo-Nágera. (Spanish Edition) Vari Editores, S.A. Kindle Edition.
10. Vallejo-Nágera M. Un mensajero en la noche / M. Vallejo-Nágera. (Spanish Edition) Vari Editores, S.A. Kindle Edition.
11. Vallejo-Nágera M. Entre el cielo y la tierra. Historias curiosas sobre el purgatorio / M. Vallejo-Nágera. (Spanish Edition) Vari Editores, S.A. Kindle Edition.
12. Vallejo-Nágera M. De María a María: Puerta del Cielo / M. Vallejo-Nágera. (Spanish Edition) Vari Editores, S.A. Kindle Edition.

Анотація

І. СИДОРЕНКО. КОНЦЕПТ ГРИХ

В ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКІЙ КАРТИНІ СВІТУ МАРІЇ ВАЛЬЄХО-НАХЕРА

У статті наведено структуру мегаконцепту «Католицизм». Проведено аналіз концепту гріх та засобів його реалізації у творчості Марії Вальєхо-Нахера.

Ключові слова: когнітивна лінгвістика, концепт, гріх.

Анотация

И. СИДОРЕНКО. КОНЦЕПТ ГРЕХ

В ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОЙ КАРТИНЕ МИРА МАРИИ ВАЛЬЕХО-НАХЕРА

В статье приведена структура мегаконцепта «Католицизм». Проведен анализ концепта грех и средств его реализации в творчестве Марии Вальехо-Нахера.

Ключевые слова: когнитивная лингвистика, концепт, грех.

Summary

I. SYDORENKO. THE CONCEPT OF SIN

IN THE INDIVIDUAL AUTHOR'S WORLD PICTURE OF MARIA VALLEJO-NAJERA

In the article there is presented the structure of megaconcept Catholicism. There is made an analysis of the concept of sin and ways of its implementation in the works of Maria Vallejo-Najera.

Key words: cognitive linguistics, concept, sin.

*кандидат филологических наук
доцент кафедры лексикологии и стилистики
Одесского национального университета
имени И.И. Мечникова*

ОППОЗИЦИЯ «СВОЙ» – «ЧУЖОЙ» В ГАЗЕТНОМ МАКРОТЕКСТЕ

Одной из **актуальных проблем** современной газетной коммуникации является взаимодействие большого количества авторов с большим количеством читателей посредством большого количества текстов. Интерес к крупным коммуникативным явлениям на базе множества текстов проявляется и в других жанрах письма, в зависимости от ракурса исследования обозначаемых как: интертекст (Р. Барт, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Н. Кузьмина, В. Чернявская), гипертекст (Г. Ландау, У. Эко, В. Эпштейн), мегатекст (И. Колегаева), сверхтекст (А. Лошаков, Н. Меднис, В. Топоров), макротекст (И. Колегаева).

В связи с тем, что речь идет о читательской работе с большими текстовыми массивами и о формировании целостных смысловых структур на их основе, можно говорить о видении множества текстов в рамках единой смысловой целостности, что приводит к вопросу о том, какие факторы обеспечивают эту целостность. Опираясь на принцип масштабной инвариантности (один из принципов синергетики [4, с. 75; 6, с. 21]), множество текстов может быть исследовано как текст.

Предметом рассмотрения в настоящей работе является один из «универсальных текстовых смыслов» ([14, с. 5; 18, с. 30]), обеспечивающий целостность макротекста – т. н. человеческий фактор. В частности, в центре денотативного пространства текста оказывается человек, присутствующий как минимум в трех ипостасях: субъект речи (повествователь), субъект оценки и субъект действия. Далее мы рассмотрим параметры изображения деятелей и присущие им функции, среди которых – функция идентификации (из текста в текст, по принципу сквозного персонажа), позволяющая обеспечить спаянность различных текстов, формирующих макротекст.

При описании функционирования субъектов-деятелей в публикациях макротекста мы принимали во внимание характер материала исследования, поскольку речь идет о газетных текстах, описывающих кризисные ситуации. В кризисной ситуации узнаваемость позиций деятелей обеспечивается в частности за счет устойчивого распределения ролей, в денотативном пространстве текста субъекты действия, речи, оценки оказываются причастными к одной из двух групп, в центре которых располагается либо жертва – потерпевший, либо агрессор – виновник.

Такое распределение ролей деятелей восходит к фундаментальной оппозиции «свой» – «чужой» – одному из базовых концептов культуры. В отношении концепта «свой» А. Садохин пишет: «Свой» подразумевает тот круг явлений окружающего мира, который воспринимается как знакомый, привычный, сам собой разумеющийся» [15, с. 69]. В него входят люди, чье поведение соответствует социокультурным ценностям общества.

Н. Арутюнова считает, что существование образа «чужих» в коллективной и индивидуальной картине мира является необходимым условием для семиотизации личности, регулятором ее опыта и поведения [2, с. 647]. Образ «они» чаще типизирован, отмечает Т. Каминская, поскольку человек, как правило, имеет меньше опыта <...> общения с «не своей группой» [7, с. 63]. Одна из причин появления «чужого» – возникновение конфликта, порождающего кризисную ситуацию. Причины конфликта могут быть различными: социальными, социально-идеологическими, экономическими, нравственными.

Целью данного исследования является изучение оппозиции «свой» – «чужой» в газетном макротексте, описывающем кризисную ситуацию.

Вслед за И. Колегаевой считаем, что макротекст – это результат сложения некоторого множества текстов, смысл каждого из которых является важным элементом для образования макротекстового смысла. Макротекст образуется из всех публикаций данного номера газеты и различных публикаций об одном и том же событии [8, с. 119]. Под газетным макротекстом мы понимаем совокупность газетных публикаций, освещающих одну тему (в нашем случае – кризисную ситуацию), опубликованных в ряде последовательных номеров одного газетного издания, характеризующихся согласованностью авторских позиций и образующих единое коммуникативное целое [19, с. 138]. В исследуемых макротекстах общность темы «кризисная ситуация» прослеживается как между различными публикациями одного номера (мы называем это горизонталью макротекста), так и между публикациями ряда последовательных номеров (вертикаль макротекста).

Материалом для нашего изучения являются последовательности газетных статей, составляющих 2 тематических единства: «Вашингтонский снайпер» (128 статей) и «Теракты в Бостоне» (74 статьи). Статьи были опубликованы в американской ежедневной газете “New York Times” (NYT) в 2002 и 2013 гг. соответственно. В октябре 2002 г. в окрестностях Вашингтона из снайперской винтовки были последовательно убиты десять и тяжело ранены три человека. 15 апреля 2013 г. в зрительской зоне на финише Бостонского марафона с интервалом в 12–13 секунд произошло два взрыва, в результате которых погибло три и пострадало более 280 человек.

Антропоцентрическая линия в газетных макротекстах «Теракты в Бостоне» и «Вашингтонский снайпер» как результат отражения жизни реальных людей в газетном макротексте представляет двухполюсную структуру, где наблюдается оппозиция понятий:

«мы» / «свои» – «они» / «чужие»

Данная оппозиция четко представлена в отрывке из речи президента Б. Обамы после терактов в Бостоне:

"We will get to the bottom of this," the president said. "We will find who did this, and we will find out why they did this" [21, 56108].

Оппозиция местоимений «мы» – «они» используется в аргументативных целях и, как отмечает А. Белова, «соответствует демонстративной фазе в развитии конфликта» [3, с. 65]. «Мы» – это сообщество людей, объединяющее тех, кто пострадал при терактах: те, кого уже нет в живых, и те, чья жизнь продолжается. «Они» – это «чужие», люди, которые живут по другим нормам, имеют другие ценности. В группу «они» входят исполнители и организаторы терактов. При обращении к широким кругам общественности местоимение первого лица множественного числа подчёркивает, что данный текст содержит как мысли автора, так и мысли его единомышленников. Кроме того, инклюзивное местоимение *we*, как указывает И. Розмарица, «переносит адресата в позицию человека, близкого автору сообщения и обладающего уникальной общей с ним памятью» [13, с. 37]. В данном примере позиция автора статьи заявлена имплицитно, совпадая с позицией цитируемого лица – президента США. Журналист оказывается включённым в группу, обозначенную Бараком Обамой как «мы».

Присутствие «чужих» в картине мира и противопоставление себя чужим, по словам М. Дубоссарской, «способствует внутреннему сплочению и мобилизации группы любого рода, <...> делает менее значимыми все её внутренние различия и противоречия по сравнению с различиями и противоречиями группы с чужими» [5, с. 168]. В следующем примере один из читателей газеты "New York Times" в рубрике «Письма читателей» от имени всех американцев выражает свою поддержку жителям Бостона:

"As we did after 9/11, we need to show that we will once again stand together as Americans and support our friends in Boston" [21, 56108].

В другой публикации – репортаже следующего газетного номера – журналист рассказывает о реакции жителей Бостона на теракты в городе:

"A half-hour after the attacks, I crossed the marathon route two miles west of the explosions By this time I knew what had happened; the whole city did.... A lot of hugging was going on. People stared at their phones even though cell service was down. I passed a homeless woman on a bench. She asked, "Them demons been caught yet?" I said I didn't know. She said, "They will, they will" [21, 56109].

Как замечает А. Колесниченко, «главное в репортаже – эффект присутствия» [9, с. 41], когда читатель словно видит, слышит и воспринимает происходящее вместе с журналистом. В группу «свои» в этом случае включены следующие антропоцентры: журналист, повествующий от первого лица (*I*), люди, шокированные произошедшим (*people*), бездомная женщина (*a homeless woman – she*). Метонимические выражения *the whole city* и *a lot of hugging* передают единство и сплочённость людей в горе и опасности. К группе «чужие» относятся «они» (*they*), которых обозначают пейоративно окрашенной лексемой «демоны» (*demons*).

С. Сахно отмечает, что «в чужом мире, где всё недискретно и неопределённо, закреплённость имён за объектами более относительна» [16, с. 97]. Так, в макротекстах «Теракты в Бостоне» и «Вашингтонский снайпер» для обозначения первоначально неизвестных виновников преступления используется серия номинаций. О виновниках совершения терактов в Бостоне в № № 56108–56113 NYT говорят в единственном и множественном числе: *perpetrator* (злоумышленник), *attacker* (напавший), *terrorist/s* (террорист/ы), *fanatics* (фанатики). И даже *the bad men – strangers* (плохие дяди – чужие) [NYT, 56109] – в публикации, где журналист сообщает, как рассказывал о произошедших событиях своей четырёхлетней дочери. Для именованного Вашингтонского снайпера в публикациях № № 52260–52281 NYT используется синонимический ряд: *sniper* (снайпер), *gunman* (вооруженный преступник), *stalker* (упорный преследователь / ловчий), *marksman* (меткий стрелок, снайпер), *killer* (убийца).

По мере того, как Вашингтонский снайпер осуществляет очередной выстрел, по вертикали макротекста выстраивается портрет серийного убийцы. В одной из публикаций № 52271 журналист сводит воедино известную на тот момент информацию о снайпере:

"... a nimble killer, the serial sniper who leaves investigators with almost nothing to go on but requires that they be almost everywhere. The killer takes most of the crime scene with him. He has no confrontation with his victims before killing them, nothing that could alarm a bystander or hint at a motive. He shoots from 100 yards or more away, and the echo of the shots from his high-powered rifle can confuse witnesses, leaving them wondering where the bullet came from -- the woods, the road, the back of a truck? He speeds away in a vehicle the police have not found..." [20, 52271].

Эта статья макротекста выполнена в жанре объявления «Разыскивается», которое полиция обычно даёт для поиска подозреваемого. Однако вместо описания внешности подозреваемого (описание нет, поскольку подозреваемого никто не видел) текст содержит различные детали, связанные с его действиями (поведенческий портрет). Также отметим, что это своего рода портрет-предостережение: того, о ком идет речь, нужно остерегаться. Портрет как жанр эмоциональной публицистики предназначен для описания людей в драматических ситуациях, чтобы вызвать эмоциональную реакцию читателей [9, с. 14]. Подчеркнуть динамичность следующих друг за другом действий «чужого» и тем самым усилить их отрицательную оценку позволяют параллельные синтаксические конструкции, в которых «чужой» выступает в роли деятеля в позиции подлежащего. Использование активного залога настоящего простого времени помещает снайпера в центр внимания и указывает на то, что его действия носят системный характер.

В макротексте «Вашингтонский снайпер» отмечается небольшое количество публикаций, рассказывающих о жизни людей до того, как они стали жертвами снайпера. Полагаем, это вызвано характером протекания

кризисной ситуации, которую мы относим к дрящимся ситуациям. Дрящаяся кризисная ситуация складывается из череды идентичных событий. Началом её является первое из данных событий, и её длительность находится в непосредственной зависимости от каждого последующего события [19, с. 37]. Напомним, что округ Вашингтон, близлежащие штаты Мэриленд и Вирджиния, а также значительная часть Соединенных Штатов Америки находились в страхе на протяжении 23 дней, опасаясь «кочующего» снайпера (*roving sniper*). Для того чтобы сдержать панические настроения, полиция и власти сохраняли в тайне значительную часть информации. В связи с этим Г. Почепцов объясняет, что «любое, самое демократическое государство осуществляет нужный с его точки зрения контроль информации, в особенности это касается кризисных периодов, когда допустимыми становятся формы контроля, неизвестные ранее» [11, с. 309]. В частности, полиция пыталась умолчать факт находки послания снайпера на месте ранения 13-летнего мальчика. На гадаальной карте Таро, изображающей Смерть, было написано: «Дорогая полиция, я – Бог»:

“<...> *police officials warned the unauthorized disclosure could endanger the manhunt. "It is inappropriate to comment about this card," said Police Chief Charles A. Moose ...*” [20, 52267].

В ряде сообщений о новых жертвах снайпера указывают, какая она по счёту, и кратко напоминают о предыдущих нападениях и их последствиях:

“<...> *a 72-year-old Washington resident shot to death in the street on Thursday night had been the sixth victim of a skilled marksman still at large in the Washington metropolitan area. ... Those five died in separate attacks Wednesday and Thursday as they went about routine outdoor activities ...*” [20, 52262].

“*A 13-year-old student was shot and critically wounded on Monday at the entrance of his school in the eighth attack linked to a roving sniper who has killed six adults in the Washington suburban area ...*” [20, 52265].

В данных случаях наблюдаем совмещение хронотопов снайпера и его жертв. Мы исходим из того, что у каждого деятеля свой хронотоп, свое время-пространство. Лексические единицы, образующие семантическое поле индивидуального пространства деятеля, позволяют отнести тот или иной хронотоп действующего лица к пространству «свое» или «чужие», к пространству развития или уничтожения, мира или войны, добра или зла. Хронотопы различных деятелей, представляющих разнополярные пространства, могут совмещаться. При таком совмещении один из хронотопов (чаще хронотоп уничтожения) доминирует. Так, снайпер выбирает момент времени и «вовлекает» человека (выстрел как способ такого вовлечения), занятого своими повседневными делами, в своё пространство. Человек, вовлекаемый в «чужое» пространство, меняет свой статус: из субъекта он становится объектом (жертвой). В этой ситуации совмещения пространство снайпер является деятелем (организатором фокусного (трагического) события) и производит действия над другим человеком, тем самым навязывая ему свои правила игры.

В итоге читателю вертикали публикаций “New York Times” на тему «Вашингтонский снайпер» известны имена всех пострадавших, кроме имени 13-летнего ученика, который получил серьёзное ранение 7 октября: его имя не разглашается:

“<...> *the student, whose identity was withheld*” [20, 52265].

“<...> *the victim, his identity kept secret*” [20, 52278].

В некоторых случаях личность жертв уточняется по мере появления соответствующей информации. Так, в № 52267 NYT указывается, что личность пострадавшего на автостраде 66 в Манассасе, штат Вирджиния, не установлена (1). Имя пострадавшего становится известным читателю только в следующем номере (2):

“(1) *On Wednesday night, a man was shot to death at a gas station near Interstate 66 in Manassas, Va., 30 miles southwest of Washington. The victim was not identified...*” [20, 52267].

“(2) *The latest victim was identified as Dean H. Meyers, a 53-year-old civil engineer from Gaithersburg, Md., who had stopped for gas on his way home from his job here*” [20, 52268].

В результате взрывов на финише Бостонского марафона погибло три человека. Имя одного из них в № 56109 газеты “New York Times” не указывается. Читателям всего лишь известно, что это – студентка, родом из Китая, и университет ждёт разрешения от её семьи для обнародования имени:

“<...> *the Chinese Consulate in New York said that she was a Chinese national. The university is waiting for permission from the family before releasing her name*” [21, 56109].

В № 56110 этой девушке посвящена целая статья – «*Grad student with eye on career in finance is mourned in China*». В статье сообщают не только имя девушки – Лу Лингзи (*Lu Lingzi*), но и освещают отдельные эпизоды из её жизни. Отсюда следует, что родные девушки разрешили опубликовать эти сведения.

Так же, как и в «Вашингтонском снайпере», индивидуализация событий в макротексте «Теракты в Бостоне» достигается через индивидуализацию действующих лиц. Однако в макротексте «Теракты в Бостоне» отмечается большее количество публикаций жанра «История человека». Отметим, что референтную кризисную ситуацию, вызванную терактами в Бостоне, мы относим к разовым. Разовая кризисная ситуация вызвана одним событием или несколькими совпадающими во времени событиями. Она имеет четко обозначенное начало и характеризуется непродолжительностью течения в реальном времени [19, с. 37].

Одним из способов возбудить и удержать читательское внимание при освещении такого рода кризисов в газетных публикациях является акцентирование эмоционального аспекта описываемой ситуации, обращение к лучшим чувствам аудитории. Наиболее эффективным средством апелляции к чувствам читателя является рассказ о пострадавших людях, что заставляет читателя глубоко пережить события того дня, увидеть их глазами пострадавших. Как пишет Н. Арутюнова, «переход к человеческому фактору всегда вносит в текст элемент ин-

тенциональности», связанный с модальной установкой говорящего [1, с. 177]. Так, например, подается рассказ о мальчике Мартине Ричарде и молодой женщине Крисл Кэмпбелл, которые, как и Лу Лингзи, погибли при взрывах на финише Бостонского марафона:

“Martin Richard and Krystle Campbell, two of three people killed Monday at the Boston Marathon... were there to watch others. They were not supposed to be the subjects of a newspaper story ...” [21, 56108].

Оба человека поневоле становятся деятелями – жертвами кризисной ситуации. Парадоксальность происшедшего показана при помощи такой стилистической фигуры, как хиазм: Мартин и Крисл находились у финиша марафона, чтобы посмотреть на других, а не для того, чтобы стать «предметом» газетной публикации. Смысл этого предложения может быть сведен к следующему: прийти для того, чтобы посмотреть на других, а не для того, чтобы посмотрели на тебя.

Г. Почепцов замечает, что управление информационным пространством стремится к тому, чтобы вводить в массовое сознание информационные структуры с заранее прогнозируемым реагированием на них. И новости, и романы, и «мыльные оперы» строятся на определенной, как ее можно обозначить, «героической грамматике» [10, с. 45]. Человек, как потребитель этой информации, реагирует на нее благодаря определенному вовлечению в ситуацию.

В кризисной ситуации потребитель информации испытывает особенно острую необходимость в «героизированной» действительности. В данном случае среди «своих» всегда выделяется человек или люди, чей поступок или поступки достойны восхищения и подражания. Наряду с героизацией «своих» СМИ склонны демонизировать «чужих»: герою противопоставляется антигерой. Для создания определенных патриотических настроений СМИ оценивают поступки героя исключительно со знаком «+» и освещают их в большей степени, чем поступки антигероя, действия которого оцениваются исключительно со знаком «-». Ситуацию «столкновение с опасностью», из которой человек выходит в роли победителя, Г. Почепцов называет «победой над опасностью»: человек тогда становится героем, когда при столкновении с опасностью он избирает вариант единственно правильного поведения [12, с. 236]. Так, после взрывов на финише Бостонского марафона многие американцы, рискуя собственной безопасностью, помогли раненым, оставаясь в эпицентре кризисных событий:

“Men and women, choosing to abandon safety, charged head on into the chaos, looking to assist. In the face of death, the human spirit remained unwavering among the fire, blood and disorder” [21, 56108].

“<...> the civilian bystanders to the attack ran toward the first blast to give aid to the victims, without a second thought for their own safety” [21, 56109].

Как видим, в сложившейся ситуации газета “New York Times” публикует истории, которые бы поддержали позитивные настроения читательской аудитории, имплицитно относящейся к «своим».

Подводя итоги, отметим, что целостность смыслового пространства газетного макротекста обусловлена фиксированностью позиций деятелей, их узнаваемостью, присутствием в ряде газетных публикаций по горизонтали, а также вертикали макротекста. В кризисной ситуации узнаваемость позиций деятелей обеспечивается за счет устойчивого распределения ролей, характеризующихся полярностью (противопоставлением). Таким образом, тенденция к стабильной поляризации субъектных ролей по принципу «свой» – «чужой» является одной из характеристик изображенного пространства макротекста о кризисной ситуации. Исследования больших текстовых массивов, как видим, являются перспективными, поскольку связаны с насущными потребностями работы с информацией, при этом задействуется как традиционный подход (лингвистика текста), так и новые тенденции (синергетика).

Литература:

1. Арутюнова Н. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт / Н. Арутюнова. – М. : Наука, 1988. – 341 с.
2. Арутюнова Н. Язык и мир человека / Н. Арутюнова. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
3. Белова А. Лингвистические аспекты аргументации / А. Белова. – К. : Киевский ун-т им. Тараса Шевченко, 1997. – 311 с.
4. Домброван Т. Дiachроническая лингвосинергетика – новый ракурс исследования эволюции языка / Т. Домброван // Интегральна теорія англomовної комунікації : [колективна монографія]. – Одеса, 2015. – С. 65–105.
5. Дубоссарская М. Свой-Чужой-Другой: к постановке проблемы / М. Дубоссарская // Вестник Ставропольского государственного университета. – Ставрополь, 2008. – С. 167–174.
6. Зинченко В. Межкультурная коммуникация. Системный подход : [учебное пособие] / В. Зинченко, В. Зусман, З. Киризе. – Нижний Новгород : изд-во НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2003. – 192 с.
7. Каминская Т. Образ адресата в текстах массовой коммуникации : семантико-прагматическое исследование: дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.10 / Т. Каминская. – С-Пб., 2009. – 283 с.
8. Колегаева И. Газетный текст как коммуникативное явление / И. Колегаева // Записки з романо-германської філології. – Одеса, 2002. – Вип. 11. – С. 116–126.
9. Колесниченко А. Практическая журналистика : [учебное пособие] / А. Колесниченко. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2008. – 192 с.
10. Почепцов Г. Информация & дезинформация / Г. Почепцов. – К. : Ника-Центр, Эльга, 2001. – 256 с.
11. Почепцов Г. Психологические войны / Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук. – К. : Ваклер, 2002. – 528 с.
12. Почепцов Г. Семиотика / Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук. – Киев : Ваклер, 2002. – 431 с.
13. Розмаріца І. Лінгвокогнітивні особливості комунікації у сфері екології (на матеріалі сучасної англійської мови) : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / І. Розмаріца. – Київ, 2003. – 207 с.

14. Романова Т. Человек и время. Язык. Дискурс. Языковая личность : [монография] / Т. Романова. – Нижний Новгород : НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2011. – 248 с.
15. Садохин А. Введение в теорию межкультурной коммуникации / А. Садохин. – М. : Высшая школа, 2005. – 310 с.
16. Сахно С. «Свое-чужое» в концептуальных структурах / С. Сахно // Логический анализ языка. Культурные концепты / Отв. ред. Н. Арутюнова. – М. : Наука, 1991. – С. 95–101.
17. Солганик Г. О новых аспектах изучения языка СМИ / Г. Солганик // Вестник МГУ. Сер. № 10. Журналистика. – М., 2000. – № 3. – С. 31–38.
18. Співак С. Власна назва в композиційно-смісловій структурі віршованих текстів американської поезії ХХ століття: комунікативно-когнітивний підхід: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / С. Співак. – К., 2003. – 197 с.
19. Терехова Л. Газетный макротекст: единство категорий ВРЕМЯ, ПРОСТРАНСТВО, ЧЕЛОВЕК в публикациях о кризисной ситуации (на материале англоязычной периодики): дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Л. Терехова. – Одесса, 2015. – 238 с.
20. New York Times (NYT) 2002. – №№ 52260 – 52296.
21. New York Times (NYT) 2013. – №№ 56108 – 56125.

Анотация

Л. ТЕРЕХОВА. ОППОЗИЦИЯ «СВОЙ» – «ЧУЖОЙ» В ГАЗЕТНОМ МАКРОТЕКСТЕ

В статье рассматриваются особенности реализации оппозиции «свой» – «чужой» в газетном макротексте, описывающем кризисную ситуацию. В денотативном пространстве газетного макротекста субъекты действия, речи, оценки оказываются причастными к одной из двух групп, в центре которых располагается либо жертва – потерпевший, либо агрессор – виновник. Целостность смыслового пространства газетного макротекста обусловлена фиксированностью позиций деятелей, их узнаваемостью, присутствием в ряде газетных публикаций по горизонтали, а также по вертикали макротекста.

Ключевые слова: «свой» – «чужой» / «мы» – «они», газетный макротекст, кризисная ситуация.

Анотація

Л. ТЕРЕХОВА. ОПОЗИЦІЯ «СВІЙ» – «ЧУЖИЙ» У ГАЗЕТНОМУ МАКРОТЕКСТІ

У статті розглянуто особливості реалізації опозиції «свій» – «чужий» у газетному макротексті, що зображує кризову ситуацію. У денотативному просторі газетного макротексту суб'єкти дії, мовлення й оцінки належать до однієї з двох груп, у центрі яких знаходиться або жертва – потерпіла сторона, або агресор – винуватець. Цілісність смыслового простору газетного макротексту зумовлена фіксованістю позицій діячів, їхньою впізнаваністю, присутністю в низці газетних публікацій по горизонталі, а також по вертикалі макротексту.

Ключові слова: «свій» – «чужий» / «ми» – «вони», газетний макротекст, кризова ситуація.

Summary

L. TEREKHOVA. OPPOSITION “SELF” – “ALIEN” IN A NEWSPAPER MACROTEXT

The article deals with the peculiarities of manifestation of opposition “self” – “alien” (“we” – “they”) in a newspaper macrotext about a crisis situation. The research shows that the semantic integrity of a newspaper macrotext is determined by the ridged roles of the portrayed people who belong to either of two groups: the victim-the injured party or the aggressor-the culprit. The roles of both groups are fixed and recognized on the vertical and horizontal of macrotext.

Key words: “self” – “alien” / “we” – “they”, newspaper macrotext, crisis situation.

*кандидат філологічних наук,
асистент кафедри загального мовознавства,
класичної філології та неоелліністики
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка*

ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ СЛОГАНІВ ГРЕЦЬКОЇ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ РЕКЛАМИ

Постановка проблеми. Останніми десятиліттями мовні особливості реклам і рекламних слоганів зокрема все частіше привертають увагу дослідників, оскільки в них використовується велика кількість мовностилістичних засобів. Відлуння такого інтересу простежується й у дослідженнях грецьких науковців, проте в вітчизняній елліністиці вони практично відсутні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченню мовних особливостей слоганів присвячено дослідження С.Є. Перепльотчикової, Н.Л. Коваленко, О.В. Лещенко, Л.І. Конюхової, Н.О. Улітіної, О.В. Крутоголової, А.В. Єлісеєвої, Д.В. Стрельченко та багатьох інших науковців.

Мета статті – систематизувати актуальні для дослідження погляди науковців щодо специфіки слоганів та надати загальну характеристику слоганам грецької телевізійної реклами.

Виклад основного матеріалу. У рекламному повідомленні слоган відіграє одну з головних ролей. З цієї тезою погоджується більшість дослідників рекламних слоганів. «Центральну роль у рекламному повідомленні виконує слоган: він має спонукати споживача зробити вибір на користь рекламованої послуги та позиціонувати установу на ринку послуг» [1, с. 102]. «Слоган виконує центральну роль у рекламному повідомленні...» [2, с. 5]; «<...> безперечним для всіх є той факт, що слоган займає одне з центральних місць у структурі рекламного тексту» [3, с. 1].

Існує чимало визначень рекламних слоганів. На думку Л.Д. Бурковської, слоган – це спресована до формули суть рекламної концепції, доведена до лінгвістичної досконалості думка, яка легко запам'ятовується [1, с. 102]. Н.Л. Коваленко визначає рекламний слоган як комунікативне повідомлення, що має прагматичну настанову передати правдиву інформацію про предмет реклами найбільшій кількості людей із метою їх спонукання до активної дії – скористатися нагодою й придбати рекламований товар / послугу [4, с. 13]. Дослідниця також наголошує на тому, що слоган є автономним різновидом рекламного тексту, «маючи всі прагматичні й стилістичні особливості, складається з одного речення, яке перебуває у взаємозалежності з брендом, що сприяє максимальному стисненню й концентрації рекламної інформації» [4, с. 13]. Для нашого дослідження актуальним є визначення О.В. Дерпак: «Фірмове гасло, або слоган – це важливий елемент рекламного звернення, який у стислій формі формулює неповторність та виключні переваги пропозиції. Слоган – девіз або коротка фраза, яка повідомляє основну думку рекламного звернення, використовується в рекламних кампаніях» [5]. Особливості рекламного слогана полягають у його синестезійній природі, що передбачає активацію всіх сприйняттєвих рівнів адресата / адресатів (раціональний, емоційний, візуальний, аудіальний, сенсорний) завдяки залученню різноаспектних сугестогенних елементів [6].

Як слушно зазначає О.В. Вінарева, мета рекламного слогана полягає в тому, щоб експліцитно або імпліцитно повідомити про товар інформацію, корисну для споживача, розкрити переваги цього товару над іншими товарами подібної категорії й таким чином спонукати споживача до його купівлі. Реалізація мети рекламного слогана відбувається завдяки його структурним, семантичним та лексико-стилістичним особливостям [7, с. 15–16].

Дослідники слоганів наголошують на їхньому прагматичному аспекті: «Слоган становить собою своєрідне рекламне резюме, ретельно підготовлене, з підвищеною прагматичною спрямованістю» [5]; «слоган орієнтований насамперед на максимальне досягнення прагматичного ефекту», оскільки «рекламні слогани спрямовані передусім на те, щоб позитивно вплинути на адресата й спонукати його до здійснення конкретної практичної дії» [4, с. 6–13].

Слушним є твердження про те, що слогани «формують потрібний для створення позитивного іміджу товару чи послуги асоціативний зв'язок ідей» [8, с. 72].

Як зазначають О.В. Лещенко й Л.Д. Бурковська, для того, щоб слогани були ефективними в процесі комунікації, у них максимально точно мають поєднуватися мовна форма (експресивні мовні засоби та можливості системи мови), прагматичні настанови (миттєвий вплив на споживача та тривалий упізнавальний ефект) і комунікативні функції [2, с. 5; 1, с. 102].

На думку Н.Л. Коваленко, стислість є найпершою й необхідною умовою запам'ятовування слогана [4, с. 6]. Дослідниця виділяє такі критерії ефективного слогана: запам'ятовуваність; практичність, зв'язок із характеристиками рекламованого товару, його об'єктивними якостями й функціями; унікальність, виражена відмінними від інших характеристиками брэнда, чітка диференціація щодо конкурентів [4, с. 6]. Д.В. Стрельченко називає такі характеристики вдалих слоганів: лаконічність, конкретність, прозорість (форми), повторюваність, мальовничість, влучність, оригінальність, емоційність (стилю), аргументованість, асоціативність (змісту) [9, с. 116]. Отже, для того, щоб слоган виконав свою основну функцію, а саме: вплив на адресата (потенційного споживача), він має бути синкретичним. О.В. Лещенко називає слогани найбільш експериментальною мовною формою [2, с. 16].

Слогани грецької телереклами є короткою, лаконічною фразою або реченням. Вони зазвичай завершують телевізійну рекламу. Такі слогани ніби підсумовують інформацію, викладену протягом реклами. Л.І. Конюхова слушно зауважує: «Реклама спрямована на те, щоб привернути увагу покупців, споживачів, замовників, глядачів. Слоган же, очевидно, повинен у короткій формі передати всю суть, основну думку рекламного тексту, спонукати телеглядача до дії. Тому він має бути лаконічним і цілком вивершеним, щоб привернути увагу» [10]. У телевізійній рекламі слоган у неомогенному комплексі вербального й невербального виконання увиразнює ефективність інформативно-емоційних площин рекламної пропозиції [6].

Іноді в грецькій телевізійній рекламі взагалі не вимовляється жодного слова, вона містить лише музику та відеоряд. Так, у рекламі традиційної грецької горілки узо демонструються вітрила, на яких написані слова, що характеризують рекламований продукт; наприкінці реклами з'являється написаний слоган: «Έχει ήλιο, έχει Πλωμάρι». Так само в рекламі магазину Jumbo присутній відеоряд, що містить картинку, фразу на початку реклами й слоган наприкінці: «Στολίζουμε ΝΩΡΙΤΕΡΑ, χαϊρόμαστε ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ!». Досить поширені реклами, в яких не вимовляється жодної іншої фрази, окрім назви продукту та слогана наприкінці, інші фрази або слова можуть з'являтися на екрані протягом реклами. Наприклад, у рекламі соків однієї з торгових марок під час відеоряду з'являються написи стосовно видів, смаків рекламованого соку, а наприкінці озвучено назву та слоган: «Χυμοί ΕΝΑ. Πρώτη γεύση, αμέτρητη απόλαυση!».

Серед мовних особливостей слоганів називають часте використання спонукальних конструкцій, спеціальних ключових слів, римування чи ритмічного розміщення тексту, широке застосування різноманітних засобів мовної гри [5]. Для слоганів грецької телевізійної реклами характерним є використання мовних засобів на всіх рівнях мовної системи.

У слогані грецької телереклами назва торгової марки може обіграватися на фонетичному рівні, наприклад: «Κάθε σταγόνα Fairy συμ-FAIRY!». У рекламі засобу для миття посуду назва товару має однакове звучання з частиною дієслова *συμφέρει*, яке до того ж має значення «бути вигідним». Більше того, оказіоналізм *συμ-FAIRY* обіграно також на морфологічному рівні, оскільки він виражає значення «разом із Fairy».

Трапляються й римовані слогани, наприклад: «μεΓΑΛΑ τοστάκια με gouda ΝΟΥΝΟΥ, Βάλ' το καλά στο νού». У цьому слогані помітна гра слів: у слові *μεγάλα* (великі), частину *ΓΑΛΑ* (молоко) виділено великими літерами, оскільки сир є молочним продуктом. Загалом використання прийому гри слів характерне для цієї торгової марки. В іншій рекламі цієї торгової марки маємо слоган: «Λεν θες άλλο. Θες κι άλλο!». Як бачимо, у грецьких телевізійних рекламах нерідко використовуються декілька прийомів із метою створення вдалого слогана.

Взагалі в слоганах грецької телевізійної реклами використання гри слів є дуже поширеним. Наприклад, у рекламі оливкової олії Χωριό торгової марки ΜΙΝΕΡΒΑ слоган звучить таким чином: «Έτσι είναι το λάδι. Χωριό». Оскільки іменник *χωριό* має значення «село», то в слогані мається на увазі як буквальный смисл цього іменника, так і назва самого продукту. Подібним чином обігрується назва торгової марки пива «ΑΛΦΑ» у слогані «Η ΑΛΦΑ πλευρά μας». У слогані «Φέρσου φυσικά» безалкогольних напоїв торгової марки Ηβη прислівник *φυσικά* натякає на те, що напої містять натуральний сік.

Окрім того, у слоганах грецьких телевізійних реклам також уживаються оцінні слова (іменники, прикметники): «Πρώτη γεύση, αμέτρητη απόλαυση», «Τέλεια αποτελέσματα» тощо.

У слоганах грецьких телевізійних реклам грецьких продуктів: фети («Φέτα ΔΩΔΩΝΗ από τη φύση της η καλύτερη!, Φέτα ΗΠΕΙΡΟΣ από χέρι τυροκόμου»), ковбасних виробів («Θράκης Γεύσεις Αλλαντικά με ονομασία προέλευσης»), оливкової олії («ΜΙΝΕΡΒΑ παράδοση στην ποιότητα»), молочної продукції («ΝΟΥΝΟΥ εκλεκτό Η παράδοση στα σμυρινά της») перевага надається використанню лексем, що підкреслюють натуральність продуктів, збереження традицій під час їхнього виготовлення.

У грецькій телевізійній рекламі на синтаксичному рівні часто використовується синтаксична симетрія: «Κάθε μέρα τυρί, κάθε μέρα γιορτή!». У таких конструкціях нерідко в слогані використовується назва торгової марки: «Διαλέγεις Υφαντής... διαλέγεις ποιότητα!», «Έχει ήλιο, έχει Πλωμάρι». У рекламі природної мінеральної води Βίκος також використовується синтаксична симетрія: «Απ'την πηγή κι απ'την καρδιά». Крім того, іменник *πηγή* (джерело) указує на те, що рекламована вода є джерельною.

Слогани в грецькій телевізійній рекламі можуть стосуватися не власне характеристик рекламованого продукту, а створювати позитивну атмосферу, апелювати до позитивних емоцій, вражень глядача. Однак абстрактні слогани нечасто використовуються в грецьких телевізійних рекламах. Слогани такого типу поширені переважно в рекламах мобільного зв'язку, додатків для мобільних телефонів, наприклад, реклама мобільного додатку What's up має слоган «ΜΑΖΙ είμαστε πιο ΔΥΝΑΤΟΙ!», постачальника телекомунікаційних послуг Cosmote – «ο κόσμος μας, εσύ.»

Висновки. Отже, телевізійна реклама поєднує в собі вербальні та невербальні засоби комунікації. У грецьких телевізійних рекламах слогани містяться, як правило, наприкінці реклами. Слогани є короткими реченнями, що виражають основну суть рекламного повідомлення. Вдалі слогани поєднують декілька мовностилістичних прийомів. У грецьких слоганах мовні засоби використовуються на всіх мовних рівнях. Комунікативно-прагматичні аспекти слоганів грецьких телевізійних реклам становлять інтерес для подальших досліджень.

Література:

1. Бурковська Л.Д. Лінгвістичні аспекти англійських рекламних текстів / Л.Д. Бурковська // Філологічні науки. – 2014. – № 18. – С. 101–105.
2. Лещенко О.В. Структурно-семантичні та комунікативно-прагматичні особливості німецьких і українських ре-

- кларних слоганів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.17 «Порівняльно-історичне і типологічне мовознавство» / О.В. Лещенко. – Донецьк, 2014. – 22 с.
3. Шукало І.М. Англomовні метафоричні рекламні слогани та їх переклад українською мовою / І.М. Шукало // Філологічні трактати. – 2012. – Т. 4, № 2. – С. 129–133.
 4. Коваленко Н.Л. Лінгвістична позначеність слогана в структурі рекламного тексту : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.02 «Російська мова». – Дніпропетровськ, 2006. – 17 с.
 5. Дерпак О.В. Ефективність реклами: мовні особливості / О.В. Дерпак // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. – 2010. – № 8. – С. 24–33 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://base.dnsgb.com.ua/files/journal/Visnyk-Lvivskogo-Nats-agrar-univer/APK/2010_2/files/10doalp.pdf.
 6. Улігіна Н.О. Лінгвальні характеристики слогана як компонента звукової реклами (експериментально-фонетичне дослідження на матеріалі англomовної теле- та радіореклами) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови» / Н.О. Улігіна. – Одеса, 2010. – 20 с.
 7. Вінарева О.В. Структурний, семантичний і прагматичний аспекти англomовних торгових назв (на матеріалі веб-сайтів мережі Інтернет) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». – К., 2005. – 20 с.
 8. Ковальчук М.С. Лексичні особливості рекламних текстів / М.С. Ковальчук, В.С. Алексєєв // Дослідження з лексикології і граматики української мови. – 2015. – Вип. 16. – С. 70–77 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/dlgum_2015_16_10.
 9. Стрельченко Д.В. Мовні засоби англomовного рекламного дискурсу / Д.В. Стрельченко // Філологічні трактати. – 2012. – Т. 4, № 1. – С. 115–118 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Filtr_2012_4_1_21.
 10. Конюхова Л.І. Вираження спонукання в слогані телереклами / Л.І. Конюхова // Вісник Львівського університету. Сер. Журналістика. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – Вип. 23. – С. 96–103 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://old.journ.lnu.edu.ua/movazmi/body/visnyk23/Statti_Koniukhova.htm.

Анотація

О. ТИЩЕНКО. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ СЛОГАНІВ ГРЕЦЬКОЇ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ РЕКЛАМИ

У статті розглянуто актуальні погляди мовознавців на природу, цілі та критерії ефективності рекламних слоганів. Увагу зосереджено на слоганах грецької телевізійної реклами, надається їхня загальна характеристика. Досліджено характерні особливості рекламних слоганів.

Ключові слова: рекламний слоган, телевізійна реклама, мовні засоби.

Аннотация

Е. ТИЩЕНКО. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СЛОГАНОВ ГРЕЧЕСКОЙ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ РЕКЛАМЫ

В статье рассмотрены актуальные взгляды языковедов на природу, цели и критерии эффективности рекламных слоганов. Внимание сосредоточено на слоганах греческой телевизионной рекламы, представлена их общая характеристика. Исследованы характерные особенности рекламных слоганов.

Ключевые слова: рекламный слоган, телевизионная реклама, языковые средства.

Summary

O. TYSCHENKO. THEORETICAL FRAMEWORK OF THE RESEARCH ON THE GREEK TELEVISION ADVERTISING SLOGANS

The article deals with the current views of the linguists on the nature, targets and performance criteria of the advertising slogans. The attention is paid to the Greek television advertising slogans, their general characteristics are given. Their features are studied.

Key words: advertising slogan, television advertising, means of language.

аспірант кафедри англійської філології
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки

МОВЛЕННЄВІ РЕСУРСИ КОНСТРУЮВАННЯ РЕФЛЕКСИВНОЇ СУБ'ЄКТНОЇ ПОЗИЦІЇ В АНГЛОМОВНОМУ ІНТЕРНЕТ-БЛОЗІ

Постановка наукової проблеми. Життя сучасного соціуму неможливо уявити без новітніх інформаційних технологій, які відіграють важливу роль у всіх сферах людського буття. Інтернет як глобальний поліфункціональний засіб масової комунікації надає користувачеві необмежені можливості самовиразитися, розповісти про себе та про свої погляди широкому загалу. Сьогодні з-поміж усіх способів спілкування у Всесвітній мережі (електронна пошта, форуми, чати і т. ін.) блоги користуються найбільшою популярністю, оскільки дозволяють користувачам не лише обговорювати певні проблеми, а й будувати соціальні стосунки зі своїми читачами та іншими блогерами. Таким чином, людина як суб'єкт дискурсивної діяльності [13], вступаючи в онлайн-інтеракцію, публічно маніфестує своє ставлення до предмета мовлення, інших суб'єктів та власних переконань, тобто позиціонує себе за допомогою різноманітних мовно-семіотичних засобів.

Аналіз останніх досліджень. На сучасному етапі розвитку лінгвістичних досліджень проблема суб'єктного позиціонування набуває дедалі більшої актуальності, про що свідчать наукові пошуки як вітчизняних [7; 11; 12; 26], так і закордонних [16; 17; 18; 20; 21; 25; 26] учених. Сьогодні активно вивчається зміст поняття «позиція суб'єкта дискурсивної діяльності» [7; 12; 13; 17], його різновиди [5; 12; 13; 16; 22], інтеракційна природа позиціонування [18; 22; 27], соціальні [21; 23] та соціокогнітивні [12; 13] аспекти стансу [13, с. 63], особливості позиціонування в Інтернет-мережі [25; 26] та ін.

Буття сучасної людини протікає в двох вимірах – реальному та віртуальному, причому кожен із них відіграє однаково важливу роль в організації суспільного життя. Інформатизоване та технізоване ХХІ століття диктує свої вимоги, серед яких найважливішою є необхідність у безперервному доступі до інформації. Саме тому загальною тенденцією сучасного політичного, професійного та ділового світу є орієнтація на мережеві засоби комунікації, до яких, безперечно, належить і блог. «Персональна розповідь» [4; 13] або «наратив» [24] користувача, опублікований в Інтернеті з метою вираження власних поглядів, емоцій, переконань, стає доступним широкому загалу, а отже, виявляється стансом – соціально значущою позицією [12, с. 322]. У зв'язку з цим безсумнівною є **актуальність** дослідження лінгвальної специфіки позиціонування в дискурсі Інтернет-блогу.

Мета статті полягає в виокремленні типів стансів, що їх займають суб'єкти дискурсивної діяльності (далі – СДД) у дискурсі Інтернет-блогу, та виявленні мовленнєвих маркерів їх актуалізації.

Досягнення поставленої мети можливе за умови вирішення таких **завдань**: дати визначення поняттю «позиція суб'єкта дискурсивної діяльності», узагальнити відомості наукових розвідок стосовно класифікації суб'єктних позицій, виокремити типи позицій СДД в Інтернет-блосі та дослідити способи їх актуалізації засобами мови різних рівнів.

Матеріалом для нашого дослідження слугували фрагменти письмових повідомлень, опублікованих у персональних блогах відомого політика, екс-кандидата на посаду президента США Гіллари Клінтон [15], та популярного американського актора, письменника й блогера Віла Вітона [28]. Дослідження ґрунтується на методологічних засадах комунікативно-діяльнісного підходу до мови й мовлення, який активно розвивається в лінгвістиці останніх років [6; 9]. Застосовані методи дискурс-аналізу, конверсаційного й лінгвостилістичного аналізу дозволили виявити структурні, лексико-граматичні та стилістичні маркери позиціонування суб'єкта в дискурсі Інтернет-блогу й пояснити їхній прагмакомунікативний і соціолінгвістичний потенціал.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Визначення позиції суб'єкта дискурсивної діяльності (англ. “*stance*”) викликає немало труднощів. Цей складний феномен не новий у лінгвістиці. Близькими йому за значенням є терміни «модальність» (modality) [20], «оцінка» (evaluation) [19], «евіденційність» (evidentiality) [14], які вже давно перебувають у фокусі уваги науковців. У вітчизняних дослідженнях уживаються такі еквіваленти поняття «станс», як «пропозиційна / ментальна / когнітивна / смислова установка» [8], «точка зору», «модус» [3], «модальність» [1], «позиція» [2] тощо. Ми, слідом за Ущиною В.А., надаємо перевагу терміну «позиція суб'єкта дискурсивної діяльності» або «суб'єктна позиція» (позиція СДД, станс) [13], оскільки його зміст охоплює всі вищеперераховані аспекти позиціонування. Таким чином, позиція суб'єкта дискурсивної діяльності в найзагальнішому розумінні стосується дискурсивного вираження автором усного висловлення або письмового твору власних поглядів, почуттів, суджень або оцінок не лише стосовно предмета спілкування, а й стосовно інших учасників мовленнєвої взаємодії [12; 17; 22; 23].

Зважаючи на багатовекторність феномена позиціонування, у гуманітарних науках досі не існує єдиної універсальної класифікації позицій СДД. Так, М.Д. Лаптева виокремлює соціальні (або статусні), особистісні та рольові позиції [5], де 1) соціальна позиція пов'язана з очікуваннями суспільства або окремої соціальної групи; 2) особистісна позиція відображає ставлення людини до дійсності в вигляді моральних установок та цінностей; 3) рольова позиція асоціюється з моделями спілкування, які засвоюються особистістю в процесі її соціалізації та залежать від певних комунікативних умов [5, с. 11].

В останні роки дослідники стансу все частіше звертають увагу на його інгерентно інтеракційну природу [17; 22; 23]. Ідеться про те, що поряд із суб'єктністю позиціонуванню притаманна міжсуб'єктність, адже ми рідко формуємо свої погляди, вірування й уподобання в повній ізоляції, поза межами взаємодії з іншими суб'єктами комунікації. Уперше цю ідею висловили ще Б. Дейвіс і Р. Харре у своїй знаменитій праці «Positioning: The Discursive Production of Selves», у якій суб'єктно орієнтовані позиції називали рефлексивними, а міжсуб'єктні – інтерактивними [16, с. 48]. Таке розмежування набуває особливої ваги в дослідженні Інтернет-дискурсу через його глобальну поширеність і загальну доступність.

Таким чином, доходимо важливого для нашої розвідки висновку, що станс – це динамічне ситуативно залежне дискурсне утворення, у якому виділяються індивідуально-особистісний та інтеракційно-міжособистісний ракурси, що актуалізуються шляхом використання відповідних стансовиражальних та стансоконструювальних мовно-семіотичних ресурсів [10]. Сукупність позицій, які суб'єкт займає в процесі спілкування, формує його / її ідентичність, тобто людина (особистість) не є «готовим продуктом», а конструює своє «Я» в інтеракції з іншими суб'єктами комунікативних практик.

На думку Ущиної В.А., у складі суб'єктних позицій виділяються епістемічний та афективний компоненти [12]. В епістемічному компоненті позиціонування відображається об'єктивна інформація про походження знань мовця щодо предмета мовлення, а також суб'єктивна рефлексія, що ґрунтується на поточних параметрах ситуативного контексту; емоційні й оцінні аспекти позиції суб'єкта дискурсивної діяльності становлять афективний складник позиціонування, у якому відображаються емоції, почуття, оцінки й ставлення суб'єкта стосовно предмета мовлення та інших суб'єктів і який реалізується інтеракційно за допомогою різноманітних мовних ресурсів [12, с. 234–235]. Проте, як стверджує автор, афективний та епістемічний компоненти позиції СДД розділені штучно. Насправді ж вони нерозривно пов'язані й не існують одна без одної, оскільки емоційним станом мовця активується його аксіологічна діяльність, провокуючи оцінний зміст його суджень під час позиціонування, а знання щодо предмета мовлення подекуди слугують тригером для виникнення певних емоцій, почуттів та оцінок [12, с. 177].

Середовищем реалізації суб'єктних позицій є дискурс. Сьогодні вже не виникає жодних сумнівів щодо існування так званого «комп'ютерного» («електронного») дискурсу, різновидом якого є Інтернет-блог. Основна комунікативна мета блогінгу – прагнення людини представити себе та / або свої погляди й переконання світові, тобто позиціонувати себе в дискурсивному середовищі віртуальної реальності. Таким чином, блог стає одним з інструментів конструювання авторської ідентичності в умовах електронної комунікації.

Основою авторського блогу є персональна розповідь, що створюється користувачем Всесвітньої мережі не лише для того, щоб публічно представити важливі для нього / неї життєві події, а й акцентувати увагу читача на власній особистості. Отже, повідомляючи широкому загалу про свої погляди і якості, блогер ставить себе в центр генерованого ним / нею дискурсу, тобто займає особистісну суб'єктну позицію, яку надалі, слідом за Б. Дейвісом та Р. Харре, називатимемо «рефлексивною», а позиції, які співконструюються суб'єктами дискурсивної діяльності в процесі мовленнєвої взаємодії, будемо тлумачити як інтерактивні [16]. Згідно з дослідженням науковців рефлексивне позиціонування – це процес, у якому суб'єкт інтенційно або неінтенційно позиціонує себе [16, с. 48]. Далі зупинимось детальніше на рефлексивному позиціонуванні.

Пропонуємо розглянути особливості конструювання рефлексивних суб'єктних позицій на прикладі персональної розповіді, опублікованої в авторському блозі Г. Клінтон.

1. *“Remember when Republican candidates wanted to defund Planned Parenthood? So do we.*

A funny thing happens when you work on behalf of children and families. You start noticing how often politicians dismiss the problems you spend your time thinking about...

Well, I am a proud lifelong fighter for so-called “women’s issues”. I believe that what’s good for women is good for America... I believe I’m the most qualified candidate for President. I want to be elected on the merits—and I believe one of the merits is that I’m a woman.. I’ve spent my whole life fighting for women and families because I believe that they matter to our nation and world—and because their struggles speak to my heart. I think it’s time for a President like that... I come to this issue as a woman, a mother, a grandmother.” [15].

У наведеному фрагменті блогер коментує намір членів республіканської партії припинити фінансування Центру планування сім'ї, презентуючи свій станс стосовно обговорюваного питання. Передусім автор вводить тему повідомлення за допомогою риторичного запитання: «Пам'ятаєте, коли республіканці хотіли припинити фінансування Центру планування сім'ї?» (*“Remember when Republican candidates wanted to defund Planned Parenthood?”*), у якому імплікуються негативні наслідки такого вчинку. Коротка відповідь блогера на власне запитання «І ми також» (*“So do we”*) базується на стилістичному прийомі інверсії, що не лише емоційно увиразнює «мовлення» політика (маркує афективний компонент позиціонування), а й акцентує персональні переконання Г. Клінтон. Інклюзивний займенник «ми» (*we*), разом із прагматичною функцією солідаризації, емоційного залучення, слугує атрактором уваги читачької аудиторії до особистості автора блогу. Отже, змінюється предмет «розмови»: політик більше не «говорить» про важливість фінансування Центру планування сім'ї, а фокусується на власних поглядах та характеристиках, тобто стає об'єктом власного мовлення, займаючи рефлексивну суб'єктну позицію, маркерами якої є:

1) особові займенники «я» (*I*), який блогер постійно повторює з метою фокусування уваги читачької аудиторії на своїй (Г. Клінтон) персоні, та «ми» (*we*), що використовується задля залучення своїх прихильників до гіпотетичної згоди з власними суб'єктними позиціями як такими, що не збігаються з позиціями представників конкурентів;

2) модальні оператори «вірити» (*believe*), «думати» (*think*), що маніфестують епістемічний аспект суб'єктного позиціонування;

3) атрибутивні словосполучення з позитивною семантикою «гордий постійний борець» (*a proud lifelong fighter*), «найдостойніший кандидат у президенти» (*the most qualified candidate for President*), що характеризують аксіологічне ставлення автора до своєї особистості та становлять афективний компонент акту позиціонування.

Таким чином, людина як суб'єкт дискурсивної діяльності, займаючи рефлексивну позицію в Інтернет-комунікації, фокусує увагу (власну й читацької аудиторії) на тих особистих специфічних «гранях», які, на його / її думку, допоможуть досягти основної мети позиціонування – надати власним точкам зору й індивідуальним смислам соціокультурної ваги [12, с. 151–152]. Отже, блогер в онлайн-розповідях «про себе» має змогу маніфестувати декілька особистісних позицій одночасно (наприклад, суб'єктні позиції жінки, матері, подруги тощо), що є специфічними для кожного окремого індивіда та проявляються під впливом певних індивідуально-ситуативних чинників. Такі стани надалі будемо тлумачити як «специфічні рефлексивні позиції» (далі – СРП).

На прикладі фрагмента 1 розглянемо СРП Гілларі Клінтон, що зумовлені її професійною діяльністю та соціальним статусом:

1) СРП 1 «борець за права жінок» (“*I am a proud lifelong fighter for so-called “women’s issues”*”); "

2) СРП 2 «достойний кандидат на посаду президента США» (“*I believe I’m the most qualified candidate for President; I think it’s time for a President like that*”);

СРП 3 «жінка», «жінка-мати», «жінка-бабуся» (“*I’m a woman; I come to this issue as a woman, a mother, a grandmother*”).

Таким чином, рефлексивний станс – це узагальнююче поняття, що об'єднує в собі специфічні типи особистісних суб'єктних позицій, які залежать не лише від ситуативних умов комунікативної взаємодії, а й від індивідуальних характеристик мовця. Так, наступний приклад, узятий із персонального блогу Віла Вітона, ілюструє СРП блогера «громадянин Сполучених Штатів Америки»:

2. “*I am so disgusted by my government, and the cowards in Congress who refuse to stand up to the popular vote loosing madman who currently sits in the White House, so profoundly out of his depth, he can be controlled by a neonazi and sent off to watch a children’s movie while thousands upon thousands of my fellow Americans take to the streets to challenge and resist his deplorable, unconstitutional, Fascist actions.*

Yet I am also proud, inspired and comforted by the millions of people not just in America, but around the world, who are standing up and declaring that we will fight this despicable scourge, this illegitimate, incompetent, corrupt, hateful, bigoted, petty tyrant, and everything he stands for. We will fight him until he is defeated...” [28].

У представленому вище фрагменті йдеться про думки та почуття автора стосовно актуальної для всього американського суспільства теми «Новий парламент під керівництвом Дональда Трампа». Блогер, як відома особа та громадянин США, не лишається осторонь, а чітко ілюструє своє невдоволення новообраним президентом. Тому маркерами СРП слугують:

1) займенник I особи однини «я» (*I*), що виконує функцію атрактора уваги потенційного читача до особистих переконань автора;

2) інклюзивний займенник «ми» (*we*), що ілюструє не лише належність автора до американського суспільства, а й вказує на спільні цінності блогера і його «товаришів-американців» (*my fellow Americans*);

3) емоційно марковані лексичні одиниці «огидно» (*disgusted*), «гордий» (*proud*), «натхненний» (*inspired*), «заспокоєний» (*comforted*), що являють собою не лише маркери афективного стансу блогера, а й створюють чітке протиставлення між негативним ставленням автора до парламенту та його схвальними відгукками про борців проти режиму Трампа.

Крім того, у проаналізованому фрагменті Інтернет-повідомлення автор також вдається до прямої несхвальної характеристики тих політиків, які підтримують нового президента та, власне, самого очільника Білого Дому, тим самим конструюючи ще одну СРП – «противник Трампа». Маркерами такої позиції є:

1) лексичні одиниці з яскраво вираженою негативною семантикою, що відображають афективний станс мовця, а саме:

а) іменники «боягузи» (*cowards*), «безумець» (*madman*), «кара» (*scourge*), «тиран» (*tyrant*), що виконують функцію непрямой номінації політиків та вказують на негативне ставлення автора до владної верхівки;

б) низка прикметників: «жалюгідний» (*deplorable*), «неконституційний» (*unconstitutional*), «фашистський» (*fascist*), «мерзенний» (*despicable*), «незаконний» (*illegitimate*), «некомпетентний» (*incompetent*), «продажний» (*corrupt*), «ненависний» (*hateful*), «нетерпимий» (*bigoted*), «дріб'язковий» (*petty*), за допомогою яких блогер якнайповніше характеризує нову владу та виражає свій протест проти президентства Дональда Трампа;

2) гіперпосилання (виділений кольором текст, натиснення на який активізує гіперпосилання, тобто перехід на іншу веб-сторінку): “*cowards*”, “*controlled*”, “*neonazi*”, “*sent off to watch a children’s movie*”, “*inspired*”, “*millions*”, “*we will fight*”, “*incompetent*”, “*We will fight him*”, які тим чи іншим чином пов'язані із закличками до повалення режиму новообраного президента.

Висновки. Таким чином, позиціонування – це складний динамічний феномен, результатом якого є станс – соціально значуща позиція, що містить інформацію про ознаки учасника дискурсу як особистості, як члена певної соціально-культурної групи та як учасника процесу конструювання соціальних значень. Зосереджуючи увагу на особистих афективно-епістемічних якостях, людина як суб'єкт інтеракції перетворюється на об'єкт власного висловлення, тобто займає рефлексивні позиції в дискурсі, що є специфічними для кожного окремого індивіда

та проявляються під впливом певних особистісно-ситуативних чинників. Маркерами специфічних рефлексивних позицій слугують: 1) займенники: а) І особи однини (*I*), що є атрактором уваги читача до суб'єкта комунікативної взаємодії; б) І особи множини (*we*), що виконує прагматичну функцію солідаризації та емоційного залучення читацької аудиторії; 2) лексичні одиниці (іменники, прикметники) як із позитивною, так і з негативною семантикою, що слугують інструментом для конструювання афективного аспекту рефлексивних позицій; 3) модальні дієслова (пропозиційні предикати "*I think / I believe*"), що актуалізують епістемічний компонент рефлексивного позиціонування.

Перспективою подальших досліджень є вивчення інтеракційних особливостей позиціонування на основі читацьких коментарів до авторських повідомлень, опублікованих у персональних Інтернет-блогах.

Література:

1. Виноградов В.В. О категории модальности и модальных словах в русском языке / В.В. Виноградов // Труды ин-та русского языка АН СССР, 1950. – Т. 2. – С. 38–79.
2. Ворожцова И.Б. Культура общения в речевом взаимодействии: речевой субъект на перекрестке культур : [уч. пособие] / И.Б. Ворожцова. – Ижевск : Удмуртский гос. ун-т. – 2007. – 171 с.
3. Зеленщиков А.В. Пропозиция и модальность / А.В. Зеленщиков. – СПб : Изд-во С.-Петербурга. ун-та, 1997. – 244 с.
4. Кравченко Н.К. Практическая дискурсология: школы, методы, методики современного дискурс-анализа : [науч.-практ. пособие] / Н.К. Кравченко. – Луцк : Вольнополиграф, 2012. – 251 с.
5. Лаптева М.Д. Позиция в структуре профессионального общения : автореф. дис. ... канд. психол. наук / М.Д. Лаптева ; Исследоват. центр проблем качества подготовки спец. – М., 1999. – 24 с.
6. Морозова О.І. Діяльнісний стиль мислення у лінгвістичних дослідженнях / О.І. Морозова // Вісник Харківського національного ун-ту імені В.Н. Каразіна. – 2008. – № 811. – С. 41–45.
7. Морозова О.І. Stance: позиція суб'єкта дискурсивної діяльності в дослідженнях / О.І. Морозова // Вісник Київського національного лінгвістичного ун-ту. – Сер. : Філологія. – 2011. – Т. 14, № 1. – С. 87–93.
8. Олікова М.О. Когнітивно-комунікативні характеристики еліпсису / М.О. Олікова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/25175/1/Olikova.pdf>.
9. Пшеничних А.М. Діяльнісний підхід до вивчення особливостей реперспективізації ситуації комунікантами / А.М. Пшеничних // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. – 2010. – № 928. – С. 52–58.
10. Ущина В.А. Афективне позиціонування суб'єкта дискурсивної діяльності в англomовній комунікативній ситуації ризику / В.А. Ущина // East European Journal of Psycholinguistics. – Vol. 3. – Number 1. – Lutsk: Lesya Ukrainka Eastern European National University, 2016. – P. 131–139.
11. Ущина В.А. Модальні засоби суб'єктного позиціонування в англomовному медіа-дискурсі / В.А. Ущина // Нова філологія. Збірник наукових праць. – Вип. 57. – Запоріжжя : ЗНУ, 2013. – С. 93–98.
12. Ущина В.А. Позиціонування суб'єкта в англomовному дискурсі ризику: соціокогнітивний аспект : [монографія] / В.А. Ущина. – Луцк : Вежа-Друк, 2015. – 380 с.
13. Ущина В.А. Позиціонування суб'єкта в сучасному англomовному дискурсі ризику : дис. ... д-ра. філол. наук : 10.02.04 / В.А. Ущина. – К. : Київський національний лінгвістичний ун-т, 2016. – 500 с.
14. Biber D. Styles of stance in English: Lexical and grammatical marking of evidentiality and affect / D. Biber, E. Finegan // Text. – 1989. – Vol. 9, Issue 1. – P. 93–124.
15. Blog – Персональний блог Гіллари Клінтон [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.facebook.com/hillaryclinton/?ref=page_internal.
16. Davies B. Positioning: The Discursive Production of Selves / B. Davies, R. Harré // Journal for the Theory of Social Behavior. – 1990. – № 20 (1). – P. 43–63.
17. Du Bois J. The Stance Triangle / J. Du Bois // Stancetaking in Discourse / ed. by R. Englebretson. – Amsterdam : John Benjamins, 2007. – P. 139–182.
18. Englebretson R. Stancetaking in Discourse: An Introduction / R. Englebretson // Stancetaking in Discourse: Subjectivity, Evaluation, Interaction ; ed. by R. Englebretson. – Amsterdam : John Benjamins, 2007. – P. 1–25.
19. Hunston S. Evaluation in Text: Authorial Stance and the Construction of Discourse / S. Hunston, G. Thompson. – Oxford : Oxford University Press, 2000. – 225 p.
20. Hyland K. Stance and Voice in Written Academic Genres / Ken Hyland. – London ; New York : Palgrave Macmillan, 2012. – 280 p.
21. Jaffe A. Introduction : The Sociolinguistics of Stance / A. Jaffe // Stance: Sociolinguistic Perspectives / ed. by A. Jaffe. – Oxford : OUP, 2009. – P. 3–28.
22. Kärkkäinen E. Epistemic stance in English Conversation: A Description of Its Interactional Functions, with a Focus on I Think / E. Kärkkäinen. – Amsterdam : John Benjamins, 2003. – 209 p.
23. Kiesling F.S. Style as Stance / S.F. Kiesling // Stance: Sociolinguistic Perspectives / ed. by A. Jaffe. – Oxford : OUP, 2009. – P. 171–194.
24. Merrill R.L. Who Writes and about Whom in Personal Narrative? / R.L. Merrill. – Tilburg University Press, 2011. – 520 p.
25. Myers G. Stance-taking and public discussion in blogs / G. Myers // Critical Discourse Studies. – 2010. – Vol. 7(4). – P. 263–275.
26. Rahimpour S. Blogs: A Resource of Online Interactions to Develop Stance-Taking / Sepideh Rahimpour [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.researchgate.net/researcher/2069722786_Sepideh_Rahimpour.

27. Ushchyna V.A. Interactive nature of stance in Internet discussion blogs / V.A. Ushchyna // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – № 1 (20) : сб. статей по материалам XX международной заочной научно-практической конференции. – М. : Изд. «Международный центр науки и образования», 2014. – С. 186–191.
28. Wil Wheaton dot Net – Персональний блог Віла Вітона [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://wilwheaton.net/category/current-affairs/>.

Анотація

О. ШКАМАРДА. МОВЛЕННЄВІ РЕСУРСИ КОНСТРУЮВАННЯ РЕФЛЕКСИВНОЇ СУБ'ЄКТНОЇ ПОЗИЦІЇ В АНГЛОМОВНОМУ ІНТЕРНЕТ-БЛОГІ

У статті досліджуються особливості конструювання рефлексивної суб'єктної позиції в дискурсивному середовищі Інтернет-блогу. На основі аналізу теоретичних джерел у роботі дається визначення поняття «позиція суб'єкта дискурсивної діяльності (станс)» та виокремлюються його структурні компоненти. Детально проаналізовано лексичні, стилістичні та граматичні засоби актуалізації рефлексивних суб'єктних позицій в англomовному авторському блозі.

Ключові слова: блог, суб'єкт дискурсивної діяльності, станс, рефлексивна суб'єктна позиція.

Аннотация

О. ШКАМАРДА. РЕЧЕВЫЕ РЕСУРСЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ РЕФЛЕКСИВНОЙ СУБЪЕКТНОЙ ПОЗИЦИИ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ИНТЕРНЕТ-БЛОГЕ

В статье исследуются особенности конструирования рефлексивной субъектной позиции в дискурсивной среде Интернет-блога. На основе анализа предыдущих научных исследований в работе определено понятие «позиция субъекта дискурсивной деятельности (станс)» и его структурные компоненты. Детально проанализированы лексические, стилистические и грамматические средства актуализации рефлексивных субъектных позиций в англоязычном авторском блоге.

Ключевые слова: блог, субъект дискурсивной деятельности, станс, рефлексивная субъектная позиция.

Summary

O. SHKAMARDA. THE SPEECH RESOURCES OF THE REFLEXIVE STANCETAKING IN THE ENGLISH INTERNET BLOG

The article deals with the specificity of the reflexive stance-taking in the English blog discourse. On the basis of analysis of previous academic research, the study defines the term «stance» and outlines its structural components and types. The linguistic resources (lexical, grammatical and stylistic) which the speakers have at their disposal for articulating their reflexive stances have been examined and classified according to their social and pragmatic potential.

Key words: blog, subject of discourse, stance, reflexive subject position.

аспірант
Київського національного
лінгвістичного університету

СТРАТЕГІЇ Й ТАКТИКИ ПОДОЛАННЯ КОМУНІКАТИВНОГО НЕПОРОЗУМІННЯ В АНГЛОМОВНОМУ ДІАЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Постановка проблеми. Сьогодні важливість та необхідність вивчення комунікативного непорозуміння в дискурсі не викликає ніяких сумнівів через природу цього явища. Непорозуміння є інгерентною рисою спілкування, оскільки комунікативний процес не може постійно протікати ідеально. Мовці в переважній більшості випадків намагаються досягти порозуміння або ж відродити його при виявленні інтерпретаційних проблем; для цього вони послуговуються певними механізмами та засобами, що допомагають їм подолати непорозуміння. Проривом у дослідженні шляхів усунення цього комунікативно-когнітивного ускладнення стала ідентифікація корегуючих реплік, основна функція яких полягає в виправленні непорозуміння [10, с. 361]. По суті, ці репліки актуалізують стратегії й тактики в дискурсі. Наразі існує прогалина в окресленні саме стратегічно-тактичного опрацювання непорозуміння, а отже, необхідним є співвіднесення стратегічної спрямованості, інтенцій і цілей з їхнім лінгвальним вираженням у формі корегуючих реплік.

Аналіз останніх досліджень. Знаковою працею в конверсаційному аналізі стала публікація Е. Щеглоффа, Г. Джефферсона та Г. Сакса "The Preference for Self-Correction in the Organization of Repair in Conversation" (1977 р.), що визначила репліки виправлення як ключовий метод подолання комунікативних ускладнень у дискурсі [10, с. 361]. Ця праця також стала стимулом для формування наукових інтересів Е. Щеглоффа, котрий присвятив ліву частку своїх досліджень проблемам комунікації, зокрема непорозумінням, та шляхам їхнього усунення [9; 11]. Як виявлено, виправлення непорозуміння має місце в третій або четвертій репліках, що відповідає корегуючим реплікам самовиправлення або виправлення іншого [9, с. 202]. Установлено, що більш уживаним є метод самокорегування, а також виправлення в наступній репліці (так зване *next-turn repair*) [10, с. 368].

Науковий доробок Е. Щеглоффа та колег зробив прорив у науці та призвів до зацікавлення цією тематикою з боку інших дослідників. На сьогодні налічуємо велику кількість праць у рамках конверсаційного аналізу, зосереджених саме на явищі виправлення (як непорозуміння, так і інших комунікативних проблем): наприклад, дослідження С. МакРой та Г. Герста [7], К. Баззанели та Р. Дам'яно [3], С. Почепинської [2], М. Колман та П. Гілі [4], М. Дінгенманс та колег [6] тощо. Загалом усі вони фокусували свою увагу на інтерактивному процесі усунення непорозуміння, проте не розглядали детально питання співвідношення стратегій і тактик із репліками виправлення.

Отже, **завданнями нашого дослідження** є визначення превалюючих стратегій і тактик, що використовуються для подолання комунікативного непорозуміння, а також установлення їхньої кореляції з корегуючими репліками.

Виклад основного матеріалу дослідження. Комунікативна ситуація непорозуміння має свою типову структуру, що зводиться до таких компонентів: репліка-стимул, що містить твердження, яке позиціонує труднощі для співрозмовника; репліка-реакція, що експлікує неправильне або неадекватне потрактування попередньої репліки; корегуюча репліка, що виправляє співрозмовника та наближує ментальні репрезентації обох мовців; репліка-підтвердження (факультативна), що реєструє розуміння та прийняття інтендованого смислу [1, с. 66]. Такою є структура ситуації непорозуміння із самовиправленням, тобто корегуванням попередньої репліки адресантом для наближення двох розумінь.

За умов хибного розуміння репліки-стимулу виправлення ініціюється мовцем, котрий помітив неадекватність репліки-реакції. Іншими словами, рушійною силою є неправильно витлумачена репліка і, як наслідок, неадекватна реакція. У випадку самокорегування адресант ідентифікує комунікативну проблему та має у своєму розпорядженні арсенал стратегічних і тактичних операцій на вибір для вжиття заходів. Адресант не задає рамки для вибору, як у випадку респонсивних тактик, проте адресант обмежений тригером, що спровокував непорозуміння. Крім того, селекція стратегії мовця обумовлена особистістю адресанта. Розглянемо приклад:

"Miranda: And you have no style or sense of fashion.

Andy: That depends on...

Miranda: That wasn't a question" [13].

У наведеному уривку дискурсу Міранда помічає неправильне тлумачення її репліки з точки зору застосованого мовленнєвого акту. Замість асертиву Енді інтерпретує висловлення як квеситив, що спонукає її до тактики виправдання. Ця репліка і є поштовхом до ініціації використання певних корегуючих заходів. Оскільки Міранда займає вище соціальне положення (є безпосереднім керівником Енді), вона відразу ж виправляє свою підлеглу, прямо зазначаючи, що це було не запитання. Таким чином, вона експліцитно доносить вкладений прагматичний смисл, що наближує їхні розуміння. У цій ситуації соціальний статус дозволяє Міранді знехтувати принципом ввічливості. А отже, екстралінгвальні чинники (особистість адресанта) справили вплив на поведінку керівника в ході виправлення непорозуміння.

Як засвідчує ілюстративний матеріал, до ініціалізації корегуючих дій у ситуації непорозуміння спонукає репліка-реакція, у якій відсутня смислова когерентність із попередньою реплікою, тобто ця репліка демонструє

неправильну, неадекватну інтерпретацію. Реактивна репліка з певними відхиленнями, а також контекстуальні фактори визначають напрямок проведення корегуючих операцій.

Зважаючи на той факт, що переважна більшість мовців дотримується правил кооперативної комунікації, глобальною стратегією в рамках ситуації непорозуміння є подолання цього комунікативно-когнітивного ускладнення. Таке твердження витікає з аналізу фактажу 750 прикладів із кінодискурсу, що засвідчив 99% випадків, спрямованих саме на усунення непорозуміння. Розглядаючи **самовиправлення** в ситуації непорозуміння, ми виділяємо **акомодацію** як ключову дискурсивну стратегію, що полягає в різного роду адаптації проблематичної репліки до потреб співрозмовника. Згідно з результатами проведеного аналізу ця стратегія реалізується в **змістовному та формальному наближенні**. До труднощів змістовного плану відносимо семантичні, прагматичні, когнітивні, тоді як до формального – стилеві, жанрові. Статистичні відомості постулюють, що змістова акомодация є превалюючим засобом усунення непорозуміння через розповсюджений характер причини. Це стосується внутрішньокультурного спілкування, тоді як у кроскультурній комунікації формальний компонент висловлення відіграє не менш важливу роль.

Як ми встановили, **стратегія змістовної акомодации** реалізується через наближення ментальних репрезентацій та контекстуальних моделей мовців. Адресант насамперед визначає комунікативну проблему, що заважає адресату вірно витлумачити вкладений смисл; це сприяє успішності та ефективності подальших дій, тобто мовець має чітко усвідомлювати, що саме потребує корегування. Надалі здійснюється операція заміщення неправильно інтерпретованого компонента. Наведемо приклад змістовної акомодации на подолання непорозуміння в дискурсі:

Amy: I wish there were some way I could make it better.

Bernadette: Well, you brought me French fries. That's a start.

Amy: Uh, actually, I got you apple slices 'cause you're pregnant.

Bernadette: Apple slices? What kind of lunatic goes to McDonald's and gets fruit?" [12].

Фрагмент розмови яскраво репрезентує ситуацію непорозуміння, що формується через хибну інференцію Бернадетт. Жінка послуговується загальноприйнятою асоціацією, пов'язаною з походом до МакДональдсу, тобто з придбанням фастфуду, нездорової їжі. Проте Бернадетт вагітна, що надає ситуації іншого контексту прочитання з боку її друзів, зокрема Еймі. Отже, сприйняття та потрактування дій, учинків з боку Еймі відбувається через нову призму – вагітність, у той час як контекст сприйняття інформації Бернадетт залишається незмінним. Оскільки контекст визначає прочитання змісту висловлень, ця ситуація має два шари можливого потрактування. Обираючи найзагальніший варіант, Бернадетт не прив'язує стан речей до оновленого контекстуального фону Еймі. Таким чином, необхідне спростування з подальшим поясненням для відновлення порозуміння. У корегуючій репліці присутнє заміщення неправильно інферованої лексичної одиниці *French fries* на *apple slices*, за яким слідує пояснення в формі причинної клаузи, що має відтінок виправдання.

У рамках ситуації непорозуміння з акомодативним самовиправленням як найуживанішу виділяємо **тактику контрастування**. Вона актуалізується тією третьою корегуючою реплікою, дослідженою Е. Щеглоффим та його колегами [10]. По суті, така тактика має на меті відкинути, заперечити хибну інтерпретацію й запропонувати альтернативне прочитання, тим самим наблизити власне розуміння до розуміння співбесідника. Розглянемо фрагмент дискурсу для демонстрації відповідної тактики:

Charlie: I have a kid now.

Lisa: Oh, God, Charlie, what poor girl did you knock up?

Charlie: No, no, it's my nephew. He and my brother are living with me now. I'm like, Mr. Family Guy" [14].

Наведений уривок ілюструє два різні потрактування. Ліза послуговується значенням, ближчим до її індивідуального досвіду, що водночас є більш поширеним у соціумі. Проте її уявлення не співпадають зі вкладеним значенням Чарлі. Незважаючи на роки, що пройшли після останньої зустрічі мовців, чоловік не змінив своєї життєвої позиції та залишається зятим холостяком. У розмові йому необхідно заперечити розуміння жінки (*"No, no..."*) і надати нове, більш чітке та експліцитне твердження: *"It's my nephew"*. Як правило, нова інтерпретація має вигляд пояснення або уточнення.

Також виділяємо **респонсивну тактику спростування розуміння**. Вона використовується як відповідь на запит адресата підтвердити розуміння. Проте розуміння виявляється хибним, і задача адресанта – «відредагувати» його. Експлікація спростування розуміння перегукується з контрастуванням, однак відмінність полягає в поштовху до комунікативних дій: чи то до висловлення сумнівів у правильності розуміння, чи то до неадекватної репліки-реакції. Прослідкуємо реалізацію тактики спростування розуміння на дискурсивному прикладі:

Shawn: I can see that part, but once again it begs the question... What the hell are you doing here??

Henry: I'm here for the "Insta-Tan" misting.

Shawn: You fake bake?

Henry: No, Shawn, a fake-bake is lying in a tanning bed. What I do is called "self-realistic skin toning." It's a non-hypo-allergenic tanning mist" [8].

У цьому прикладі непорозуміння виникає через семантичне наповнення словосполучення *"Insta-Tan" misting*, яке є досить формальним та вузькоспеціальним. Шон не знаходить цього терміна у своїх енциклопедичних знаннях, тому, послуговуючись контекстом, намагається вгадати значення цього слова. У своєму комунікативному ході Шон знаходить більш розповсюджену назву та хоче отримати верифікацію власного тлумачення. Генрі відкидає гіпотезу трактування Шона, хоча ми бачимо, що відмінності двох термінів незначні, якщо брати до уваги, що Шон не має стосунку до цієї сфери. Проте для Генрі є важливим усвідомлення всіх деталей, тому й виникає непорозуміння.

Стратегія формальної акомодатії передбачає зміну форми викладу інформації. У такому разі зміст залишається незмінним, тоді як план вираження модифікується, як правило, для спрощення сприйняття співрозмовника. Отже, ця стратегія реалізується через **тактику перифразування**. Часто виникають проблеми в інтерпретації образного мовлення, наповненого метафорами, порівняннями, особливо індивідуально-авторськими, незафіксованими в словнику. Стиль дискурсу також може спровокувати ускладнення. Продемонструємо на прикладі:

“Phil: Listen, Mr. Rivers. I don’t need to... I was ripping big bloody hunks of meat and eating them like tartare when George was still... in the jungle!

Mr. Rivers: You think you are stronger...

Phil: I am more experienced. I can’t be demoted, Mr. Rivers. I just can’t” [5].

У розмові Філ вдається до метафоричної образності з метою донесення своєї ідеї, що необхідна в його випадку для прихованого схвалення й реклами самого себе. Образна форма вираження думки ускладнює розуміння містера Ріверса, і він не може правильно витлумачити імплікований смисл. А отже, комунікативна проблема проявляється в репліці адресата, застосованій для верифікації інтерпретації. Розуміння виявляється хибним, що змушує адресанта Філа перифразувати та прямо виразити свою думку. Як бачимо, смисл залишається однаковим, проте огортається в іншу оболонку, більш прийнятну й зрозумілу для співрозмовника.

Щодо **виправлення іншого**, то ілюстративний матеріал також підтверджує загальну думку про те, що така дія не є поширеною. З вибірки лише 2% випадків реєструють застосування цього підходу для відновлення порозуміння.

У ситуації з виправленням іншого ідентифікація комунікативної проблеми відбувається доволі пізно, аж у четвертій репліці. Перші дві репліки не виявляють жодних ускладнень. Як правило, третя репліка експлікує відмінності в інтерпретаціях, що провокують до дій. Корегуюча репліка відтворює проблемну частину чи цілу репліку з правильним смислом. У переважній більшості випадків четверта репліка видозмінює й частково повторює першу репліку, переосмислюючи її в новому світлі. Також можливе пояснення непорозуміння з боку адресата. Пропонуємо приклад для аналізу:

“The Woman: I’m so hungry.

The Man: Yeah. Me, too.

The Woman: What should we eat?

The Man: Oh, you actually meant you were hungry for food. I thought – forget it” [15].

Неоднозначність лексеми *hungry* призводить до непорозуміння. Жінка вкладає в це слово пряме значення (фізична потреба в їжі через голод), тоді як чоловік сприймає слово в метафоричному його значенні із сексуальним підтекстом. Відбувається неправильне витлумачення інтенції співбесідника. Тобто проблема має місце в семантично-прагматичному вимірі розмови та виходить на поверхню в третій репліці, коли квеситив упрозорує вкладений смисл. У четвертій репліці чоловік сприймає інтендований смисл жінки, намагаючись пояснити своє розуміння.

У таких та подібних випадках фіксуємо застосування **стратегії компенсації релевантності**, якої бракує через розбіжності в тлумаченнях. Хоча порушена релевантність помічена лише адресатом, промовляння вголос правильного твердження збалансовує комунікативний процес і викриває погляди й особистість мовця. Доволі часто неправильне розуміння залишається прихованим через небажання застосувати четверту корегуючу репліку; у такому разі комуніканти вдаються до **стратегії збереження обличчя**. Визнання нерозуміння чи непорозуміння є не завжди прийнятним залежно від обставин спілкування. Тому адресат імпліцитно долає непорозуміння без експліцитного вербального вираження й використовує четверту репліку для розвитку теми або введення нової. Відмітимо, що після третьої репліки можлива більш тривала пауза для обробки отриманої інформації та продукування нової.

Стратегія компенсації релевантності представлена **тактикою специфікації** для упрозорення інтендованого значення. Посилаючись на останній наведений приклад, уточнення реалізується за допомогою додавання *for food* до лексеми *hungry*, що усуває неоднозначність. Як наслідок, залишається єдиний варіант прочитання ситуації. Таким чином, унесена специфікація максимізує взаєморозуміння між мовцями.

Висновки та перспективи дослідження. У ході дослідження ми виявили набір базових стратегій і тактик, якими послуговуються мовці для виходу із ситуації непорозуміння. Для самокорегування ключовою стратегією є акомодатія, що має на меті адаптувати власний дискурс до потреб співрозмовника. У виправленні іншого простежуємо стратегію компенсації релевантності, що збалансовує комунікативний процес, експлікуючи наявні розуміння та модифікуючи репліку адресанта. Надалі перспективою є вивчення специфічних стратегій і тактик, що використовуються залежно від соціально-класової, гендерної та вікової приналежності, тобто залежність вибору стратегій і тактик від соціальних змінних.

Література:

1. Печко Н. Лінгвокогнітивні та дискурсні аспекти непорозуміння як типу інтерпретації (на матеріалі англійського діалогічного мовлення): дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Н. Печко. – Л., 2011. – 246 с.
2. Почепинська С. Комунікативні невдачі та засоби їх корегування в художньому діалозі (на матеріалі англійської мови): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 «Германські мови» / С. Почепинська. – Одеса : Б.в., 2009. – 18 с.
3. Bazzanella C. The Interactional Handling of Misunderstanding in Everyday Conversations / C. Bazzanella, R. Damiano // Journal of Pragmatics. – 1999. – No. 31. – P. 817–836.
4. Colman M. The Distribution of Repair in Dialogue / M. Colman, P. Healey // In Proceedings of Cogsci 2011 : 33rd Annual Conference of the Cognitive Science Society. – P. 1563–1568.

5. Date Night / directed by Shawn Levy. – Twentieth Century Fox Corporation, 2010. – 88 min.
6. Dingemanse M. Universal Principles in the Repair of Communication Problems / M. Dingemanse, S. Roberts, J. Baranova // PLoS One. – 2015. – Vol. 10, No. 9.
7. McRoy S. The Repair of Speech act Misunderstandings by Abductive Inference / S. McRoy, G. Hirst // Computational Linguistics. – 1995. – Vol. 21, No. 4. – P. 435–478.
8. Psych: [TV series]: He Loves Me, He Loves Me Not, He Loves Me, Oops He’s Dead / directed by Tim Matheson. – NBC Universal Television, 2007. – Season 1, episode 11. – 44 min.
9. Schegloff E. Some Sources of Misunderstanding in Talk-in-Interaction / E. Schegloff // Linguistics. – 1987. – No. 25. – P. 201–218.
10. Schegloff E. The Preference for Self-Correction in the Organization of Repair in Conversation / E. Schegloff, G. Jefferson, H. Sacks // Language. – 1977. – Vol. 53, No. 2. – P. 361–382.
11. Schegloff E. When “Others” Initiate Repair / E. Schegloff // Applied Linguistics. – 2000. – Vol. 21. – P. 205–243.
12. The Big Bang Theory: [TV series]: The Military Miniturization / directed by Mark Cendrowski. – Chuck Lorre Productions, 2016. – Season 10, episode 2. – 19 min.
13. The Devil Wears Prada / directed by David Frankel. – Fox 2000 Pictures, 2006. – 109 min.
14. Two and a Half Men: [TV series]: Most Chicks Won’t Eat Veal / directed by James Burrows. – Chuck Lorre Productions, 2003. – Season 1, episode 0. – 22 min.
15. Year One / directed by Harold Ramis. – Columbia Pictures, 2009. – 97 min.

Анотація

К. ЮРОВСЬКИХ. СТРАТЕГІЇ Й ТАКТИКИ ПОДОЛАННЯ КОМУНІКАТИВНОГО НЕПОРОЗУМІННЯ В АНГЛОМОВНОМУ ДІАЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Стаття присвячена вивченню стратегічно-тактичного опрацювання комунікативної ситуації непорозуміння. Увага зосереджена на застосуванні корегуючих реплік для усунення зазначеного комунікативно-когнітивного ускладнення. У результаті дослідження співвіднесено репліки самовиправлення та виправлення іншого з базовими стратегіями й тактиками, що використовуються з метою подолання непорозуміння. Висновки підкріплено прикладами з англomовного діалогічного дискурсу.

Ключові слова: комунікативне непорозуміння, корегуюча репліка, стратегія, тактика.

Аннотация

Е. ЮРОВСКИХ. СТРАТЕГИИ И ТАКТИКИ ПРЕОДОЛЕНИЯ КОММУНИКАТИВНОГО НЕДОРАЗУМЕНИЯ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ДИАЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Статья посвящена изучению стратегическо-тактической обработки коммуникативной ситуации недоразумения. Внимание сосредоточено на применении корректирующих реплик для устранения этого коммуникативно-когнитивного осложнения. В результате исследования соотнесены реплики самоисправления и исправления другого со стратегиями и тактиками, которые используются с целью преодоления недоразумения. Выводы подкреплены примерами из англоязычного диалогического дискурса.

Ключевые слова: коммуникативное недоразумение, корректирующая реплика, стратегия, тактика.

Summary

K. YUROVSKYKH. STRATEGIES AND TACTICS OF OVERCOMING COMMUNICATIVE MISUNDERSTANDING IN THE ENGLISH DIALOGICAL DISCOURSE

The article is devoted to studying strategic and tactical processing of the communicative situation of misunderstanding. In particular, attention is focused on the usage of repair to address this communicative cognitive difficulty. The study links self-repair and other-repair with the strategies and tactics used to overcome misunderstanding. The findings are supported with the examples taken from the English dialogical discourse.

Key words: communicative misunderstanding, repair, strategy, tactic.

Л. Пойнар

кандидат філологічних наук,
асистент кафедри мов та літератур
Далекого Сходу та Південно-Східної Азії
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

А. Ярошенко

студентка
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ «ОБЛИЧЧЯ» В КИТАЙСЬКИХ ПРИКАЗКАХ

Одним із провідних напрямів сучасного мовознавства є когнітивна лінгвістика. Когнітивна лінгвістика – це галузь мовознавства, яка вивчає мову як засіб отримання, зберігання, оброблення, перероблення й використання знань, спрямована на дослідження способів концептуалізації й категоризації певною мовою світу дійсності. Когнітивна лінгвістика досліджує проблему зв'язків між мовою та мисленням, а також механізми пізнання та структуру людської свідомості через мовні явища [7, с. 365].

Концепт «обличчя» є одним із важливих предметів сучасних досліджень у сфері когнітивної лінгвістики. Причина непорозуміння, які виникають між китайським етносом та представниками інших національностей, пояснюється недостатнім дослідженням і вивченням цього феномену китайського народу. Також недостатнє розкриття цього феномену не дає іноземцю змогу зрозуміти всю суть китайських сталих виразів, які пов'язані із цим концептом.

Цю проблему досліджували такі українські вчені: О.М. Шевченко у галузі фразеології китайської мови, Л.М. Пойнар та М.А. Андрієць у сферах фразеології та когнітивної лінгвістики, Т.В. Демчук та Н.В. Коломієць у галузі лексикології тощо.

Головною метою цього дослідження є реконструювання концепту «обличчя» як елемента картини світу китайського етносу на матеріалі дослідження особливих фразеологічних одиниць приказок з вербалізованим концептом у їхньому складі. Наукова новизна дослідження визначена його метою і полягає у тому, що вперше в лінгвокультурологічному аспекті досліджується концепт «обличчя», репрезентований в китайських приказках.

Слово «концепт» походить від латинського *conceptus*, що в перекладі означає «думка, уявлення, поняття», і первинно застосовувалося як термін логіки та філософії. Автори Е.С. Кубрякова, В.З. Дем'янков у своїй праці «Краткий словарь когнитивных терминов» наводять таке визначення поняття «концепт»: «це термін, що слугує для пояснення одиниць ментальних або психічних ресурсів нашої свідомості та тієї інформаційної структури, яка відбиває знання і досвід людини: оперативно-змістової одиниці пам'яті, ментального лексикону, концептуальної системи та мови мозку, всієї картини світу, відбитої в людській психіці» [4, с. 90]. Думка про те, що концепти відбивають цілісну картину світу, яка існує поза мовним простором і лише вербалізується в ньому, знаходить підтвердження у лінгвістичних студіях багатьох дослідників. Так, Н. Арутюнова відзначає, що «онтологія дійсності моделюється у вигляді системи концептів, які реконструюються за даними мови». В. Колесов визначає культурний концепт як основну одиницю ментальності, що в межах словесного знака та мови в цілому постає у своїх змістових формах як образ, поняття і символ [3, с. 81]. В. Телія визначає концепт як «усе те, що ми знаємо про об'єкт, у всій екстенсії цього знання» [9, с. 97], А. Вежбицька пояснює концепт як «комплекс культурно-зумовлених уявлень про предмет» [8, с. 215]. Концепт має динамічну сутність, він здатний поповнюватися, змінюватися та відбивати людський досвід.

Вважаємо, що поряд із поняттям «загальномовний концепт» мають право на існування дещо вужчі поняття – концепти фольклорний, побутовий, релігійний, міфологічний, загальнопоетичний, індивідуально-авторський, а також різні їх комбінації. Кожен із таких концептів має особливі умови виникнення, сферу функціонування і, відбиваючись у мовній картині світу, реалізується через характерні засоби, що передають його специфіку. Концепт має внутрішню організацію, складну структуру. За словами Н. Рябцевої, «концепт – це не хаотичне нагромування уявлень, значень або смислів і навіть не їхня кон'юнкція, а логічна структура. Основу концепту становить вихідна, прототипічна модель основного значення слова. <...> Основне значення є базою для формування похідних значень. <...> У структурі концепту це відбивається в тому, що в ній є центральна й периферійна зони. Причому остання здатна до дивергенції, тобто зумовлює «віддаленість» нових похідних значень від центрального <...> є механізм, що забезпечує впорядкованість будови концепту та пов'язаність його складових елементів» [6, с. 73]. Ядром концепту є стрижневе слово, смислова домінанта, що в процесі осмислення «обростає» новими семами, які в тексті реалізуються через мовні одиниці (слово, словосполучення, речення).

Розуміючи концепт із позиції лінгвокультурології, С.Г. Воркачев виділяє три його основні компоненти: 1) поняттєвий складник, що відображає дефініційну структуру, 2) образний складник, що фіксує когнітивні метафори в мовній свідомості, 3) ціннісний (значущий) складник, що визначається місцем, яке займає концепт в лексико-граматичній системі певної мови, сюди входять також етимологічні та асоціативні характеристики [2, с. 80].

Отже, під мовним концептом ми розуміємо семантичну категорію, що діє в системі логічних відношень і являє собою вербалізоване вираження певного культурного контексту з усім розмаїттям супровідних значень,

уявленні й асоціації, який є, у свою чергу, елементом концептуальної картини світу як окремої людини, так і людської спільноти.

Приказки як розділ фразеології є одним із головних факторів відображення мовної свідомості певної етнічної спільноти. Адже фразеологія накопичує колективний досвід народу, особливості його національної культури, а вивчення фразеологічного багатства мови сприяє покращенню якості спілкування між людьми – представниками різних етнічних груп. У китайській мові в стилістичних цілях часто використовуються приказки (俗语). Китайські приказки (俗语) втілюють в собі життєві спостереження, досвід і мудрість китайського народу. У приказках зафіксовані особливості живої побутової мови народу з його яскравою та самобутньою лексикою, вільними та гармонійними зворотами. Приказки – це сталі побутові вирази із вкрапленнями ментальності, традицій представників китайської етнічної спільноти, безпосередньо пов’язані з мовною картиною світу китайського народу. До основних джерел формування китайських приказок належать релігійні уявлення китайського народу, іноземний вплив, китайська література, селянський побут і життєва мудрість представників китайського етносу.

Одним із найбільш досліджуваних об’єктів у міждисциплінарному колі протягом останніх 20 років залишається концепт «обличчя». І це не дивно, адже із самого народження дітей привчають до так званого «збереження обличчя» 爱面子, як свого, так й іншої людини. Виховання в китайців здійснюється методами, які впливають на почуття сорому. Емоції, що виникають в результаті застосування подібних методів, становлять частину комплексу відносин, пов’язаних з основними номенами-вербалізаторами «обличчя» (脸, [liǎn]; 面子, [miànzi]). Ця ідея безпосередньо пов’язана з поняттям «авторитет» («збереження обличчя» (爱面子)). Авторитет протягом понад двохтисячної історії імперії був тим важливим елементом, який наближав людину до еталона цзюнь-цзи (君子)» [1, с. 256–258].

Як вважає К.І. Тертицький, «турбота про «обличчя» іншої людини являє собою щось більше, ніж просто соціальну норму, відповідно до якої кожен намагається не торкнутися «обличчя» іншого і в результаті зберігається «обличчя» кожного. Не піклуватися про чуже обличчя вже означає заподіяти якоюсь мірою шкоди своєму власному» [9, с. 53].

Автори книги «汉语流行口语» 李杰明 і 李杰群 зазначають, що «концепт «обличчя» в китайській картині світу багатогранний. Концепт «обличчя» – це людське сприйняття, яке пов’язане з суспільною психологією, це людська цінність, що має історичне підґрунтя, людська традиція з офіційними та неофіційними ритуалами з погляду антропології та людська ознака, яку можна дослідити через її вираження в мові» [11, с. 2–3].

Для більш детального розуміння концепту «обличчя» було проведено польовий опис структури концепту В.А. Маслової, що являє собою розрізнення ядерної (когнітивно-пропозиційної структури) та приядерної (інші лексичні репрезентації концепту, його синоніми і та ін.) частин у структурі концепту [8, с. 42].

До приядерної зони належить класифікація 李杰明 і 李杰群: збереження свого «обличчя» (给自己面子), надання «обличчя» іншим (给别人面子), зазнати невдачі у збереженні свого обличчя (不给自己面子), заперечення обличчя інших людей (不给别人面子).

Кожну категорію вони поділили на підтипи: сильніші за інших – 我方强于对方 (在强势中), на рівні з іншими – 双方地位均等 (在均等中) і слабші за інших – 我方弱于对方 (在弱势中).

Слід зазначити, що в китайській мові існує два ієрогліфи на позначення «обличчя» – це 脸 та 面. Звернемося до китайського словника 大成典语词 для з’ясування семантичних відмінностей цих лексем.

Оскільки до ядерної зони належать словникові дефініції, то маємо таке:

脸: 1) Обличчя, щоби. 2) Вид, вираз обличчя. 3) Характер. 4) Честь, репутація, совість. 5) Грим, маска.

面: 1) Передня частина голови. 2) Фасад або зовнішня сторона. 3) Площина, грань, верхній шар. 4) Зустріч. 5) Лічильне слово. 6) Пудра, яку накладають на обличчя для маскування. 7) Борошно або вироби з борошна.

Зважаючи на усі ці значення, можна зробити висновки, що 面 і 脸 є синонімами лише в певних конотаціях [10, с. 200]. Відмінним значеннєво-відтінковим значенням номенів-вербалізаторів 脸 і 面 є те, що 脸 зазвичай вживається на позначення справжнього обличчя, тоді як 面 є тією «театральною маскою», яку представники китайського етносу використовують, щоб надати собі більше «статусу», залежно від ситуацій.

Дослідимо приядерну зону структури концепту «обличчя» на основі класифікації 李杰明 і 李杰群 та приказок, одержаних шляхом суцільної вибірки й у межах яких реалізується концепт «обличчя».

1. Збереження свого «обличчя» (给自己面子).

1) Як уже було зазначено, «обличчя» відіграє велику роль для китайців. Розглянемо деякі приказки, які це ілюструють. 人怕没脸, 树怕没皮 (буквально «людина боїться не мати обличчя, дерево боїться не мати шкіри»). Тут мова йде про справжнє обличчя людини, адже вживається саме номен-вербалізатор 脸, а не 面.

2) Є ще один варіант цієї приказки 鸟惜羽毛虎惜皮, 为人处世惜脸皮 (буквально «птаха береже пір’я, тигр береже шкіру, а людина береже обличчя»).

3) У приказці 人无笑脸体开店, 会打圆场自落台 (буквально «людина, яка не посміхається, може й не відкривати магазин, може сама (добровільно) зійти зі сцени»). Цей вислів є суголосним із没有笑脸的人不能开店. Таким чином, «обличчя» має велике значення у житті та кар’єрі китайців. Якщо проаналізувати їх, то можна помітити, що китайці вживають ієрогліф 脸, який означає саме «істинне» обличчя людини, тобто те, яке пов’язане із моральними цінностями та духовним світом. У висловах не вживається ієрогліф 面, бо мова йде не про театральну маску, яку одягає людина перед тим, як з’явитися у соціумі. Тому можна зробити висновок, що лише людина, яка дійсно любить свою роботу, віддана їй і одержує від неї справжнє задоволення, зможе досягнути успіху у своїй галузі роботи.

4) Розглянемо вислів 打肿脸充胖子 (буквально «бити по обличчю, щоб воно розпухло, для надання величюного вигляду», тобто «прибільшувати свої можливості»; «обдурити когось, щоб вразити»; «пускати пил в очі»). І знову цей вислів показує, наскільки важливою є репутація для китайців.

5) 撑场面 (буквально «зберігати зовнішню пристойність», «тримати фасон»). Розглянемо приклади вживання цього виразу:

6) 花脸要美不要媚 (означає, що не потрібно вихвалитися перед іншими).

7) 甩脸子也要分场合 (означає, що не потрібно показувати своє незадоволення/роздратованість (давати волю своїм емоціям) у будь-яких ситуаціях).

8) 银钱如粪土, 脸面值千 («репутація дорожча за золото»).

9) 吃饭打湿口, 洗脸打湿手 (буквально «щоб поїсти, потрібно намочити рот; щоб помитися, потрібно намочити руки»). Ця приказка означає, що за будь-яку справу, яку ти збираєшся зробити, потрібно платити.

10) 人瘦脸皮黄, 地瘦少打粮 (буквально «якщо людина схудне, то щоки пожовтіють; якщо земля виснажиться, то мало вродить»).

11) 不吃酒, 脸不红; 不做贼, 心不惊 (буквально «якщо не пити вино, то обличчя не буде червоним; якщо не робити злочини, то й серце буде спокійним»).

12) 打架不能劝一边, 看人不能看一面 (буквально «в бійці не можна підтримувати лише одну сторону; оцінюючи людину, не можна оцінювати односторонньо»).

13) 河有两岸, 事有两面 (буквально «річка має два береги, справи мають дві сторони»).

14) 有事叫公公, 无事脸朝东 (буквально «якщо у тебе проблеми, попроси допомоги у старшого покоління; якщо у тебе нема ніяких справ, то нікому не заважай»).

Є багато приказок, які пов'язані з китайським театром. Розглянемо деякі з них.

15) 唱白脸 (буквально «співати в білій масці» (в пекінській опері обличчя негативних героїв розфарбовані в білий колір), тобто зображати злодія).

16) 一个唱红脸, 一个唱白脸 (буквально «один співає в червоній масці (позитивний герой), один – в білій (негативний герой»)).

17) 当面是人, 背后是鬼 («вдягати маску на публіці») (буквально «на публіці бути людиною, а насправді – дияволом»).

2. Надання «обличчя» іншим (给别人面子).

18) 给脸不要脸– (буквально «відмовитися від пропозиції зберегти репутацію»).

3. Зазнати невдачі у збереженні свого обличчя (不给自己面子).

19) Існує ще один вираз, пов'язаний з Пекінською оперою 关公面前耍大刀 (貽笑大方) (буквально «перед обличчям Гуань Гуна жонглювати мечами (зробити з себе дурня, втрачати престиж»)). Гуань Гун – це китайський бог війни, був сміливим і вмілим воїном, а також талановитим тактиком періоду Трьох Царств.

20) 打人不打脸, 吃饭不夺碗 (буквально «бити людину, але не бити обличчя, споживати їжу, але не кидатись на тарілку»), тобто не вдаватися до крайнощів. У виразі підкреслюється, що навіть якщо між особами виник конфлікт, то найгірше, що може бути для китайця – це втратити своє «обличчя» або ж зробити так, щоб «обличчя» втратив опонент. Схожим виразом є:

21) 说人别说短, 打人脸 (буквально «коли говорять про людину, то не говорять про її недоліки; коли б'ють людину, то не б'ють в обличчя»). У разі виникнення розбіжностей в Китаї прийнято йти на компроміс, щоб уникнути конфлікту. Ніхто не хоче втратити обличчя або вплинути на втрату обличчя іншою людиною. Уникнення конфлікту є важливим засобом для збереження гарної мережі соціальних зв'язків.

4. Заперечення обличчя інших людей (不给别人面子).

22) 矮子面前说短话- 惹人多 (буквально «в присутності карлика говорити про його недоліки»).

23) 背后不商量, 当面无主张 (буквально «за спиною не обговорюють, а в обличчя виказують свою думку»).

24) 牛不知角弯, 马不知脸长 (буквально «бик не знає, що таке зігнутий ріг; корова не знає, що таке недолік»).

25) 翻脸不认人 (буквально «розсердитися і почати ігнорувати людину»).

Отже, всі ці приказки ще раз доводять, що концепт «обличчя» входить у ядро морально-етичної концептосфери китайського етносу і займає в ньому одне з провідних місць.

Література:

1. Васильев Л.С. Проблемы генезиса китайской мысли: (Формирование основ мировоззрения и менталитета) / Л.С. Васильев. – М. : Наука, 1989. – 309 с.
2. Воркачев С.Г. Методологические основания лингвоконцептологии / С.Г. Воркачев // Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 3: Аспекты метакоммуникативной деятельности. – Воронеж, 2002. – 80 с.
3. Колесов В.В. «Жизнь происходит от слова...» / В.В. Колесов. – СПб. : Златоуст, 1999. – 368 с.
4. Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков. – М. : МГУ, 1997. – 245 с.
5. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика : [учебное пособие] / В.А. Маслова. – Минск : Тетра Системс, 2004. – 256 с.
6. Рябцева Н.С. «Вопрос»: Прототипическое значение и концепт / Н.С. Рябцева // Логический анализ языка. Культурные концепты – М. : Наука, 1991. – С. 72–75.

7. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О.О. Селіванова – Полтава : Довкілля-К., 2006. – 716 с.
8. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю.С. Степанов. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
9. Тертицкий К.И. Китайцы: традиционные ценности в современном мире / К.И. Тертицкий. – М., 1994. – 347 с.
10. 大成 典 语 词 。北京 言 大学 出版社 语, 2010. – 987页.
11. 汉语 流行 口语»: 最新版 / 李 杰 明 等 编 著。—北京: 话 语 教 学 出 版 社, 2007. – 312页.

Анотація

**Л. ПОЙНАР, А. ЯРОШЕНКО. ВЕРБАЛИЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ «ОБЛИЧЧЯ»
В КИТАЙСЬКИХ ПРИКАЗКАХ**

У статті розглядається сутність концепту «обличчя» на прикладі дослідження специфіки маніфестації цього феномену в китайських приказках. Подаються погляди різних авторів щодо поняття «концепт». Розглядаються основні особливості феномену «обличчя» в межах китайського етносу.

Ключові слова: концепт, «обличчя», приказки.

Аннотация

**Л. ПОЙНАР, А. ЯРОШЕНКО. ВЕРБАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА «ЛИЦО»
В КИТАЙСКИХ ПОГОВОРКАХ**

В статье рассматривается сущность концепта «лицо» на примере исследования специфики манифестации этого феномена в китайских поговорках. Подаются взгляды разных авторов относительно понятия «концепт». Рассматриваются основные особенности этого феномена в рамках китайского этноса.

Ключевые слова: концепт, «лицо», поговорки.

Summary

**L. POINAR, A. YAROSHENKO. VERBALIZATION OF THE CONCEPT OF „FACE”
IN CHINESE SAYINGS**

The article deals with the essence of the concept of „face” on the example of the study the specifics of this phenomenon in the Chinese sayings. Views of different authors are served on the term of „concept”. The main features of „face” phenomenon are observed within the framework of the Chinese ethnic group.

Key words: concept, „face”, sayings.

5. Теорія літератури

5. Теория литературы

5. Literary theory

кандидат філологічних наук,
доцент, докторант
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки

П'ЄСА «ТАЛАН» МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: МЕТАДРАМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Категорія «метадрама», що сьогодні залишається дещо екзотичною для вітчизняного літературознавства, у світовій науці широко досліджується із середини минулого століття. У центрі уваги метадраматичних студій перебувають драматичні твори, проблематика й поетика яких звернена до осмислення природи театру. У творах такого типу розповсюджене застосування низки художніх прийомів, спрямованих на створення множинної реальності та саморефлексії театру.

Традиційним для дослідників метадрами є звернення до шекспірівських п'єс, хоча питомі ознаки метадраматичної поетики вичитуються й в античній драмі. Плідною в цьому плані є література ХХ століття. Що стосується українського літературознавства, то дослідження метадрами тут здебільшого обмежується вивченням постмодерних п'єс, які, заради справедливості варто сказати, рясніють метадраматичними прийомами. Проте такий вузький часовий діапазон може свідчити про недостатнє розуміння можливостей і форм метадрами, її широкого концептуального наповнення або ж, з іншого боку, про методологічну обережність під час вивчення класичної та модерної літератури.

У межах зазначеного питання доцільно звернутись до п'єси «Талан» Михайла Старицького, що написана 1893 року й передує великим змінам в українській драматичній традиції. Твір є результатом багаторічної співпраці автора з актрисою Марією Заньковецькою (яка стала прототипом головної героїні) і водночас тривалого намагання драматурга вийти за межі стандартних для українського театру кінця ХІХ ст. проблематики й образів, спробою вдатися до експериментів на жанровому рівні. З огляду на тему, хронотоп, побудову системи персонажів цілком справедливо зарахувати цей твір до яскравих зразків метадрами.

Юлія Дзівалтовська слушно вказує на брак всеохопності в студіюванні драматургії Михайла Старицького, що зумовлює потребу «нового прочитання, об'єктивного вивчення, зокрема й перегляду позицій щодо всіх формально-змістових аспектів п'єс митця» [2, с. 50]. На цьому тлі «Талан» видається особливо малодослідженим твором, оскільки інтерпретація п'єси довгий час обмежувалась констатацією новизни тематики, появи жіночого образу інтелігентної професії (всупереч усталеній домінанті персонажів-селян) і коментуванням тяжкої акторської долі. Новаторськими намаганнями до інтерпретації доробку драматурга вирізняються хіба що праці Наталії Малютіної, Раїси Тхорук, Лариси Мороз, Юлії Гончар. Зокрема, Раїса Тхорук зараховує «Талан» М. Старицького до п'єс про «нових» героїв, у якій у центрі уваги перебуває «індивідуалізм і емансипація талановитої особистості й мистецьке середовище», однак слушно зазначає, що «тенденційність таких творів почасти буває пересадною» [4, с. 91]. Для театрознавчих досліджень цей твір цікавий своїм біографічним компонентом, який, треба сказати, трактується іділічно і спрощено.

Новим для українського літературознавства є метадраматичне прочитання п'єси, що і є метою статті. Цей підхід дає змогу виокремити цілий спектр засобів театралізації, до яких удається автор.

Один із основоположників теорії метадрами Річард Хорнбі наголошує, що інтенсивність використання її прийомів залежить від міри цинізму, з яким суспільство підходить до рефлексії життя: «Протягом часів, коли люди були загалом оптимістично налаштовані, п'єса в п'єсі не з'являлась. Вона допустима в пародії, бо там драматична дія не генерує гострого відчуття присутності [...] Численні приклади п'єси в п'єсі в сучасності знову супроводжуються поширенням відчуття, що життя є фальшивим» [6, с. 46–47]. Проте існує чимало прикладів застосування п'єси в п'єсі та інших метадраматичних засобів у творах, світоглядною основою яких є не цинізм, а іронія. До таких творів, без сумніву, належить «Талан» Михайла Старицького, де іронічний пафос тісно межує з мелодраматичним і, незважаючи на це, відіграє велику роль у створенні особливої інтертекстуальної та інтермедіальної гри.

Уже в переліку дійових осіб драматург запрошує реципієнта у своєрідну гру на впізнавання. Імена головних персонажів натякають на існування прототипів, причому автор не діє прямолінійно, а насичує чи не кожного мереживою алюзією із театрального, літературного й реального життя.

Так, Марія Костянтинівна Заньковецька, чие ім'я зазначено в присвяті й у незміненому вигляді фігурує в чернетці твору, в кінцевому варіанті п'єси перетворюється на Марію Іванівну Лучицьку. Допускаючи дискусійність гіпотези, можна припустити, що походження прізвища Лучицької пов'язано з драматургією Олександра Островського, у доробку якого є близька за тематикою й ситуацією п'єса «Таланти і шанувальники», а знакову героїню, що стала емблемою драматичної й театральної епохи, – Катерину з п'єси «Гроза» – відомий критик Микола Добролюбов назвав «*Променем* світла в темному царстві».

Літературне походження простежується й в іменах інших персонажів. Зокрема, в Катерині Григорівні Квятковській («*молода актриса, теж на першій ролі, більше співочі*»; є антиподом головної героїні) жартівливо сплелись ім'я героїні поеми Шевченка і по батькові самого поета. Звісно, маємо справу не з прямими алюзіями, а своєрідним задзеркаллям, у якому образ Катерини, густо вкритий гримом, набуває фарсового амплуа театральної

покритки. В імені Ганни Михайлівни Кулішевич прочитується інший літератор – дружина Пантелеймона Куліша, письменниця Ганна Михайлівна Барвінок. Дослідники одноставно вважають, що прототипом Кулішевич є Ганна Петрівна Затиркевич-Карпинська. Образ Юрія Савича Котенка, як уважає Наталія Бабанська, нагадує діяча української сцени – Марка Лукича Кропивницького, цікаво, що в чорнових варіантах п'єси персонаж називався Лука Матвійович. Дослідниця зазначає, що «в описі цього героя Старицький через власні складні стосунки з Марком подає його однолінійно, тільки негативні риси, які в чомусь збігаються з характеристикою, яку дав Кропивницькому Панас Саксаганський у своїх мемуарах» [1, с. 233]. Відзначимо, що в цьому персонажі є й такі риси, що нагадують Миколу Садовського, – той його бік приватного життя, через який було зруйновано стосунки з Марією Заньковецькою.

Черговим синкретичним персонажем у творі є Марко Карпович Жалівницький. У його імені відлунує все сузір'я літературно-театральних асоціацій, а в прізвищі закладений один із провідних архетипів, що становив основу театрального методу малоросійського театру. Часто прототипом цього персонажа називають Миколу Садовського. Проте не можна не помітити, що характер стосунків Заньковецької і Старицького багато в чому збігався з дружньою, довірливою, сповненою опіки атмосферою, що панує між Лучицькою та Жалівницьким. Водночас драматург зашифрував власну персону й в образі Степана Івановича Безродного, чия функція у творі обмежується лише спогляданням за розгортанням конфлікту, коментуванням і моралізуванням. Отже, у тексті створюється враження присутності автора, який взаємодіє з персонажами, але тримає дистанцію, даючи їм змогу вповні розкрити свій драматичний потенціал.

Найбільш інтригуючим є персонаж Антона Павловича Квітки – «панчик з багатой фамилії в Малоросії»; який розбив серце молодій Лучицькій, і та, рятуючись від страждань, поринає в акторство, досягає успіху, але нова зустріч запалює пристрасть між ними обома, що змушує героїню приймати складні рішення та, врешті, призводить до її смерті. Театрознавці припускають, «що тут є натяк на відомого київського лікаря, професора Г. Квятковського, закоханого у М. Заньковецьку ще з юності» [1, с. 233]. Не можна пройти повз ще одну «схожість»: співзвучність імені героя-коханця й центральної персони російської та світової драматургії (з українським корінням) – Антона Павловича Чехова. Нагадаємо, що знайомство письменника з Марією Заньковецькою відбулось за рік до написання п'єси «Талан». Загальновідомо, з яким захопленням ставився драматург до генія української актриси, його плекання творчих планів написати україномовну роль, а пізніше й україномовну п'єсу спеціально для неї. У численних розмовах звучали його пропозиції та поради перейти на російську сцену, де б М. Заньковецька мала ширші перспективи. У п'єсі «Талан» адресантом таких послів до Луцької стає редактор газети Антипов. Завдяки цим двом персонажам Старицькому вдалось втілити серйозні загрози, що поставали як перед вигаданою героїнею, реальною актрисою, так і перед українською сценою загалом. Отже, перелік дійових осіб є камертоном, що за рахунок життєвих і літературних покликань створює комплекс драма-культура (за Річардом Хорнбі) і задає загальне метадраматичне звучання п'єси.

«Талан» належить до типу тематичної метадрами, визначеної в типології однієї із засновниць метадраматичної теорії Карін Фівег-Маркс. До тематичного типу належать п'єси, у яких «театр є предметом зображення, відтак форма є водночас і змістом, і метарівнем драматичної саморефлексії» [8, с. 19]. Для вказаного типу характерне використання прийому «драма про драму» та зображення розлогої системи образів і символів, пов'язаних із театральним життям: акторів, режисерів, критиків, глядачів тощо. Важливо, що тематична метадрама може уникнути обов'язкового для інших типів руйнування драматичної ілюзії, адже «театральність» зображуваного є свідомою» [8, с. 20].

На тематичному рівні «Талан» справді є метадрамою від початку до кінця, тоді як інші типи і прийоми цього метажанру почасти слабшають, утрачають свою концентрацію й розчиняються в мелодраматичному дискурсі.

У першій ремарці автор схематично зображає світ за лаштунками, відтворюючи лабіринт із гримерок (уборних), декорацій і реквізиту. Специфічний театральний сленг на кшталт «чорна сторона за коном», а також авторські акценти на світлових контрастах приміщення створюють особливе оптичне враження піднесеності, ясності театральної сцени: «З лівого боку від актора йде навкосо ряд уборних; видно тільки двері, а першої уборної й середину, що пишно обставлена: килими, дорога мебель, свічало. З правого боку – кінці лаштунків... Усюди награмсано купи приставок, декорацій і іншого. Самий кін йде поза лаштунками вправо; туди виступають актори і тудою ж надходить в антрактах і публіка» [3, с. 169].

Початкова статика різко переривається вже в другій ремарці, у якій автор змінює темп нарації, підкреслюючи метушливу атмосферу, що панує перед виставою. Поява машиніста, робочих, хористів, перукаря, специфічний жаргон, брутальні коментарі та згадки про позатеатральні реалії в репліках розвінчують пафосні стереотипи щодо таїни «виробничного процесу» в театрі. Крім того, для реального реципієнта стираються рамки хронотопу: формальний початок є приготуванням до вистави, яку глядач так і не побачить.

Велику увагу автор приділяє критеріям успіху театральної постановки, час від часу вкладаючи в репліки персонажів оцінні коментарі. Зокрема, у дискурсі критиків та акторів фігурує поняття «школа», що використовується як для загальної похвали (Юркович: *Найвища школа!*), так і в дискусії двох професіоналів: редактора Антипова й Лучицької, яка зізнається, що перепоною для її переходу на російську сцену є те, що «там нужна школа». Завдяки метадраматичному прочитанню репліка Лучицької набуває оригінальних граней, адже втрату природного культурного середовища актриса прирівнює до втрати самоідентифікації, при цьому користується лексемами «оригінал»/«копія»: «Да, для той сцены нужно будет все мое родное забыть и переродиться... Здесь я – оригинал, а там буду копией, и плохой» [3, с. 201].

Варто зазначити, що героїня впродовж усієї п'єси вдається до визначення своєї натури, що наближує її до метаперсонажа. Хоча її спроби самопізнання не відрізняються глибиною, все ж заслуговують на увагу, адже крізь певне кокетство і штампи проглядається прагнення зрозуміти своє призначення, місце в професії й поза нею, базові ціннісні орієнтири. Головною внутрішньою дилемою Лучицької є вірність сцені та своєму таланту, але ця вірність без кінця випробовувалась сердечною спокусою, з одного боку, та інтригами всередині театру – з іншого. Лучицька не перестає пізнавати свою природу. Час від часу в п'єсі звучать її самовизначення: «не геній», «безталанна», «не та» тощо. Сумнівами щодо своєї майстерності актриса ділиться з Антиповим: «*Полноте, какой я гений? Гений есть сила, могучая, властная, гений верит в себя и в себе удовлетворение жизни находит; для него все прочие терзания страсти ничтожны, он выше их всех! А я... [...] и не талант даже...*» [3, с. 201].

Характерним є питання до Маринки, а скоріше до самої себе: «*Як думаєш, я на мерзоту нездатна?*» [3, с. 179]. Причому «мерзотою» в розумінні Лучицької є насамперед зрада театру, хоч «*нечистий... спокуша солодкою втіхою*». Акторство в її інтерпретації часто репрезентується як служіння Богові, і головне у професії для неї – не творча самореалізація, а високий соціальний обов'язок: «*Се діло велике і чисте: воно наставля на розум людей, проводить високі думки*» [3, с. 196]. Подібні слова Марія звертає й до Квітки, відповідаючи на його доволі похмурий опис театрального життя:

Квітка. ... Тікаймо з цього чарівного, але й чадного кутка, де на виду гримовані ухмілки та підведені очі, де усюди і почуття фальшиве, і мова облеслива та зрадлива...

Лучицька. Ні, я вірю в сцену! Я вірю в її високу вагу: вона мене ласкою відіграла, і я мушу їй послужити! [3, с. 199].

Героїня зазвичай виявляє непослідовність у своїх судженнях, що, очевидно, вкладається в уявлення драматурга про екзальтовану, емоційну актрису, якою є Марія Лучицька. Невипадково у своїх хитаннях вона й любов, і театр називає «втіхою». Відтак дещо звуженою видається рецепція її персонажа дослідниками, які стверджують, що основний конфлікт п'єси полягає в зовнішній боротьбі з театральними інтриганам та соціальною нерівністю. Більш важливим у цьому творі є внутрішній конфлікт героїні, яка переживає болісне роздвоєння.

Однією з форм метадрами є спроби пізнати природу п'єси як мистецького твору, здійснені власне в самій п'єсі. Дослідниця О'Молей цю особливість називає «критична функція метадрами» [7]. У творі М. Старицького також ведуться дискусії навколо жанру, зокрема це стосується суперечок щодо порядку вистав драми й водевілю з урахуванням російської та української театральної традиції. Нерідко жанрова лексика виходить за межі театру й легко застосовується в побутовому житті. У нападі ревності Квітка, прочитавши листа до Лучицької від Жалівницького, вибухає тирадою: «*Так это все была жалкая комедия... водевиль с переодеванием?.. Вы разыгрывали угнетенную невинность, я получил роль простака, дурачка-буффа, а настоящий герой был за кулисами...*» [3, с. 216]. Та й на початку спільного життя невдовзі після розриву зі сценою Лучицька вислуховує від Квітки докори в тому, що «*влаштувала комедію*». Ідеться про те, що Марія ініціювала інсценізацію вінчання, щоб мати перед суспільством і найближчим оточенням право на спільне життя з Антосем і водночас не претендувати на його свободу. «*Схоронім поки нашу тайну, а прийде час... ми поправимо*» [3, с. 206], – такий сценарій вона вибудовує для їхнього квазішлюбного життя.

Безперечно, факт цієї постановки підкреслює артистичну натуру Лучицької, неможливість її існування поза координатами театру, навіть коли героїня позбавлена можливості виходити на сцену. Почасти це й стало перепорою в її сімейному житті. У п'єсі виразно звучить обивательська рецепція акторської сутності за межами театру. Так, конфлікт між театральним і позатеатральним світами загострюється під час діалогу Лучицької та Олени Миколаївни, матері Квітки (вихід V, дія третя). Важливо, що комунікативною основою в сімейному колі для колишньої актриси є відчайдушне прагнення пристосуватись до «нормального» життя, відтак своїми репліками вона намагається переконати й себе, і співрозмовницю в тому, що з театральним минулим покінчено, заперечуючи очевидні ознаки *тоски* та психологічного дискомфорту в новому світі. Це по-своєму також гра, однак така, в якій актриса не розрізняє або відмовляється бачити кордони реальності.

Натомість основою комунікативного дискурсу Олени Миколаївни є, з одного боку, категоричне несприйняття невістки, яку вважає недостойною сина, а з іншого – неможливість відкрито показувати своє ставлення через страх утратити сина. Це призводить до роздвоєності персонажа, її свідомого маскування, хоча й виконаного неталановито. Олена Миколаївна неодноразово затіває розмови про театр і акторську сутність Лучицької: «*А ну, не правду ли я говорила: тянет прежнее-то, тянет! Уж не маши головкой, не поверю: тянет, тянет!*»; «*Мой-то, может, и полюбил тебя за талант, что вот-де все перед ней ничком падают, а я подхвачу!*» [3, с. 209]. Злорадно реагує вона на слюзи невістки, якій гірко чути докори від своєї свекрухи, кажучи їй услід: «*Доняла... Ты еще у меня подожди, актриска поганая!*» [3, с. 210]. Кульмінаційного продовження цей діалог набуває, коли розгоряється конфлікт між Лучицькою та Квіткою, зрежисований Оленою Миколаївною.

Безкінечне нагадування про циганське життя, яд і омут театру, що не відпускають Марію Іванівну, а також натяки на зраду й обман виводять Квітку з рівноваги. Мати переконує Антосю, що приховувати справжні почуття Лучицькій допомагає її акторський талант: «*Станет она муженьку высказывать, что ей с ним скучно, что ее тянет в богему? Да ведь она актриса, да еще, ты говорит, порядочная [...] Чужими ролями заставляла, небось, плакать, так своею-то собственною уж и как проведет! [...] Да какой же была бы она актрисой, если бы не умела глазами владеть? Я скажу больше, она изнывает по старой зазнобе*» [3, с. 211].

Важливу роль для розгортання драматичної інтриги відіграють листи, яких чимало в п'єсі. Окрім головної героїні, у творі згадується листування Квятковської та Квітки, яке, очевидно, сповнене вдавання і гри й дало

підстави молодій актрисі стверджувати, що Квітка її «*вважає за найщирішого друга*». Згодом стає зрозумілим, що, створюючи хибне враження, імітуючи приязнь, Квятковська й сама не мала уявлення про реальне ставлення Квітки ні до себе, ні до театралів загалом. Варто також зауважити, що Квітка в той момент теж був далекий від реальності, перебуваючи на межі божевілля.

Лучицька ж у перебігу драматичних подій отримує 5 листів: від Котенка, в якому той пише, що без актриси «*зовсім вільно обійтись можна*», що стало основним поштовхом до її розриву з театром; від Квітки, сповнений «*палких слів... вогнем писаних*», після якого Лучицька погоджується втекти з коханим; від Жалівницького, що став приводом для сцени ревнощів, влаштованої Квіткою, і призив до розриву подружжя; від Олени Миколаївни, в якому та каялась за себе й за сина; і фінальний – від Квітки з клятвами присвятити життя Лучицькій і її таланту, а все добро віддати її рідній сцені.

У п'єсі фігурує ще один лист, найцікавіший із метадраматичного погляду, який Олена Миколаївна використовує, щоб скомпрометувати невістку. Свекруха свідомо бере аркуш зі «*старої тетрадки*», де Лучицька зберігала колишні ролі, і передає його синові як доказ подружньої зради. Цим листом виявився уривок з п'єси «Глитай» – лист до Олени, яку колись грала Лучицька, що їй приніс Глитай (імовірно, роль належала Жалівницькому). Прикметно, що в згаданій п'єсі Глитай також підробив листа. Очевидно, що перед нами зразок відлуння п'єси в п'єсі, що надає твору оригінального драматичного та інтертекстуального звучання. Варто згадати, що Марія Заньковецька свого часу брала участь у виставі «Глитай, або ж Павук» за драмою Марка Кропивницького.

Важливе місце у творі посідає вставна п'єса – «Богдан Хмельницький», прем'єра якої відбувається в четвертій дії. Метадраматичний ефект так само подвоюється, адже Старицький знову використовує власну драму, щоправда, на цей раз ту, що не була дозволена для показу, відтак автор удається ще й до гри із цензурою. Дещо змінено формальну структуру дії: якщо попередні були поділені на «виходи», то четверта – на дві картини, що, у свою чергу, складаються з виходів. У першій картині зображена підготовка до прем'єри, хоча автор акцентує увагу не на процесі творчого перевтілення, а на складних стосунках між акторами, керівництвом театру й публікою. Остання фігурувала й у попередніх сценах, однак опосередковано, переважно в колоритних репліках Котенка, який за лаштунками прислухався до глядацької реакції на власний виступ і дає публіці цілий спектр означень – від «інтелігентна» до «навіжена», «п'яна», «дрантя».

У четвертій дії абстрактні глядачі набувають фізичного втілення, а розподіл ролей наділяє їх драматичною функцією. «*Сомнітельная молодь*» – «вірні раби» Квятковської, зациклені на контрамарках, «*деякі убрані бідно, а інші в пенсне і в монокліях*», причому останні – російськомовні. Квятковська використовує їх для помсти Лучицькій, розраховуючи зірвати виступ примадонни. Через репліку Маринки Михайло Старицький вводить термін із театрального життя: «... *клакери змовлялись шикать Марусі*» [3, с. 224].

Зауважимо, що клакерами (від французької *claque* – ляпас) називали найманих людей, які оплесками або свистом штучно створювали враження успіху чи провалу артиста. Попри корисливий, комерційний характер клакерства, варто підкреслити ігрову природу цього культурного явища, якому не чуже роздвоєння, вдавання, виконання заданої ролі. У «Талані» «*сомнітельній*» молоді протиставляється «*чесна*», причому Жалівницький ладен посадити в зал акторів із театральної трупи, аби завадити зриву вистави. Попри благі наміри захистити Марію Лучицьку, як бачимо, Жалівницький і Безродний користуються тими самими «безчесними» методами, що й антигерої.

Завдяки зображенню глядачів і конфлікту, який між ними розгортається, у п'єсі реалізується моделювальна функція метадрами, на яку звернув увагу Ерік Данам. Учений доводить, що «драматурги Нової ери використовували метадраму для того, щоб створювати досвід і концепцію відвідання театру (*playgoing*) для аудиторії. Показуючи на сцені відвідини театру перед відвідувачами театру, драматург прагне навчити глядача бути присутнім на виставі та реагувати на постановку» [5].

Отже, драма завершується неймовірним калейдоскопом видовищ: вставна вистава «Богдан Хмельницький» час від часу переривається «спектаклем», що розігрується в глядацькій залі: дві групи молоді, підготовлені театральними «клаками», змагаються між собою у вправності підтримати своїх фаворитів. Значно більшого хаосу додають репліки напівбожевільного Квітки, який дивиться виставу в ложі з Квятковською. Його збуджений розум інтерпретує текст історичної п'єси, що лунає зі сцени, у прямому, позбавленому художньої метафоричності сенсі та накладає його на власні життєві обставини. Галас, що здійснює Квітка, змушує Лучицьку раз по раз виходити з ролі й доводити її до істерики. Отже, у цьому дійстві перетинаються кілька метадраматичних рівнів: п'єса в п'єсі, споглядання та коментування п'єси на сцені, роль у ролі.

В останній сцені, де урочисті промови з нагоди іменин Лучицької, взаємна похвала, різка зміна емоційної амплітуди контрастують із загальною організацією твору, метадраматизм конфліктує з мелодраматичним пафосом. Не вповні виражена характерна для метадрами саморефлексія театру, зокрема відсутня констатація власної фіктивності на персонажному рівні, що цілком закономірно для літературного дискурсу XIX століття.

Тим не менше в п'єсі Михайла Старицького явно реалізується поетика метадрами, хоча й у вигляді специфічного стильового різновиду. Окрім того, авторської специфіки метадраматична форма набуває за рахунок перефігурації: умовність вставної п'єси – прем'єри «Богдан Хмельницький» – руйнується втручанням основної, тоді як зазвичай деструктивна функція належить саме вставним конструкціям. Топос театру, літературний і мистецький інтертекст, прийом «п'єса в п'єсі», метадраматичні персонажі – застосування цих засобів вирізняє драму на тлі епохи й дає нині підстави говорити про тривалу традицію метадрами в українській літературі.

Література:

1. Бабанська Н. Плідність творчого спілкування. Михайло Старицький та Марія Заньковецька / Н. Бабанська // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого : збірник наукових праць. – 2012. – № 10. – С. 226–236.
2. Дзівалтовська Ю. Драматургія Михайла Старицького в літературній критиці / Ю. Дзівалтовська // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія : збірник наукових праць. – 2010. – № 9. – С. 93–104.
3. Старицький М. П'єси / М. Старицький. – К. : Дніпро, 1979. – 247 с.
4. Тхорук Р. Поза, завдяки і навколо комедії: зміни в жанровій системі української драматургії / Р. Тхорук // Вісник Львівського університету. Серія «Філологічна». – 2004. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 87–93.
5. Dunnun Eric. Performing the Audience: Constructing Playgoing in Early Modern Drama / Eric Dunnun [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://publications.marquette.edu/dissertations_mu/107.
6. Hornby Richard. Drama, Metadrama and Perception / Richard Hornby. – London-Toronto : Associated University Presse, 1986. – 189 p.
7. O'Malley L.D. Plays-within-Realistic-Plays: Metadrama as Critique of Drama in Pirandello and Chekhov / L.D. O'Malley // Twentieth-Century Literary Criticism. Ed. Thomas J. Schoenberg and Lawrence J. Trudeau. – Detroit : Gale. – 2006. – Vol. 172. – P. 40–49.
8. Vieweg-Marks Karin. Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1989. – 221 s.

Анотація

О. ВИСИЧ. П'ЄСА «ТАЛАН» МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: МЕТАДРАМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ

У статті проаналізовано п'єсу М. Старицького у світлі концепції метадрами. Доведено, що у творі українського класика втілення метадраматичної поетики реалізується за рахунок іронічного дискурсу. Використання прийому «п'єса в п'єсі», літературних і життєвих покликань, самопокликань, наявність метадраматичного персонажа, театрального топосу дають змогу зарахувати «Талан» до яскравих зразків метадрами, що засвідчує її тривалу традицію в українській літературі.

Ключові слова: метадрама, іронія, театр, п'єса в п'єсі.

Аннотация

А. ВИСИЧ. ПЬЕСА «ТАЛАН» МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: МЕТАДРАМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В статье проанализирована пьеса М. Старицкого в свете концепции метадрамы. Доказано, что в произведении украинского классика воплощение метадраматической поэтики реализуется за счет иронического дискурса. Использование приема «пьеса в пьесе», литературных и жизненных посланий, самопосланий, наличие метадраматического персонажа, театрального топоса позволяют отнести «Талан» к ярким примерам метадрамы, что свидетельствует о ее длительной традиции в украинской литературе.

Ключевые слова: метадрама, ирония, театр, пьеса в пьесе.

Summary

O. VISYCH. MYCHAYLO STARYTSKY'S PLAY "TALAN": THE METADRAMATIC ANALYSIS

The article analyzes the play of M. Staritskyi in light of the concept of metadrama. It is proved that the drama of Ukrainian classic writer contains embodiment of metadramatic poetics which is implemented by ironic discourse. The techniques 'play in the play', literature and real-life references, self-references, metadramatic character, theatrical topos allow to determine "Talan" as a bright sample of metadrama, which confirms its long tradition in Ukrainian literature.

Key words: metadrama, irony, drama, play within the play.

6. Порівняльне літературознавство

6. Сравнительное литературоведение

6. Comparative literature

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов і перекладу
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника*

ОГЛЯД РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ Ч. ДІККЕНСА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЕМ І. ФРАНКОМ І ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЇХНІХ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ (КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ)

Світовий літературний процес – це закономірна послідовна зміна художніх явищ певного рівня на інші, більш високоякісні, з характерними часовою та просторовою формами буття, у процесі якої відбувається взаємопроникнення літератур. Звісна річ, українська література XIX–XX ст. розвивалася не ізольовано, а в тісному контакті з іншими, для неї характерні феномени, як суто національні, так і загальноєвропейські.

До міжлітературних зв'язків належить творча рецепція, впливи одних митців на інших: від прямого копіювання образів і сюжетів, стилістичних прийомів до глибокого творчого засвоєння, коли запозичені мотиви органічно вплітаються в тканину національного художнього твору. Звичайно, механічне перевтілення художніх явищ мало місце в історії літератури, можливо, навіть відіграло певну позитивну роль, однак це справа минулого, яка на сучасному етапі розвитку порівняльного літературознавства не є предметом зацікавлення. Натомість творче осмислення мистецького доробку інших країн слугує збагаченню національної літератури й активно піддається вивченню компаративістами. Відомий компаративіст Діоніз Дюришин слушно зауважив, що «загалом ми розуміємо національну літературу як історичну категорію, яка зазнає змін у ході історії. Модифікації її розвитку зазнають інколи дуже дивних змін, які є вдячним підґрунтям для компаративістських досліджень» [6, с. 311]. Саме компаративістика, яка посідає належне місце серед інших галузей літературознавства, встановлює міжлітературні зв'язки та досліджує типологічні особливості в контексті світової літератури.

Отже, завданням розвідки є, з одного боку, дослідити процес проникнення творів англійського митця в українське середовище, зокрема в літературно-критичну спадщину І. Франка, а також установлення ідейно-естетичних принципів, якими керувався український критик, літературознавець, письменник під час оцінювання творчого доробку Ч. Діккенса; з іншого боку, проводячи типологічно-порівняльний аналіз творчості обох митців, зрозумівши загальні закономірності суспільно-історичного та літературно-художнього розвитку Англії й України, з'ясувати типологічні спільності та відмінності художнього зображення у творах обох митців щодо проблеми виховання й освіти. Для дослідження обрано романи Ч. Діккенса «Життя та пригоди Ніколаса Нікклбі», «Життя Девіда Копперфілда» та оповідання І. Франка «Отець-гуморист», «Schönschreiben».

Зазначимо, що педагогічні погляди Ч. Діккенса описані в багатьох розвідках. Праці англійських й американських авторів Джеймса Х'юза [18], Філа Колінза [15] містять багато фактичного матеріалу про діяльність Ч. Діккенса як педагога.

Постать І. Франка-педагога також неодноразово була об'єктом вивчення дослідників. Український письменник «приділяв велику увагу питанням освіти і виховання підрастаючого покоління, розглядаючи їх як могутню зброю у боротьбі за національне визволення і створення незалежної української держави» [12, с. 59]. У 1960-х рр. вийшли ґрунтовні монографії, присвячені літературо-педагогу, серед яких – «Іван Франко і сучасна йому педагогічна думка в Галичині» (В. Савинець) [11], де український прозаїк зображений як людина прогресивних поглядів, як борець за рівноправ'я в суспільстві; «Педагогічні ідеї Івана Франка» (В. Сміль) [13], у якій йдеться про чинники, що впливали на формування освітніх ідеалів письменника, а також детально аналізуються твори, у яких описані навчальні заклади Галичини кінця XIX ст. Розвідка І. Кравченка, В. Лутфулліна демонструє, що І. Франко наполегливо боровся за право дітей і молоді навчатися українською мовою [8]. Проблема присутності авторської особистості в дитячій «малій прозі» І. Франка порушується В. Гуменною, М. Гуменним [4; 5]; образ учителя в його художньому доробку – об'єкт розгляду Д. Скільського [12].

Варто зазначити, незначною є кількість досліджень компаративістського плану про творчість Ч. Діккенса та І. Франка, тому цей типологічний аналіз має актуальний характер. І. Франко в міру об'єктивних можливостей вивчав зарубіжну літературу, писав свої зауваження та висловлював роздуми щодо творчості іноземних митців. Він зараховував Ч. Діккенса до найталановитіших, до тих, хто йде в ногу з часом.

Звісна річ, перший період рецепції українським красним письменством творчого доробку Ч. Діккенса на українських теренах не був надто інтенсивним і продуктивним через об'єктивні причини: обмежена кількість перекладного матеріалу англійського письменника, яка потрапляла до рук українського читача, і його невисока художня якість. Творче засвоєння доробку Ч. Діккенса в цей період має опосередкований характер, оскільки проміжним елементом слугує російська література.

Перше знайомство українського майстра слова з популярним англійським митцем відбулося ще в роки навчання в Дрогобицькій гімназії. Про цього письменника він довідався від батька свого шкільного товариша Лімбаха. В автобіографічному оповіданні «Гірчичне зерно (із моїх споминів)» читаємо: «Хто не знає Діккенса, той властиво не знає нічого з літератури, не має смаку, не має очей» [14, т. 21, с. 322].

Перший твір Ч. Діккенса, який прочитав І. Франко, – це «Посмертні записки Піквікського клубу» (у німецькому перекладі). У листі до М. Драгоманова він писав, що «від 6-го класу почав збирати собі власну бібліотеку, в котрій, крім комплекту Міллера, Клопштока, Шекспіра, мав ... і Діккенса» [14, т. 49, с. 243]. Навчання у Львівському університеті не приносило задоволення студенту, який прагнув живих знань, довелося працювати самостійно в залах бібліотек. І. Франко розчарувався, відчув огиду й почав шукати знання поза університетом, читав Ч. Діккенса, Л. Толстого та Е. Золя. Окрім художніх творів, українському літератору також була відома критика, присвячена творчості англійського романіста. У бібліотеці І. Франка знайдено «Вестник Европы» за 1872 р., у якому надруковано статтю дослідника Л. Полонського «Дитинство і молодість Діккенса».

Великою заслугою українського прозаїка стала боротьба за поширення творчості західноєвропейських і російських митців, зокрема Ч. Діккенса, О. Бальзака, Г. Флобера, Е. Золя, А. Доде, І. Тургенева, І. Гончарова, Л. Толстого. Він позитивно оцінював сучасні течії літератури: «Тільки реалізм і натуралізм, зародившись первісно в Англії в творах геніальних ідеалістів Байрона, Шеллі, розвившись пишню в творах Діккенса і Теккерей і виробившись у Франції під пером великих майстрів стилю та мономанів детальної обсервації і безстрашного аналізу людської душі і людських суспільних відносин, розіллявся по всій Європі могутньою хвилею, що закрилася сотками сильних талантів і сплodiла літературу, яка надовго лишиться славою і окрасою XIX віку» [14, т. 28, с. 508]. У статті «Темне царство» І. Франко зазначив, що «такий самий поворот до реалізму та до порушування суспільних питань у літературі доконували в Англії Діккенс («Різдвяні повістки») і Теккерей...» [14, т. 26, с. 133]. Учений уважає, що «наукова підкладка» забезпечує довговічність Діккенсу, Бальзаку, Флоберу, Золя, Тургеневу, Гончарову, Льву Толстому, Фрейтагу, Шпільгагену. На думку українського критика, Ч. Діккенс був одним із тих, хто заклав «підвалини нової реалістичної школи». Беручи до уваги велику кількість висловлювань І. Франка щодо творчості англійського прозаїка, спостерігаємо, що вони містять високу оцінку та засвідчують глибоке розуміння значення художньої спадщини останнього.

І. Франко наголошує, що, на відміну від Діккенса та Брет-Гарта, Еміля Золя «не можна зачислити до талантів, котрі мають властивість швидко завойовувати собі славу і визнання не лише за кордоном, а й у власній вітчизні» [14, т. 26, с. 96]. Описуючи життя і творчість Гауптмана, І. Франко пише, що німецький письменник після тривалої творчої перерви почав писати автобіографічну повість у дусі Діккенсового «Девіда Копперфілда». Отже, коли український літературознавець пише про інших майстрів слова, то опирається саме на творчу особистість Ч. Діккенса, проводить порівняння з його творами, цим самим доводячи важливість його літературної спадщини.

Ч. Діккенс та І. Франко – корифеї світової літератури, в скарбниці якої вони внесли десятки томів талановитих творів із незабутніми героями. Вони розуміли, що починати будувати нове суспільство потрібно з реформи освітніх закладів, у яких навчається майбутнє покоління. Гіркий досвід шкільних років обох митців змусив їх донести до спільноти реальний стан речей у навчальних закладах і закликати до змін.

Історичні джерела свідчать, що в Україні до 1867 р. вчителі мали право тілесно карати школярів. Наприклад, маленький Іван Франко з Нагуєвичів навчався в школі отців Василіан у Дрогобичі, де биття «різкою» застосовувалось як найефективніший метод педагогіки. Школи з такою репутацією навіювали острах навіть на тих дітей, які ще не вступили до них.

Варто наголосити, що постать англійського письменника серед його сучасників була надзвичайно авторитетною. Письменник бере активну участь у боротьбі за реформу народної освіти у своїй країні в 30–70 рр. XIX ст. Слушно зазначає Н. Михальська, що «Діккенс глибоко хвилював стан шкільної освіти в Англії» [10, с. 34]. У романі «Життя та пригоди Ніколаса Нікклбі» митець вступає в боротьбу з наявними в школах для бідних порядками. Він береться не тільки за художнє вирішення проблеми, також активно включається в рух із перегляду форм і методів освіти. Щоб переконатися в ганебному становищі шкіл, письменник відвідує одну з типових установ Йоркшира, якою керує містер Шоу, відомий судовими процесами, розпочатими проти нього батьками дітей, котрі осліпли в результаті нехтування їхнім здоров'ям. Ч. Діккенс надав персонажу роману директору школи Дотбой-холу Сквірсу портретну схожість із Шоу, який став його прообразом. Широкий суспільний резонанс, породжений виходом твору, змусив уряд провести офіційне розслідування, яке підтвердило жахливу картину знущань над дітьми. Відтак були вжиті заходи для усунення цього свавілля.

У творчому доробку І. Франка, присвяченому темі освіти й виховання, зокрема в оповіданнях «Олівець», «Грицева шкільна наука», «Малий Мирон», «Schönschreiben», «Отець-гуморист», зображено нужденну убогість шкіл, учителів-непрофесіоналів, які необізнані з методикою навчання та виховання, а тільки б'ють дітей, уселяючи в них страх і відразу, не дають ніяких знань. Усі ці непривабливі картини змальовані з життя галицьких шкіл. Як стверджує Д. Скільський, «дітей не навчали, а мучили, калічили їхні душі, убивали всі природні здібності, кращі людські якості» [12, с. 59].

Усе сказане вище демонструє суспільно-типологічні та психолого-типологічні причини звернення обох майстрів слова до теми виховання й освіти дітей. Як стверджує компаративіст А. Волков, «надзвичайно вдячний матеріал для зіставлень дає тематика» [3, с. 481]. Спільні риси тематики досліджуваних творів обох митців сприяють проведенню типологічно-компаративного аналізу. «Типологія – це «спільність», «аналогія», навіть «подібність», це вчення про типи, про явища однієї, двох, а найчастіше декількох літератур, об'єднаних близькими, спорідненими рисами й тенденціями, переважно незалежними (своїм виникненням) одне від одного» [2, с. 9]. Отже, ми зупинимося на дослідженні художнього втілення проблеми освіти у творчості Ч. Діккенса та І. Франка.

Ч. Діккенс, на відміну від І. Франка, описував у творах закриті школи-пансіони, де діти не тільки навчалися, а й жили, тобто тут було ще більше випадків принижень та утиску прав дитини. Окрім побиття різками й моральних знущань на уроках, школярі зазнавали утисків і після них. Діти перебували в жахливих умовах, страж-

дали від постійного голоду, фізичних недуг, пограбувань. Тому в романах Ч. Діккенс подає описи приміщень шкіл, класних кімнат. Будівля Дотбой-холу («Ніколас Нікклбі») – це «довгий, одноповерховий, холодний на вигляд дім, із розкиданими позаду дворовими прибудовами, до яких прилягає комора та конюшня» [17, с. 77]. Класна кімната у школі Селем-хауз («Ніколас Нікклбі») справила на головного персонажа враження «найсумнішого покинутого місця» у світі [17, с. 77]. Це була довга кімната з трьома рядами партій і шістьма рядами лав, де на брудній підлозі валялись обривки старих зошитів для правопису і творів.

Натомість в оповіданнях І. Франка “Schönschreiben” й «Отець-гуморист» не знаходимо зображення зовнішнього вигляду навчальних установ. Автор обмежується передачею атмосфери і плину уроку, характеристикою малоосвічених учителів, які вдаються до антипедагогічних методів виховання та навчання.

На портретних характеристиках негативних персонажів, педагогів-тиранів виділені жорстокі риси. Наприклад, у містера Сквірса з роману «Ніколас Нікклбі» Ч. Діккенса було тільки одне око, «обличчя з боку, де не було ока, було в зморшках і складках, що надавало обличчю Сквірса похмурого вигляду» [17, с. 30]. Художньо переконалим видається образ містера Крікла з роману «Девід Копперфілд», який одразу й назавжди запам’ятовується молодому Деві. Хлопця вразила відсутність голосу в директора школи, який зовсім не говорив, а сипів [16, с. 81]. На думку В. Мацапури, «зображення духовного стану героя «зсередили» доповнюється його характеристиками «ззовні». При цьому, як уважає дослідниця, велику роль «відіграють авторські психологічні характеристики, психологічні портрети, пейзажі, ремарки в драматичних творах» [9, с. 42].

Відомо, що більшість позитивних і негативних образів український письменник змалював із природи. Наприклад, в оповіданні І. Франка «Отець-гуморист» радість дітей щодо приходу нового вчителя-гумориста отця Телесницького швидко згасла. Зовнішність цього героя суперечить настрою дітей, насторожує читача. Чорна ряса заширока на нього, так що його худе тіло теліпалося в ній, «мов доспіле горохове зерно в розбухлім, зеленім іще стручку» [14, т. 21, с. 290]. Проте очікуваної веселості, яка лине із серця, діти не помітили. На думку М. Гуменного та В. Гуменної, прозаїк «прагнув до відбору таких деталей портрета і поведінки героя і ситуацій, які неначе опредмечували певні порухи душі» [5, с. 35].

Твір “Schönschreiben” І. Франка розпочинається сценою, де залякані школярі очікують свого вчителя, наче «грізного царя». Але прийшла людина, зовсім не схожа на царя: чоловік середнього росту з «круглою баранячою» головою, з «гішпанською борідкою». З його широке лице і широкі, міцно розвинені вилиці враз надавали йому вираз тупої упертості і м’ясоїдності» [14, т. 18, с. 86]. У цьому описі автор «використовує «шевченківську» лаконічну характеристику, яка часто складається із двох-трьох ознак зовнішності і поведінки» [5, с. 35]. Справді, декілька деталей дають змогу уявити людину загалом. Зазначимо, що основне призначення портрета, на думку В. Кузьменка, «дати читачеві зорове уявлення про дійових осіб» [8, с. 187]. Можна прослідкувати в порівнюваних творах, що нетипова зовнішність розкриває, унаочнює внутрішню сутність героїв. Отже, під час створення візуального образу обидва митці тяжіють до гіперболізації в портретуванні та до статичного зображення.

Ці персонажі – мучителі дитячих душ, садисти-тирани, які не відповідали вимогам своєї професії ні на моральному, ні на інтелектуальному рівні. Більшість із них стали педагогами випадково. Наприклад, містер Крікл, директор Селем-хаузу (його прообразом був Уїлльям Джонс, директор Веллінгтонської академії, де навчався Ч. Діккенс) у минулому торгував хмелем у Боро, а після банкрутства відкрив пансіон на гроші місіс Крікл.

Пан Валько з оповідання І. Франка “Schönschreiben”, учитель із «красного писання» – світський чоловік, колишній економ чи наставник, йому «ще й досі здається, що він був економ: хоч із нагайкою ходити тепер не випадає» [14, т. 18, с. 85]. Промовисто, що персонажі – містер Сквірс, містер Крікл, пан Валько та отець Телесницький – схожі між собою поведінкою. Доказом антигуманної поведінки освітян слугують такі рядки. Містер Крікл зайшов до класу, подивився на дітей, наче велетень у казці, який оглянув своїх полонених. Він одразу зайнявся вихованням новенького Деві Копперфілда. Відкривши свій рот, він запитував, чи його зуб – ікло або корінний, і чи він може вкусити. Розмова супроводжувалась ударом тріски по дитячій спині так, що той «корчився від болю» [16, с. 89]. Юному головному героєві здавалося, що на світі ніхто так не любив своєї професії, як він. Слушно помітила Н. Михальська, дослідниця творчості Ч. Діккенса, що він завжди «зображує дітей жертвами чинної системи виховання, вихователів – жорстокими неуками, а шкільні порядки настільки нерозумними, нелюдяними, що вони якнайсумніше впливають на здоров’я та розумові здібності учнів» [10, с. 34].

Отець Телесницький із Франкового оповідання «Отець-гуморист» мав великий талант у досконалому володінні невеличкою (всього на півметра) тростинкою: «Час від часу він посміхався, смакуючи «спомини, що будилися в його душі при свисті тростинки» [14, т. 18, с. 296]. Окрім глуму та покарань, урок цього освітянина не давав дітям нічого корисного. Учні виходили по черзі на середину класу й читали по два-три речення. Коли хто помилявся в читанні, о. Телесницький підхлюпував помилку, «повторяв її на різні лади, стараючись довести її ще більше до карикатури» [14, т. 18, с. 292]. Діти вивчили в граматиці тільки «деклінації та кон’югації», проте помітили, особливо ті, «що мали швидше око і не дрімали в часі науки» [14, т. 18, с. 293], що навіть для такого низького учнівського рівня викладачеві бракувало знань.

Учитель із «красного писання» (“Schönschreiben”) тільки зайшов до класу, як почав помахувати «тростиновою вигинчастою паличкою». Залякавши учнів, Валько перейшов до викладу матеріалу. Він узяв у руки крейду, почав писати «букви, малі й великі, самоголосні й суголосні, без ніякого, впрочім, значення» [14, т. 21, с. 87]. Далі дійшов до слів і цілих речень. Вичерпавши свою мудрість, «показавши вповні своє знання красного писання в численних викрутасах та довгих, як світ, і рівних, як ковбаси, хвостиках» [14, т. 21, с. 87], педагог поклав крейду й наказав писати. Навчання було недовгим і, як бачимо, малокорисним.

Автор повідомляє читачеві, що «його наукова діяльність в тій хвилі щасливо скінчилася, – тепер починалася його економічна діяльність» [14, т. 21, с. 87]. Валько почав свій обхід. Його жертвою став школяр-єврей, який писав «узадгузь». Пан-учитель покликав найбільших і найдужчих хлопців розправитись із «жидом». «Болочий вереск Йонки лунав посеред мурованих стін василіанського монастиря» [14, т. 21, с. 88].

Схожі речі відбуваються в англійських навчальних закладах, описаних Ч. Діккенсом. У школі Селем-хауз діти були тихі та сумні. Не чути ні шуму, ні криків, звичних для класних кімнат. Діти сиділи скорчившись і дрижали, ніби не мали сили рухатися. З'явився містер Сквірс. Педагог мав розумний вигляд, ніби досконало вивчив зміст усіх книг і міг напам'ять повторити кожне слово. Тут застосовується практичний метод навчання, правильна система виховання. Один учень протирає вікно. У цьому полягає сутність навчання. «Про-ти-рати – протирати, ді-слово, дійсний спосіб, робити чистим, прочищати» [16, с. 90]. Спочатку діти читають у книзі, а потім виконують те, про що дізналися. Як слушно зазначив Д. Скільський, такі «наставники» перетворюють «своє вчителювання в суцільний ланцюг побоїв і знущань над беззахисними дітьми» [12, с. 59]. Бачимо, що тогочасна система освіти як в Англії, так і в Україні базувалася на роботі педагогів-невігласів, які отримували насолоду, коли фізично знущалися над школярами, не маючи й найелементарнішої педагогічної підготовки.

Компаративний аналіз романів «Ніколас Нікклбі» та «Девід Копперфілд» Ч. Діккенса й оповідань «Отець-гуморист» і «Schönschreiben» І. Франка, проведений на конкретних фактичних матеріалах, виявив суголосність творів у доборі проблеми. Обидва митці створили негативні образи педагогів-тиранів, зображаючи їхні портрети потворними завдяки засобам сатиричного зображення та перебільшення, щоб викликати читацький осуд; порушили проблему фізичного й морального знущання вчителів над учнями; відтворили атмосферу жорстокості та знущання в навчальних закладах. Наявність спільних мотивів, їх типологічна схожість зумовлені суспільно-політичними умовами, у яких писалися твори, етично-моральними й естетичними засадами, якими керувалися митці під час творчого процесу. Виявлення спорідненої теми у творчості обох митців заохочує до подальшого вивчення поетикальних особливостей порівнюваних творів.

Творчість І. Франка зазнала опосередкованого впливу спадщини Ч. Діккенса, проте тут йдеться не про наслідування, а про своєрідність художніх особливостей порівнюваних творів. Підводячи підсумок, зазначимо, що критик-науковець І. Франко адекватно розуміє роль Ч. Діккенса в становленні англійського реалізму, правомірно говорячи про нього як одного з найталановитіших західноєвропейських майстрів слова. Йому імпонує «тенденційність» англійця, який, замість соціально-політичних аргументів, поширює прогресивні ідеї між людьми художньо-виразальними засобами. Вищенаведений фактичний матеріал демонструє творче переосмислення, трансформацію художньо-образного мислення англійського романіста в творчості українського прозаїка.

Література:

1. Будний В. Порівняльне літературознавство : [підручник] / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
2. Вервес Г.В. В інтернаціональних літературних зв'язках: питання контексту / Г.В. Вервес. – К. : Дніпро, 1983. – 383 с.
3. Волков А. Рівні порівняльного дослідження / А. Волков // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. – С. 481–483.
4. Гуменна В. Проза І. Франка: своєрідність дитячих оповідань / В. Гуменна // Лиш боротись – значить жити. – Одеса, 1987. – С. 49–51.
5. Гуменний М. Авторські характеристики і образна система І. Франка (на матеріалі дитячих оповідань) / М. Гуменний, В. Гуменна // Українська мова і література в школі. – 1999. – № 2. – С. 34–37.
6. Дюришин Діоніз. Світова література пером і долотом: вихідні методологічні поняття й принципи / Діоніз Дюришин // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. – К. : Вид. дім «КМА», 2009. – 311 с.
7. Кравченко І. Погляди Івана Франка на розвиток системи освіти в Україні / І. Кравченко, В. Лутфуллін // Педагогічні науки : зб. наук. пр. / Полтав. нац. пед. ун-т ім. В.Г. Короленка ; редкол.: Микола Степаненко та ін. – Вип. 2 (58). – Полтава : ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2013. – С. 136–144.
8. Кузьменко В. Портрет / В. Кузьменко // Кузьменко В. Словник літературознавчих термінів / В. Кузьменко. – К., 1997. – 229 с.
9. Мацапура В. Літературний психологізм та його роль у художньому творі. Основні форми і прийоми / В. Мацапура // Всесвітня література та культура. – 2000. – № 1. – С. 41–43.
10. Михальская Н. Чарльз Диккенс. Очерк жизни и творчества / Н. Михальская. – М. : Учпедгиз, 1959. – 124 с.
11. Савинець В. Іван Франко і сучасна йому педагогічна думка в Галичині / В. Савинець. – Львів : Універсвидав, 1961. – 98 с.
12. Скільський Д. «Учителем школа стоїть» (особа вчителя у творчості І. Франка) / Д. Скільський // Рідна школа. – 2000. – № 10. – С. 59–62.
13. Смаль В. Педагогічні ідеї Івана Франка / В. Смаль – К. : Радянська школа, 1966. – 186 с.
14. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986.
15. Collins Ph. Dickens and Education / Ph. Collins. – London : Macmillan, 1963. – 112 p.
16. Dickens Ch. David Copperfield / Ch. Dickens. – London : Random House, 1997. – 891 p.
17. Dickens Ch. The Life and Adventures of Nicholas Nickleby / Ch. Dickens. – London : Random House, 1997. – 843 p.
18. Hughes J. Dickens as an educator / J. Hughes. – New York, 1901. – 215 p.

Анотація

**Л. БОГАЧЕВСЬКА. ОГЛЯД РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ Ч. ДІККЕНСА
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЕМ І. ФРАНКОМ І ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
ЇХНІХ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ (КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ)**

У статті досліджується спільне й відмінне в тематиці творів Ч. Діккенса та І. Франка на типологічно-порівняльному рівні. Виявлено, що спільні мотиви, їх типологічна схожість зумовлені суспільно-політичними умовами, у яких писалися твори, етично-моральними й естетичними засадами, якими керувалися митці під час творчого процесу. Творчість І. Франка зазнала опосередкованого впливу спадщини Діккенса.

Ключові слова: спільні мотиви, типологічна схожість, відмінні риси.

Аннотация

**Л. БОГАЧЕВСКАЯ. НАБРОСКИ РЕЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА Ч. ДИККЕНСА
ЛИТЕРАТУРОВЕДОМ И. ФРАНКОМ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ)**

В статье исследуются общности и различия тематики произведений Ч. Диккенса и И. Франка на типологически-сравнительном уровне. Выявлено, что наличие общих мотивов, их типологическое сходство обусловлены общественно-политическими условиями, в которых писались произведения, нравственно-моральными и эстетическими принципами, которыми руководствовались художники во время творческого процесса. Творчество И. Франка подвержено косвенному влиянию наследия Ч. Диккенса.

Ключевые слова: общие мотивы, типологическое сходство, отличительные черты.

Summary

**L. BOHACHEVSKA. SKETCHES OF RECEPTION
OF CHARLES DICKENS' LITERARY HERITAGE BY IVAN FRANKO AS A CRITIC
AND TYPOLOGICAL FEATURES OF THEIR ARTISTIC WORKS (COMPARATIVE ASPECT)**

The article investigates the differences and community topics and works of Charles Dickens and Ivan Franko on typological comparative level. Presence of common motifs of typological similarity due to socio-political conditions in which the works were written, ethical, moral and aesthetic principles that guided the artists during the creative process. I. Franko's literary works underwent indirect effect by the artistic heritage of Ch. Dickens.

Key words: common motifs, typological similarities, differences.

В. Погребная

*доктор филологических наук,
профессор кафедры журналистики
Запорожского национального
технического университета*

Н. Козленко

*преподаватель кафедры
славянской филологии
Запорожского национального
технического университета*

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЗООЛОГИЧЕСКИХ УПОДОБЛЕНИЙ В РОМАНАХ Н.С. ЛЕСКОВА И МАРКА ВОВЧКА

Явления нигилизма и женской эмансипации в России 60-х годов XIX века не были однородными. Многие публицисты, писатели выступили против перегибов и уродливых сторон этих явлений, которыми была богата русская действительность. Изображению уродливых искажений этих идей посвящено немало страниц прозы писателей второй половины XIX века: Марка Вовчка (псевдоним Марии Александровны Вилинской), автора романов «Живая душа» (1868 г.), «В глуши» (1875 г.), и Николая Семёновича Лескова, перу которого принадлежат романы «Некуда» (1864 г.), «На ножах» (1870 г.).

Сатира как один из способов отражения действительности в литературе предполагает высмеивание и изображение отрицательных общественных явлений, выражает определенный подход к действительности, прямо демонстрирует авторскую позицию. Сатирическое восприятие реальности в произведении искусства реализуется в различных формах, приобретает множество оттенков. Подвергая осмеянию действительность, далекую от идеала, сатирики могут использовать приемы, предполагающие отступление от внешнего правдоподобия: например, гиперболу, пародию, шарж, карикатуру, гротеск. Средством создания сатирической картины действительности могут выступать и зоологические уподобления, которые часто используются Марком Вовчком и Н.С. Лесковым.

Природа сатирического дара этих писателей привлекла внимание многих литературоведов, например, А.И. Белецкого [1], М.С. Горячкиной [4], Н.Е. Крутиковой [6], Жан-Клода Маркадэ [11], Н.Н. Старыгиной [13], М.С. Столяровой [14], В.Ю. Троицкого [15] и др., однако они не акцентировали внимание на наличии анималистических параллелей, зоологических уподоблений в творчестве упомянутых писателей.

Цель нашего исследования – установление функций и механизмов зоологических уподоблений в романах Марка Вовчка и Н.С. Лескова. Почему произведения именно этих авторов стали объектом нашего внимания? Романы Н.С. Лескова – антинигилистические, а Марка Вовчка – нигилистические (эти произведения «полемиические» по терминологии Н.Н. Старыгиной [13]), на первый взгляд, авторы должны демонстрировать разные полюса отношения к нигилизму и женской эмансипации. Однако зоологические уподобления, используемые этими писателями, выявляют их схожие позиции по отношению к «напускной» эмансипации, псевдолиберализму, помогают понять ироническое отношение авторов к этим явлениям.

В романах Марка Вовчка «Живая душа», «В глуши» ведущими являются проблемы женской эмансипации, общественного служения. В центре этих романов – образы «новых женщин». Использование зоологизмов служит средством создания тех женских художественных образов, которые временно «сопутствуют» главным героиням. Они не разделяют мыслей и стремлений главных героинь, их жизнь пуста и суетна. Портретные детали и яркие сравнения помогают писательнице передать внутреннюю суть поповны Луши, стремящейся к выгодному замужеству. Она – «востроносая и востроглазая» [3, с. 385]. Хрущов помнил поповну и её подругу ещё девочками, «которые по большим праздникам сидели на конце чайного стола, безмолвные и жадные, как карпы» [3, с. 385]. Марко Вовчок как нельзя лучше передаёт характер Луши, описывая её движения. Например, она «вбьюркнула <...>, села на кресло, тотчас же вскочила, села на другое, потом опять на то же, напоминая мятущуюся муху, от которой сахарный пирог прикрыли стеклянным колпаком» [3, с. 498].

С не меньшей иронией изображаются Марком Вовчком приживалки. И.Л. Савкина отмечает в статье «Образы тетюшки и приживалки в аспекте «гендерной поэтики» (на материале прозы Марии Жуковой и Елены Ган)»: «Приживалка – это та, у которой нет никакого своего места и никакой собственной роли, её маргинальность абсолютна – это, как правило, женщина без мужа (старая дева или вдова), без сексуальной привлекательности (обычно пожилая и некрасивая), без денег» [12, с. 44]. Не имея свободы самореализации, приживалки присваивают себе функцию наблюдателя, контролёра за соблюдением «приличий». Они являются собирателями слухов, их распространителями.

Приживалка и экономка помещицы Князьевой, Анна Ларивоновна (роман «В глуши»), с иронией называется писательницей «приближённой фрейлиной» [2, с. 382]. Не менее ироничным является её портретное описание, в котором М. Вовчок использует несколько сравнений, в том числе и «зоологическое»: «Уж полноте насмеяться, Евдоким Евдокимович, – отвечала Анна Ларивоновна, развязывая бантик тюлевой косыночки, открывая большую, чёрную, как таракан, бородавку под подбородком и обнажая чёрную голову, украшенную высоким

роговым гребнем, который придерживал на затылке свитую шариком косу, напоминавшую облачённый в чернила грецкий орех средней величины» [2, с. 488]. Эта приживалка движется «бесшумно, свободно, быстро, как скорпион» [2, с. 382]. Такое сравнение раскрывает внутреннюю суть Анны Ларивоной, которая была старой девицей (она называла себя «христовой невестой» [2, с. 477]), любила «выслеживать романтические истории» [2, с. 477], шпионить и подслушивать. Марко Вовчок уподобляет приживалку не только скорпиону, она сравнивает быстроту её движений с козыми: «ноги у неё были ещё резвы и здоровы, как у козы» [2, с. 491].

Таким образом, «зоологические» определения занимают особое место среди художественных средств типизации в романах Марка Вовчка. Они позволяют автору воспроизвести ряд сатирических женских образов (приживалки; барышни, мечтающей только о выгодном замужестве).

Одно из средств, используемое Н.С. Лесковым в романе «Некуда» (наряду с пародией, карикатурой, шаржем, гротеском, гиперболой, иронией, элементами памфлета, фельетона), – зоологические уподобления. Напомним, что одним из первых романистов пустил в ход «зоологическое определение» по отношению к нигилисту И.С. Тургенев, сравнил в романе «Отцы и дети» Ситникова с зайцем: «Он немножко посеменил ногами, пометался, как гонимый заяц на опушке леса, – и внезапно, почти с испугом, почти с криком объявил, что и он намерен уехать» [16, с. 221].

В одной из глав романа «Некуда», которая называется «Углекислые феи Чистых прудов», Н.С. Лесков, используя несколько зоологических уподоблений, изображает «вдовый загон»: хозяйку салона маркизу де Бараль и пять старых дев с претенциозными именами Серафима, Рогнеда, Ариадна, Раиса и Зоя. Именно в создании этих образов Лесков пошел по пути памфлетного окаркиатуривания реальных лиц общественной и литературной жизни 60-х годов XIX столетия. В маркизе де Бараль современники узнали графиню Евгению Салиас де Турнемир, известную писательницу, редактора журнала «Русская речь», которая печатала свои произведения под псевдонимом Евгения Тур.

Сам Н.С. Лесков в письме к И.С. Аксакову от 9 декабря 1881 г. признавался, что это едва ли не единственный поступок, за который он краснел до конца своей жизни: «Вина моя вся в том, что описал слишком близко действительность да вывел на сцену Сальсихин кружок «углекислых фей». Не оправдываю себя в этом, да ведь мне тогда было двадцать шестой год, и я был захвачен этим водоворотом и рубил сплеча, ни о чем не думая кроме того, чтобы показать ничтожное пустомыслие, которое развело всю нынешнюю гадость. Сеяли ветер и пожинаем бурю» [7, с. 256].

Хозяйку салона, маркизу де Бараль, Лесков наделяет крайне непрезентабельной вороньей внешностью. Её портрет карикатурен: «Маленькая, вертлявая и сухая, с необыкновенно подвижным лицом, она была весьма непрезентабельна. Рассуждала она решительно обо всем, о чем вы хотите, но более всего любила говорить о том, какое значение могут иметь просвещенное содействие или просвещенная оппозиция просвещенных людей, «стоящих на челе общественной лестницы» [8, с. 291]. Её сестра, Ариадна Романовна, «фея собой довольно полная и приятная, но все-таки с вороньим выражением в глазах и в очертании губ и носа» [8, с. 296]. Женское окружение маркизы также изображено посредством анималистической метафоры: «Воронье выражение было у всех «углекислых фей» [8, с. 296].

Воронья внешность дам подкрепляется и речевой характеристикой. Углекислые феи каркают и гогочут. Подобное изображение подчёркивает пустоту, мрачность, хищность персонажей. Графиня говорит много, но не совсем членораздельно, она каркает подобно вороне: «Гггааа!» [8, с. 300]. Автор показывает её в действии, пародирует её хаотические рассуждения, благодаря которым она слывет эмансипированной женщиной: «Маркиза не могла рассуждать спокойно и последовательно; она не могла, так сказать, рассуждать рассудительно. Она, как говорят поляки, «имела зайца в голове», и этот заяц до такой степени беспутно шнырял под её черепом, что догнать его не было никакой возможности. Даже никогда нельзя было видеть ни его задних лапок, ни его куцего, поджатого хвостика. Беспоконное шнырянье этого торопливого зверька чувствовалось только потому, что из-под его ножек вылетали: “чела общественной лестницы” и прочие умные слова, спутанные и самые беспутные фразы» [8, с. 291].

Комическое рождается здесь из гиперболического развития метонимии, осложнённой зоологическим уподоблением. Вся последующая сцена оживлена появлениями импульсивного и бесшабашного «зайчика» в голове у маркизы: «Маркизин зайчик тут больше всех работал, и нужно ему отдать справедливость, он был самый первый политикан во всем вдовьем загоне» [8, с. 294].

Глава, посвященная описанию вечера в салоне маркизы, называется «Красные, белые, пестрые и буланые». В ней гротескно представлены разномастные участники либерального салона маркизы де Бараль, которые занимают себя пустыми разговорами о судьбе России и русского народа, считая себя передовыми представителями интеллигенции, а не бездельниками. Они упиваются громкими фразами и чураются реальных дел. Писатель шаржирует внешность этих персонажей, а также свойственную им манеру держаться и разговаривать. Либералы кричат, перебивают друг друга, произносят бредовые фразы. Хозяйка салона трещит, как попугай, отвечая Пархоменко на его заявление об отсутствии любви: «Как нет любви? Как нет любви? – вскипела маркиза. – Гггааа! Это их петербургский материализм: радуйтесь! Вы материалист? Вы материалист?...» [8, с. 300].

Маркиза не в первый раз рассказывает об уличных беспорядках и смертях, но ее очевидным образом волнует не гибель людей, а роль мученицы, которую она пытается играть. На страницах, посвящённых описанию либерально настроенных завсегдацев московского кружка маркизы де Бараль, неизменно присутствует ирония. Сравнения с животными помогают автору выставить персонажей в негативном свете. Нагромождение гротескных деталей придает комическую окраску маркизе и ее гостям.

В романе Лескова «На ножах» Глафира Бодростина, жена престарелого губернского предводителя дворянства, Михаила Андреевича Бодростина, вместе с Гордановым строящая планы убийства супруга, с помощью зоологических уподоблений представлена как хищница. Автор постоянно использует описание её движений, которые напоминают повадки и поведение кошки или тигра. Она не передвигается спокойно, а постоянно прыгает. Её движения порывисты и резки. Например, автор замечает: Бодростина «достала пахитоску и, отбросив ногой в сторону кресло, прыгнула и полулегла на диван» [9, с. 166]. Описывая встречу Синтяниной и Бодростиной, автор прямо сравнивает глаза Глафиры с кошачьими: «Левый глаз Глафиры потерял спокойствие и забегал, как у кошки...» [10, с. 264].

Изображая в этом же романе очаровательную и загадочную Ларису Висленеву, заблудившуюся натуру, не верящую ни новой, ни старой правде, Н.С. Лесков использует такой композиционный прием, как предварение. Перед свиданием с Гордановым Лариса испугалась свечи, «которая горела тихо и вдруг вспыхнула: на неё метнулась ночная бабочка и, опалив крылышки, прилипла к стеарину и затрепетала» [9, с. 417–418]. Образ бабочки символичен. Это сама Лариса, красивая, лёгкая, она «опалит крылья» о Горданова. Героиня, подобно бабочке, заканчивает жизнь самоубийством, разочаровавшись во всех окружающих и прежде всего в себе. Маленький эпизод с бабочкой является предзнаменованием трагической судьбы Ларисы.

Героиня не имеет никаких идеалов. Горданов понял эту особенность её природы: «У Горданова Лариса ходила ни умна, ни глупа, но это была, по его точному выводу, прекрасная «собака и её тень». Вся суть её характера заключалась в том, что всё то, что ей принадлежит, ей не нужно» [9, с. 345]. Говоря о собаке и её тени, Н.С. Лесков явно отсылает читателя к басне Жана де Лафонтена «Собака и её тень» («Le Chien qui lache sa proie pour l'ombre»), мораль которой сводится к тому, что люди, бегущие за тенью, то есть призрачным счастьем, гибнут.

Н.Н. Старыгина, рассуждая о человеческом и зверином начале героев антинигилистических романов писателей 60–70-х гг. XIX века, приходит к выводу: «Философско-религиозный спор о человеке сводился, по существу, к антитезе: человек – зверь или человек – образ и подобие Божие» [13, с. 148], тем самым исследовательница оценивает «звериное» как нечто отрицательное, негативное. В романах Н.С. Лескова, как и в романах Марка Вовчка, зоологические параллели служат приёмом сатирической оценки внешности, поведения, сущности персонажей.

Таким образом, использование зоологических определений Лесковым и Марком Вовчком в большинстве случаев восходит к традициям русского устного народного творчества, их «зверинец» представлен традиционными животными, насекомыми, рыбами: заяц, кошка, ворона, карп, муха и т. д.

Зоологические определения усиливают комический, сатирический эффект, помогают писателям гротескно, пародийно, шаржировано, карикатурно представлять персонажей. Зоологические характеристики получают псевдоревOLUTIONеры, псевдоэмансипе, псевдопрогрессисты, псевдолибералы, именно те, кто хотят не быть, а казаться, кто притворяется и хитрит, упивается громкими фразами и чурается реальных дел. Лесков не наделяет зоологическими характеристиками «чистых нигилистов» (Лизу, Райнера, Помаду, героев романа «Некуда»), а Марко Вовчок – «новых женщин» Машу («Живая душа») и Маню («В глуши»): сильных, независимых людей, представляющих, по убеждению писателей, большую редкость в современном им обществе. Пророческие взгляды писателей на женскую эмансипацию и нигилизм представляют несомненный интерес для современного читателя.

Литература:

1. Белецкий А.И. Н.С. Лесков. Личность. Творчество / А.И. Белецкий. – Симферополь : Крымский архив, 2003. – 196 с.
2. Вовчок М. В глуши / М. Вовчок // Вовчок М. Оповідання. Казки. Повісті. Роман. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 368–622.
3. Вовчок М. Живая душа / М. Вовчок // Вовчок М. Рассказы из народного русского быта. Живая душа. – К. : Гослитиздат, 1954. – С. 125–467.
4. Горячкина М.С. Сатира Лескова / М.С. Горячкина. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 232 с.
5. Крутікова Н.Є. Наслідки й перспективи досліджень творчості Марка Вовчка / Н.Є. Крутікова // Марко Вовчок : Ст. і дослідження. Зб. наук. праць. – К. : Наукова думка, 1985. – С. 7–22.
6. Крутікова Н.Є. Сторінки творчого життя. (Марко Вовчок в житті й праці) / Н.Є. Крутікова. – К. : Дніпро, 1965. – 390 с.
7. Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. [Под общ. ред. В.Г. Базанова]. / Н.С. Лесков. – М. : ГИХЛ, 1956 – 1958. Т. 11. : Автобиографические заметки. Статьи, воспоминания. Письма в редакции. Письма. – 1958. – 852 с.
8. Лесков Н.С. Собрание сочинений : в 12-ти т. / Н.С. Лесков. – М. : Правда, 1989. Т. 4. : Некуда. – 1989. – 672 с.
9. Лесков Н.С. Собрание сочинений : в 12-ти т. / Н.С. Лесков. – М. : Правда, 1989. Т. 8. : Загадочный человек. На ножах (части 1–3). – 1989. – 480 с.
10. Лесков Н.С. Собрание сочинений : в 12-ти т. / Н.С. Лесков. – М. : Правда, 1989 Т. 9. : На ножах (части 4–6). – 1989. – 414 с.
11. Маркадэ Жан-Клод Творчество Н.С. Лескова. Романы и хроники / Жан-Клод Маркадэ. – СПб. : Академический проект, 2006. – 478 с.
12. Савкина И.Л. Образ тётушки и приживалки в аспекте «гендерной поэтики»: (на материале прозы Марии Жуковой и Елены Ган) / И.Л. Савкина // Преображение. – 1997. – № 5. – С. 41–46.

13. Старыгина Н.Н. Русский роман в ситуации философско-религиозной полемики 1860-1870-х годов / Н.Н. Старыгина. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 352 с.
14. Столярова И.В. В поисках идеала. Творчество Н.С. Лескова / И.В. Столярова. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1978. – 232 с.
15. Троицкий В.Ю. Духовный и зримый идеал женщины у Лескова / В.Ю. Троицкий // Литература в школе. – 1991. – № 2. – С. 8–13.
16. Тургенев И.С. Накануне. Отцы и дети. Степной король Лир / И.С. Тургенев. – Л. : Художественная литература, 1985. – 368 с.

Анотація

В. ПОГРЕБНА, Н. КОЗЛЕНКО. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ЗООЛОГІЧНИХ УПОДІБНЕНЬ У РОМАНАХ М.С. ЛЕСКОВА Й МАРКА ВОВЧКА

У статті окреслюються особливості використання зоологічних уподібнень у романах М.С. Лескова «Некуда», «На ножах», Марка Вовчка «Живая душа», «В глуши». Доведено, що зоологічні визначення посилюють комічний, сатиричний ефект, допомагають письменникам гротескно, пародійно, карикатурно зобразити псевдореволюціонерів, псевдоемансіпе, псевдолібералів.

Ключові слова: зоологічні уподібнення, сатира, гротеск, іронія, карикатура, пародія.

Аннотация

В. ПОГРЕБНАЯ, Н. КОЗЛЕНКО. ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЗООЛОГИЧЕСКИХ УПОДОБЛЕНИЙ В РОМАНАХ Н.С. ЛЕСКОВА И МАРКА ВОВЧКА

В статье рассматриваются особенности использования зоологических уподоблений в романах Н.С. Лескова «Некуда», «На ножах» и Марка Вовчка «Живая душа», «В глуши». Доказывается, что зоологические определения усиливают комический, сатирический эффект, помогают писателям гротескно, пародийно, карикатурно изобразить псевдореволюционеров, псевдоэмансипе, псевдолибералов.

Ключевые слова: зоологические уподобления, сатира, гротеск, ирония, карикатура, пародия.

Summary

V. POGREBNAYA, N. KOZLENKO. PECULIARITIES OF ZOOLOGICAL ASSIMILATIONS USAGE IN NOVELS OF N.S. LESKOV AND MARKO VOVCHOK

The article describes the peculiarities of zoological assimilations usage in the novels “Nekuda” (“Nowhere”), “Na nozhah” (“At Daggers Drawn”) by N. S. Leskov and “Zhivaya dusha” (“Living Soul”), “V glushi” (“In the Wilderness”) by Marko Vovchok. Zoological assimilations amplify comic and satiric effect as well as help the authors chance to represent for pseudo-revolutionaries, pseudo-flappers and pseudo-liberals in grotesque, parodist and caricature way.

Key words: zoological assimilations, satire, grotesque, irony, caricature, parody.

7. Загальне мовознавство

7. Общее языкознание

7. General linguistics

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови
Мелітопольського державного педагогічного
університету імені Богдана Хмельницького

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови
Мелітопольського державного педагогічного
університету імені Богдана Хмельницького

ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИЧНОЇ СТРУКТУРИ ДІЄСЛІВ-ЗООФОНІВ

Звукова сигналізація існує в усіх видів тварин. Зоотологи підраховали, що курка, наприклад, видає 13 різних звуків, півень – 15, синиця – 90, грак – 120, сіра ворона – до 300, жаба – 6, дельфін – 32, лисиця – 36, свиня – 23, кінь – близько 100, людиноподібна мавпа – понад 40 [4, с. 11].

У мові для передачі звукових сигналів тварин використовують дієслова-зоофони, вивчення яких є актуальним, оскільки вони репрезентують звукоферу тваринного світу і є одним із джерел світопізнання людини. Дослідження дієслів звукової семантики сприятиме розширенню наукових знань про внутрішню організацію та особливості функціонування дієслівної лексики української мови.

Вивчення лексичних засобів, що вживаються в мові для передачі звуків тварин, уже здійснювалося фрагментарно на матеріалі англійської мови [3], фінської [1], російської – у працях Р.Г. Карунц, Н.П. Сидорової, І.О. Сколотової та ін. Метою статті є структурний аналіз зоофонів-вербативів, які є засобом лексикалізації звуків тварин в українській мові.

Специфіка названих дієслів полягає в тому, що вони не вступають в антонімічні відношення й мають слабо розвинені синонімічні зв'язки. Власне ідеографічних синонімів серед зоофонів виявлено небагато. У синонімічний ряд їх об'єднує закріпленість за одним таксономічним класом імен (тварини) та спільний семантичний компонент. Наприклад, члени синонімічного ряду з доміантою *гавкати* мають у своїй семантиці спільний компонент «**характер звучання**» – **уривчастість** – і переважно вказують на ступінь вияву тієї чи іншої ознаки, пор.: *гавкати* – «видавати уривчасті звуки (про собак, лисиць і деяких інших тварин)» [7, т. 2, с. 8]; *гавкотіти* (підс. до гавкати) – актуалізованою є сема тривалості й інтенсивності звучання; *дзявкати* (*цявкати*) – актуалізується сема висоти звучання (позитивний варіант) – пискливо, дзвінко гавкати (про маленьких собак); *дзявкотіти* (підс. до дзявкати); *р'явкати* (*розм.*) – грубо, грізно, сердито гавкати – актуалізуються семи висоти звучання (негативний варіант – низьке, грубе звучання) та емоційного звуковиявлення (злість, агресивність); *брехати* (*розм.*), *твалтувати*, *валувати* (переважно про багатьох собак – голосно й тривалий час) [6, т. 1, с. 321] – актуалізованими є семи гучності й тривалості звучання.

Звукова сигналізація представників родини вовчих (вовки, лисиці, песці, собаки, шакали) передається дієсловами *гавкати*, *гавкотіти*, *дзявкати*, *дзявкотіти*, *дзявоніти*, *дзяворіти*, *дзяволіти*, *дзявуліти*, *дзявуліти*, *цявкати* (*розм.*), *р'явкати* (*розм.*), *вити*, *вицати*, *скавчати*, *скавчати*, *скавуліти*, *брехати* (*розм.*): *А якось чує крізь сон: Ласочка (лисця) дзявуліть* (Григор Тютюнник); *Ні «Данила», ні «баби Окс'оніш» Кузька не займає, тільки бігає навколо них та вициць* (Григор Тютюнник); *І ніч глуха. І пес надворі виє. І світ кривавий, матінко свята! Чужа бабуся ковдрою укрис, своє розкаже, ваше розпита* (Л. Костенко); *А все той песик скімлить на снігу* (Л. Костенко).

Представники родини вовчих, а також парнокопитні та непарнокопиті, крім уривчастих звуків, можуть видавати звуки іншого характеру – протяжні: *Олені, верблюди ревуть, корови мукають, вовки й шакали виють у тому разі, коли повітряний струмінь з легень виходить більш-менш плавно* (Л. Стішковська).

Дієслово *вити* – «видавати протяжні високі та жалібні звуки (про собак, вовків та деяких інших тварин)» [7, т. 1, с. 509]: *Пес не гавкав, а тільки тихо й нудно вив* (М. Хвильовий) – є доміантою синонімічного ряду, що об'єднує дієслова зі спільним семантичним компонентом «**характер звучання**» – **протяжність**: *скавчати* [*скавчати*] – «повискувати (жалібно, радісно або з нетерпінням), стиха вити (про собак та інших тварин)» [7, т. 9, с. 238], *скавуліти* [*скавуліти*] – «повискуючи, стиха вити» [6, т. 2, с. 219], *скиглити* – «підвивати, жалібно чи радісно повискувати (про собак та інших тварин); скавчати» [7, т. 9, с. 261], *скімлити* [*скімлити*] – «видавати протяжні, жалібні звуки (про тварин)» [7, т. 9, с. 269]: *Лиш десь на хуторі собаки ще довго витимуть вночі* (Л. Костенко); *Скавулітиме десь у переярку лисиця біля своєї нори, пахнутимуть глеєм пливунів води, що крадькома від царства вод підземних тікають у Дніпро, на сонце, а далі – в море* (Григор Тютюнник).

Названі вище дієслова є прикладом поєднання в одній дії кількох процесів: звуковираження, характеру протікання та способу вияву психофізичного стану суб'єкта. На думку мовознавців, це свідчить, «що умовно одностаним дієсловом властиві складні стосунки в системі лексичної семантики сучасної української літературної мови» [5, с. 25].

У синонімічний ряд об'єднуються дієслова *ревіти* [*ревти*] – *русти* (*діал.*), *бутіти* (*діал.*), *рикатити*, *ричати*, *мукати* з актуалізованою семою «**гучність звучання**»: *Поглядаючи на овечки, що бляли в загородах, на свій писаний ботей (стадо), на корови, що дзвонили та рули по випасах в лісі, – він не журився* (М. Коцюбинський).

Дієслово *ревіти* – *видавати гучні протяжні звуки* як домінанта синонімічного ряду передає звучання тварин безвідносно до їхнього ряду чи родини й містить у семантиці два компоненти значення: високий ступінь гучності й лінійність, протяжність звучання: *А так – птиці щебечуть, воли ревуть, собаки гавкають... І ніхто не знає, що вони кажуть...* (Панас Мирний); *А в нетрях уже ревіли ізюбри* (І. Багрянний); *Ревли весною тури-переможці, шугали кажани-чепіргачі* (Л. Костенко). У тексті може бути вказівка на досить значний вияв гучності, що пов'язано з фізичним чи психічним станом тварини: *видавати такі звуки від болю, страху, голоду тощо, пор.: Все навколо заволочлося сизим пригрітлим димом, він пасмами плив по воді; вздовж вулиці палали хати й сараї, страшно ревла худоба* (А. Дімаров); *Скочив бугай на тин, – та на кілку й застряв... Страховище заколихалось, ревноло не своїм голосом, рвонулось з усієї мочі...* (Панас Мирний). Висота звучання не виражена в семантиці дієслова *ревіти*, хоча може уточнюватися за допомогою описового конкретизатора: *Щороку, коли настає осінь, олені починають ревіти. У воронезьких, кримських, кавказьких і алтайських справжніх оленів манера ревіння загалом та сама, але тон в одних вищий, а в інших трохи нижчий* (Л. Стішковська). Інші члени синонімічного ряду, крім семи гучності, мають додаткові компоненти значень: дієслова *рикати* й *ричати* своєю семантикою вказують на великий розмір тварини та ряд (хижі): *ричати* – «видавати протяжні загрозливі звуки низького тону, що нагадують звук «р-р-р»» [7, т. 8, с. 546], *рикати* – «видавати рик – уривчасті загрозливі звуки (про тварин)» [7, т. 8, с. 534]: *Навіть звірові дане своє: ведмідь реве, вовк вис, лев рика* (Григорій Тютюнник); *Лев тоді як стрибе та як рикне! Луна покотилася громом* (О. Довженко). Такі звуки є оборонно-захисними сигналами хижаків. Якщо ж зазначені дієслова вживаються для звукономінації ряду парнокопитних, то актуальним у їх семантиці стає компонент «гучність звучання»: *Ти меши годувати мене і мого тазду, а я тебе буду шанувати, щоб ти легко спала, шобис рідко рикала, шоби тебе чередінниця не пізнала, де ти ночувала, де ти стояла, шоби тебе хто не урик...* (М. Коцюбинський). Лексеми *русти*, *бутіти*, *мукати* не вживаються для звукономінації хижаків. Суб'єктами при предикатах дії *бутіти*, *русти* можуть бути *бугай*, *тур*, *віл* тощо. Зоофон *мукати* – «видавати звуки «му-му»; *ревіти* (про велику рогату худобу)» [7, т. 4, с. 824] в ролі суб'єкта передбачає іменники *корова*, *теля*: *Пахло ще кінським потом, і мукали покірні корови* (М. Хвильовий); *Худоба в хліві почала мукати* (Є. Гуцало). У дієслові *бутіти* актуалізується сема висоти звучання – глухо ревіти, видавати низькі звуки, гучність виражається експліцитно, наприклад: *Найчастіше Рудь сікався до великого, мов чорна гора, тура, який бутів грізно і потуужно, аж, здавалося, двигить земля від його бутіння* (П. Загребельний).

Тварини класу Земноводні – жаби, ропухи – здебільшого не мають спеціального голосового апарату й видають характерні для них звуки шляхом коливання стінок тіла: *Красива і величезна (кавказька бура жаба)..., опинившись у руках, ...пихкає, а стінки її тіла вібрують* (Л. Стішковська). Звуки земноводних реалізують дієслова, об'єднані в синонімічний ряд *квакати* – уривчасто кричати, *кумкати*, *крумкати*, *кректати*, *крекотати* (підс.), *крякати*, *рехкати* (діал.), *скреготати*, *скрекотати*: *В тихім плесі потічка, над яким горів царівник сонячним цвіттом та синів лабуштан низкою черевиків, жалібно кумкали жаби* (М. Коцюбинський); *По болотах скрегоцуть млосні жаби, Шепоче тьма і стогне в снах Дніпро* (Є. Маланюк).

З усіх плазунів справжній голос мають тільки гекони, хамелеони та крокодили. В інших звуки утворюються під час різкого видиху повітря з легень. Ці звуки переважно глухі, протяжні, мають незначний ступінь гучності, хоча й неоднаковий у різних плазунів: *Так шиплять черепахи, змії та ящірки. Більш гучні звуки в змії виходять тому, що у звукоутворенні бере участь надгортанник* (Л. Стішковська); *При активних оборонних рефлексах черепахи прибирають загрозливої пози: широко відкривають рот, сичать, деякі боляче кусаються та ін.* (Л. Романова); *Хамелеон шипить, змінював колір, намагався схопити гілку, але при всіх своїх рухах не завдав жодного удару рогами* (Дж. Даррел); *Часто раптова зміна кольору служить для відстрашування ворогів. При цьому хамелеон прибирає ще й загрозливої пози: широко відкриває яскраво забарвлений всередині рот і голосно сичить, тіло його роздувається, від чого розміри тварини збільшуються майже вдвоє* (Л. Романова). Як бачимо з прикладів, для передачі звуків плазунів уживаються паралельно дієслова *шипіти*, *сичати*.

Лексема *кричати* належить до ядра лексико-семантичної підгрупи дієслів-зоофонів, бо найбільш узагальнено передає звуки тварин, хоча вона й не покриває весь семантичний простір аналізованих вербативів. Так, наприклад, ця лексема не співвідноситься з дієсловами *муркати*, *мурчати*, *воркотати* [воркотіти], *вуркотати* [вуркотіти], *шипіти*, *сичати* тощо, що означають «видавати несильні звуки низького тембру», оскільки дієслово *кричати* у семантиці містить компонент «високий ступінь гучності». Проте сема гучності може нейтралізуватися, якщо дієслово вживається в значенні «видавати звуки, характерні для певного біологічного виду чи ряду тварин». У такому разі для передачі звукових сигналів тварин навіть можливе паралельне використання дієслів *кричати* – *співати*: *Навряд чи потрібен надзвичайний слух, щоб розібратися: різні види безхвостих земноводних кричать по-різному. Пісня зеленої ропухи не дуже голосна, але мелодійна, вона нагадує піщикато на скрипці. Ропухи «співають», сидячи на землі чи в глибині нір* (Л. Стішковська). Семантичне значення дієслова *кричати* може розширюватися за рахунок додаткових компонентів, якщо зоофон використовується для позначення неприємних для людського сприйняття звуків або передачі емоційного чи фізичного стану тварини. Ця лексема вживається також для звукономінації маловідомих чи екзотичних тварин: *На невеличкому клаптику суші збираються тисячі тварин (морські котики), яких не назвеш мовчазними: кричать глави гаремів – сікачі, кричать самки, кричать їхні щенята* (Л. Стішковська).

Звуки можуть утворюватися не тільки за допомогою голосового апарату, вони виникають, коли тварина випускає повітря через ніс. Як пише Л.Л. Стішковська, «*всі представники родини конячих гучно хрюпуть, із силою випускаючи повітря через ніздрі*». Утворені так звуки передаються синонімічним рядом зоофонів *пиххати* – «ви-

давати глухі уривчасті звуки, шумно випускаючи повітря з ніздрів, рота» [7, т. 6, с. 358], *пирскати* [пирськати], *порскати* (розм.), *прискати* (розм.), *прихати* (розм.), *приккати* (розм.), *форкати*, *фиркати*, *хоркати*, *фуркати* (розм.), *фукати* (діал.), *чмихати*: *І знову зробилося тихо, тільки блимали зорі та було чути, як в улоговині пирхають коні, пощипуючи траву* (Григорій Тютюнник); *Коні шалено хвиськали хвостами, били ногами, пирьскали, мотали головами* (І. Багрянний); *Устим хватає коней за вуздечки, А ті хропуть, зметнувшись на диби* (А. Малишко). *Коли алігатор реве, він відкриває пащу, пирхає ж із закритою пащею* (Л. Стішківська); *Тільки чуť було, як по хлівах чмихає тварина* (Б. Грінченко).

Під час проходження повітряного струменя через носову перегородку тварин утворюються й звуки іншого характеру – протяжні – свистячі або шиплячі, позначувані, відповідно, дієсловами *сáпати* – дихати «важко, зі свистом» [6, т. 1, с. 417], *свистіти*, *сопіти*, *шипіти*: *Пропускаючи повітря через ніс, свистять качконоси, багато собачих. Більшість котів – і великих, і дрібних – шиплять, пирхають теж за допомогою носа* (Л. Стішківська); *Чутно, як худоба в оборах важко сопе та Гафійка нерівно дихає поруч Маланки* (М. Коцюбинський); *Було чути лише, як шелестить на деревах листя та важко сáпають коні* (Григорій Тютюнник). У дієслові *сáпати* ядерною семою є сема фізіологічної дії – «важко дихати», семи ж звуковираження та руху – супровідні.

Тварини можуть створювати звуки під час їжі, пересування, бійки тощо. Так, під час розжовування їжі тварини видають хрумкіт, плямкання або чавкання. Дієслова *хруммати* [хрумкати], *хрупати*, *хрумтіти*, *хрумкнути* найчастіше передбачають суб'єкт дії – коней, кіз, корів, овець та інших тварин. У названих дієсловах звукономінація поєднується з вираженням фізіологічної дії. Залежно від того, яка сема є актуальною, в реченні такі зоофони реалізуються в різних конструкціях. Якщо актуалізується сема фізіологічної дії, то дієслова *хруммати*, *хрумкати*, *хрупати* набувають перехідності, наприклад: *Розгнудані коні, інколи форкаючи, тихо хруммали обрік* (М. Коцюбинський); *Покірно збіглися корови і смачно хрумкають траву* (В. Сосюра). При актуалізованій семі звучання названі вище дієслова вживаються в конструкції без додатка чи з додатком в орудному відмінку, який указує на каузатора звуку: *Кінь подивився скоса, наставив вуха, але далі хрумкав молоденькою соковитою травицею* (Ю. Смолич); *Під повіткою подзвонював вудилами та хрумтів травою виїзний коник* (Ю. Збанацький).

Під час руху, пересування, бійки, збудження тварини утворюють різкі, дзвінкі чи гуркітливі звуки, репрезентовані зоофонами *цокотіти*, *торохтіти*, *барабанити* тощо, наприклад: *Сумирний боязкий звірок агуті, якого за красиво хутро називають золотим зайцем, барабанить по землі передніми лапами. Аналогічно роблять олені, барани і сарни. Збуджуючись, вони стукають копитами...* (Л. Стішківська).

У зазначених дієсловах виконання дії та звуковираження нерозривні, тобто дія не може відбуватися без звуковираження, а звуковираження не може з'явитися без дії. Залежно від контексту, в таких дієслівних одиницях сема звуковираження може бути ядерною, а сема руху – супровідною та навпаки. Наприклад, у реченні [*Отара овець*] ... *мекала на різні лади, дрібненько цокотіла ратицками по сухому глиняному ґрунті* (Григорій Тютюнник) актуалізується сема руху. А в реченні *Поскрипує на вибоях карета, Сопе під гору пара вороних!* (А. Малишко) дієслово *сопіти* означає не тільки звучання, а й фізіологічний стан тварини під час руху – коні рухаються, докладаючи певних зусиль. Як видно з контексту, зоофон у своїй структурі об'єднує декілька сем, тому й можлива сполучуваність *сопе під гору*, хоча вона й не передбачена семантикою аналізованого дієслова. Це явище зазвичай так чи інакше пов'язане з конситуативно зумовленим розширенням лексичного значення слова в контексті, вживанні, особливо в образному, художньому мовленні слово за своєю семантикою нерідко виявляється ширше, більше за обсягом від цього самого слова, поданого в словнику.

Плазуни, рухаючись, *шарудять* – видають «слабкий шерех, шелест» [7, т. 11, с. 418]. У семантиці дієслова *шарудіти* наявна сема «невелика гучність». Цікавим із погляду сполучувальних можливостей є конструкція *гучно шарудить*: *Сцинковий гекоп (змія) теж може гучно шарудіти, але в нього звуки виникають, коли він швидко рухає хвостом, вкритим великими лусочками* (Л. Стішківська). Як зауважує О.Д. Глушич, «... взаємозв'язок значень слів, які сполучаються за семантичними ознаками, накладає деякі обмеження на лексичну сполучуваність» [2, с. 114], тобто дієслово, що вказує на слабке звучання, не може сполучатися з прислівником, який означає сильний вияв дії. Якщо таке сполучення трапляється в мовленні, то воно здебільшого характеризує емоційний стан людини, яка сприймає звучання.

У представлених моделях речень, крім предиката й суб'єкта дії, названо каузатора звучання (*ратиці, лапи, хвіст*). Як зауважує Л. Стішківська, «цим арсенал звукотворних засобів ссавців не обмежується. Не останнє місце в ньому посідає такий «інструмент», як зуби. Ними *скреготять* і *кляцають*. Хом'яки, полівки і паки можуть видавати за допомогою зубів своєрідний тріск. *Стукають зубами й олені*, а представники родини собачих видобувають характерні звуки, кляцаючи щелепами» [8, с. 35]. Такі звуки позначаються предметними дієсловами звукової семантики.

Отже, у процесі розвитку семантичної структури слова можуть з'являтися нові звуконаслідувальні значення. Це трапляється, коли звуки тварин, комах нагадують звуки людини чи механізмів: *Переведіть мене через майдан, Туди, де бджоли в гречці стогнуть глухо...* (В. Коротич); *Щоб відстрашити ворога, цикади різко «скрикують», а жуки-вусачі починають рипіти* (Л. Стішківська); *Деся далеко сурмив ізюбр, і луна котилася нетрами. Він починав з низької ноти і підніс її дедалі вище, до шаленого бойового реву-виклику* (І. Багрянний).

Дієслова-зоофони мають неоднаковий обсяг лексичних значень, а отже, й різні сполучувальні можливості: є такі, що передають звуковираження, характерне для багатьох видів тварин, і ті, що називають звуки певного виду, ряду чи родини. Суб'єкт дії (джерело звучання) є одночасно каузатором. Хоча в окремих зоофонах суб'єкт може виявлятися синтетично – безпосередньо із семної структури слова – *ірже* (кінь), *кумкає* (жаба), *гавкає* (со-

бака), *нявчить* (*кішка*) тощо, все одно в контекстному вживанні він майже завжди передається й аналітично, тому що є обов'язковою семою, для якої необхідна актантна реалізація.

Значущим для диференціації зоофонів є віднесеність суб'єкта до класу птахів, комах, ссавців чи інших тварин. Характер звучання, яке утворюють тварини, залежить від наявності/відсутності в них голосового апарату, від призначення звукового сигналу, іноді від належності тварини до певного біологічного угруповання – родини.

У результаті дослідження дієслів-зоофонів з'ясовано, що їх основне номінативне значення складається з низки семантичних компонентів, які співвідносяться з об'єктивними ознаками існування звуку як природного явища – гучності, висоти, тривалості, або протяжності в часі. Ядерними компонентами семантичної структури аналізованих зоофонів є семи «джерело звучання», «каузатор звучання» (явний чи прихований), акустичні характеристики звуків («гучність», «висота», «протяжність у часі»). Ці ознаки можуть бути або компонентами значення самого зоофона, або міститися в елементах синтагматичного ланцюга, що сполучаються з дієсловами звучання. До факультативних сем належать локативні, темпоральні, сема призначення звукового сигналу, сприйняття звучання людиною. Зазначені компоненти виявляються з контекстного оточення звукономінативних дієслів. Дієслова, в яких сема звучання є супровідною, члени інших лексико-семантичних груп, ужиті в значенні дієслів-зоофонів, співвідносяться з периферією процесуального мікрополя зоофонів і потребують подальшого вивчення..

Література:

1. Беликова А.Е. Семантика глаголов звучания в финском языке : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.22 / А.Е. Беликова ; Петрозаводск. гос. ун-т. – Петрозаводск, 2004. – 238 с.
2. Глушич О.Д. Лексическая сочетаемость существительных-звукообозначений в русском языке / О.Д. Глушич // Русское языкознание. – К., 1989. – Вып. 18. – С. 111–117.
3. Гунина Н.А. Системная и функциональная категоризация английских глаголов с общим значением «звучание» : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 / Н.А. Гунина ; Тамбовский гос. ун-т имени Г.Р. Державина. – Тамбов, 2000. – 182 с.
4. Дубров А.П. Рассказы о животных, говорящих человеческим языком / А.П. Дубров. – М. : Медицина, 1992. – 96 с.
5. Клименко Н.Ф. Формалізовані основи семантичної класифікації лексики / Н.Ф. Клименко, М.М. Пещак, І.Ф. Савченко. – К. : Наук. думка, 1982. – 250 с.
6. Словник синонімів української мови : у 2 т. / [А.А. Бурячок, Г.М. Гнатюк, С.І. Головащук та ін.]. – К. : Наук. думка, 2001. – Т. 1. – 1040 с.; Т. 2 – 960 с.
7. Словник української мови : в 11 т. / ред. кол.: акад. АН УРСР І.К. Білодід. – К. : Наук. думка, 1970–1980.
8. Стішковська Л.Л. Про що говорять тварини / Л.Л. Стішковська. – К. : Урожай, 1986. – 168 с.

Анотація

О. БАБАКОВА, З. МИТЯЙ. ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИЧНОЇ СТРУКТУРИ ДІЄСЛІВ-ЗООФОНІВ

У статті схарактеризовано особливості семантичної структури дієслів-зоофонів, виявлено ядерні та факультативні компоненти їх значення, встановлено залежність сполучувальних можливостей дієслівних лексем від їх семантики. У семантичній структурі зоофонів виокремлено семантичні компоненти, що співвідносяться з об'єктивними ознаками існування звуку як природного явища, – семи гучності, висоти, тривалості.

Ключові слова: зоофони, семантична структура, ядерні та факультативні семи, акустичні характеристики.

Аннотация

О. БАБАКОВА, З. МИТЯЙ. ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ ГЛАГОЛОВ-ЗООФОНОВ

В статье охарактеризованы особенности семантической структуры глаголов-зоофонов, выявлены ядерные и факультативные компоненты их значения. В семантической структуре зоофонов выделены семантические компоненты, которые соотносятся с объективными признаками существования звука как природного явления, – семи громкости, высоты, длительности.

Ключевые слова: зоофоны, семантическая структура, ядерные и факультативные семи, акустические характеристики.

Summary

O. BABAKOVA, Z. MITAY. THE PECULIARITIES OF SEMANTIC STRUCTURE OF VERBS-ZOOPHONES

The peculiarities of semantic structure of verbs-zoophones are characterized, nuclear and optional components of their meaning are exposed, the dependence of combinative potential of the verb lexes upon their semantics is established in the article. Components that correlate with objective features of the existence of sound as natural phenomena (loudness, pitch of tone, duration) are defined in semantic structure of zoophones.

Key words: zoophones, semantic structure, nuclear and optional semes, acoustic characteristics.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ НОМІНАЦІЇ ТА КЛАСИФІКАЦІЇ ЗАПОЗИЧЕНЬ У СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ

Необхідність запозичень і їх місце в лексичній системі мови великою мірою визначаються соціокультурними процесами. В останні десятиріччя із розвитком інформаційно-комунікаційних технологій у світі процес запозичення значно прискорився, оскільки мовні контакти стали більш тісними й багатограними. Лінгвістична теорія не встигає фіксувати та описувати всі обмінні процеси лексичного матеріалу. Наявність потреби наукових розробок із цієї проблеми і становить актуальність дослідження. Окрім того, аналіз літератури, присвяченої іншомовній лексиці, свідчить про неузгодженість окремих лінгвістичних понять і термінів, тобто метамова теорії запозичень є недостатньо розробленою. Отже, метою статті є побудувати теоретичну основу для подальшого дослідження проблеми запозичення. Для досягнення поставленої мети в рамках статті ставляться такі завдання: 1) зробити огляд наукової літератури з питань номінації запозичених слів у лінгвістиці; 2) розглянути теоретичну проблему класифікації запозиченої лексики; 3) здійснити аналіз як вітчизняної, так і зарубіжної класичної та сучасної літератури, присвяченої іншомовній лексиці; 4) окреслити необхідність створення цілісної характеристики запозичень.

Вивчення запозичень у діяхронічному аспекті дає змогу не тільки пролити світло на певні процеси в історії тих чи інших мов, а й певною мірою прослідкувати за історією народів, що говорять цими мовами. Інтерес до вивчення запозичень великий як у вітчизняній науці, так і в зарубіжній і пов'язаний передусім з іменами таких учених, як У. Вайнрайх, Ю.О. Жлуктенко, Ю.Н. Караулов, Л.П. Крисін, Ю.С. Сорокін, Л.М. Баш, Е. Хауген, М. Дардано, Т. Де Мауро та ін.

Термін «запозичення» багато вчених розуміють надто широко. Американський дескриптивіст Л. Блумфілд вкладає в це поняття й засвоєння різних елементів чужих мов, і явища, які перейшли в цю мову з діалектів цієї самої мови, і навіть перехід мовних навичок, який відбувається в процесі спілкування між носіями однієї мови. За межі цього поняття не виходять і явища наслідування дітьми манери мови дорослих [3, с. 511–554].

У. Вайнрайх розглядає запозичення як початкову форму інтерференції в умовах двомовності. Але не можна погодитися з висновком дослідника, що запозичення є «простим перенесенням послідовності фонем з однієї мови в іншу» [5, с. 56].

До термінологічних непорозумінь часто призводить неоднакова оцінка процесів і явищ мовної міграції. Ю.О. Жлуктенко вважає досить умовним сам термін «запозичення» й указує на його номінативну незручність [8, с. 42]. Елемент структури мови А під час переходу до структури мови Б в результаті різних пристосувань і адаптацій зазнає таких змін, що ототожнювати ці елементи не можна. Лексична одиниця мови-джерела, на думку вченого, «служить лише моделлю, під впливом якої в мові-реципієнті створюється її копія, складена з власного мовного матеріалу (власних фонем, що поєднуються за власними правилами сполучення)» [9, с. 15–18].

Більшість учених, що займалися теоретичними проблемами запозиченої лексики, намагалися розмежувати діяхронічний і синхронічний аспекти цього явища. При цьому підкреслюється, що виділення запозиченої лексики в синхронії має під собою етимологічну основу. Діяхронічне вивчення запозичень передбачає встановлення часу появи чужомовного слова в мові-реципієнті, поширення, вживання його в наступні періоди, дає змогу простежити зв'язок назви з предметом, поняттям і зміни цього зв'язку протягом певного історичного періоду. До діяхронії належать також і процеси фонетичної, граматичної й семантичної адаптації. Разом із тим окремі аспекти вимагають застосування синхронічного методу під час розгляду запозичень: виділення тематичних груп лексики, характеристики семантичного обсягу слів і семантичних відношень усередині цих груп.

Д.В. Будняк, визначаючи «лексичне запозичення», поєднує аспекти діяхронії та синхронії, пропонує таку дефініцію: «Лексичне запозичення – це тривалий процес, у результаті якого слова і їх структурні елементи однієї мови постійно засвоюються системою іншої мови на основі мовних, економічних і культурних відносин різних народів». Результати ж мовних контактів дослідника називає «запозиченнями», широко розуміючи цей термін і називаючи ним елементи іншомовного походження на певному мовному рівні й незалежно від структурної ієрархії, коли вони є результатами взаємодії мов [4, с. 12–14].

Фундаментальна типологія запозичень – одна з найбільш відомих типологій у зарубіжній лінгвістиці – розроблена Е. Хаугеном, який визначив запозичення як «навмисне відтворення в одній мові моделей, зразків, що раніше існували в іншій мові». Говорячи про зразки та моделі, вчений урахує можливість запозичення не тільки окремих слів, а й різноманітних конструкцій, зокрема словосполучень. Саме завдяки цьому вищевказане визначення вважається найбільш точним на сьогоднішній день. Аналізуючи лексичні запозичення в норвезькій мові, Е. Хауген поділив запозичені слова на два класи: необхідні (necessity borrowings) і надлишкові (luxury borrowings), уживання яких не має під собою достатніх лексико-семантичних причин, оскільки в таких невинуватих запозичень є еквіваленти в рідній мові індивіда.

Усі іншомовні слова, за Е. Хаугеном, діляться на такі три основні типи:

1) слова без морфологічної заміни, що зберегли в мові, яка їх запозичила, свій морфологічний склад (тобто запозичені слова);

- 2) слова з частковою морфологічною субституцією (запозичені морфемі);
- 3) слова з повною морфологічною субституцією, що зберігають лише значення прототипу, кальки [12, с. 344–382].

Отже, запозичені слова являють собою випадки повного переносу форми та значення іншомовного слова з різним ступенем фонетичної адаптації (асимільовані, неасимільовані). При запозиченнях-зсувах відбувається зрушення в значенні (позамовному контексті) лексеми рідної мови. При цьому значення новоствореного слова в мові-реципієнті може зовсім не збігатися зі значенням відповідного слова в мові-джерелі (омонімічні запозичення) або мати з ним дещо спільне (синонімічні запозичення). Другу підгрупу серед запозичень-зсувів становлять запозичення-утворення, що формуються шляхом перекладу всіх (точні) або лише деяких (приблизні) частин іноземного слова. Фактично точні запозичення-утворення в термінології Е. Хаугена відповідають калькованим одиницям у традиційному розумінні. Запозичення-гібриди – це складні слова, в яких одна з частин запозичена (являє собою запозичене слово), а інша є типовою для мови-реципієнта.

Класифікація, розроблена Е. Хаугеном, вважається традиційною, або класичною. Саме її беруть за основу сучасні вчені під час дослідження природи іншомовних запозичень у різних мовах.

Своєрідним продовженням, а також розвитком ідей Е. Хаугена є концепція Л.М. Баш, згідно з якою під терміном «запозичення» об'єднано низку різнорідних явищ, тому вводиться розмежування: власне запозичення та квазізапозичення (лат. *quasi* – «на зразок, наче»).

Власне запозичення, у свою чергу, діляться на такі групи:

- 1) варваризми – іншомовні слова та вирази, що вживаються без перекладу зі збереженням графіки й орфографії мови-джерела;
- 2) транслітерація – переклад з однієї графічної системи в іншу, передача чужої графіки за допомогою своєї графіки;
- 3) власне запозичення, чи запозичення у вузькому смислі, – слова, що прийшли з інших мов, передаються засобами своєї (рідної) графічної системи, які не зазнали суттєвих трансформацій;
- 4) інтернаціоналізми. Цей тип лексики є проміжним між запозиченнями та квазізапозиченнями.

Серед квазізапозичень виділяються такі групи:

- 1) власне переоформлення – запозичення, що зазнали трансформації в мові-реципієнті;
- 2) слова-міксти – переоформлені слова, але не можна сказати, вони були переоформлені в мові-реципієнті чи створені на її базі від запозиченого слова за певними мовними моделями;
- 3) слова-гібриди – рідні слова, створені на основі запозичених слів, але за правилами мови-реципієнта [2, с. 22–34].

Великий вклад в описання процесу запозичення іншомовної лексики зробив Л.П. Крисін. Він називає запозиченням «процес переміщення різноманітних елементів із однієї мови в іншу». Під «різноманітними елементами» маються на увазі одиниці мовних рівнів (фонології, морфології, синтаксису, лексики, семантики). Як наслідок цього, Л.П. Крисін розрізняє запозичення фонемі, морфемі, лексемі тощо. У вітчизняному мовознавстві прийнятий запропонований ним розподіл іншомовних слів на три групи:

- а) запозичене слово;
- б) екзотизм;
- в) іншомовне вкраплення.

У свою чергу, запозичені слова представлені такими групами слів:

- а) слова, що структурно збігаються з іншомовними прототипами, тобто слова, які змінені графічно й передаються відповідними фонемними засобами мови, що запозичує, без будь-яких структурних додавань;
- б) слова, морфологічно оформлені засобами мови, що запозичує;
- в) слова з частковою морфологічною субституцією [10, с. 68–70].

С.В. Гриньов класифікує запозичення за такими ознаками:

I. Час запозичення.

II. Мова-джерело запозичення.

III. Сфера вживання запозичених слів (загальноживані та спеціальні).

IV. Характер запозиченого матеріалу:

- 1) пряме чи матеріальне запозичення, тобто запозичення із чужої мови як матеріальної (звукової чи графічної) частини знака, так і його значення;
- 2) калькування, представлене трьома різновидами:
 - а) словотвірне калькування, що імітує чужу словотвірну модель при наповненні її своїм морфемним матеріалом;
 - б) смислове чи семантичне калькування, при якому у слів національної мови під впливом чужої з'являються нові значення;
 - с) фразеологічне калькування: по суті, це – дослівний переклад іншомовного виразу [7, с. 132–134].

Одну з найдетальніших класифікацій запозичень пропонує М.В. Орешкіна, яка характеризує запозичену лексику за такими критеріями:

- за генетичною належністю до мов-джерел чи мовних сімей: індоевропеїзми, арабізми тощо;
- за поширеністю в мовах світу: інтернаціоналізми, регіоналізми, локалізми, окупаціоналізми;
- за ступенем засвоєння мовою-реципієнтом: повністю засвоєні, частково засвоєні, незасвоєні;

- за структурою запозиченого слова: чужа/іншомовна форма, змішана форма/напівкалька, власна/рідна форма/калька;
- за графічним образом запозиченого слова: власна графічна форма/іншомовні слова, чужа графічна форма/іншомовні вкраплення;
- за наявністю в семантиці запозиченого слова національно-культурного чи культурно-історичного компонента: екзотизми, варваризми, етнографізми, орієнталізми тощо;
- за лексико-граматичними класами: іменники, прикметники, дієслова, вигуки тощо;
- за тематичними групами: апелятивна запозичена лексика (суспільно-історичні, природні, культурно- побутові реалії й поняття), неапелятивна запозичена лексика (антропоніми, топоніми, гідроніми, етніоніми);
- за стилістичним відтінком запозиченої лексики;
- за сферою використання: загальнонавчальні й обмежені професійно/запозичені терміни;
- за часом запозичення: ранні (історичні, етимологічні, старі), пізні (сучасні, нові) [11, с. 7–75].

Цей перелік критеріїв можна було б продовжувати й деталізувати, тому що відмінності між групами запозичень не завжди є чіткими.

Сучасна українська дослідниця Л.М. Архипенко ділить англіцизми відповідно до широти вживання на дві групи: загальнонавчальні англіцизми та англіцизми з обмеженою сферою вживання. Група загальнонавчальних англіцизмів включає в себе чотири основні категорії слів: давні англіцизми; колишні екзотизми; слова, у яких з'явилися на українському ґрунті нові значення; новітні англіцизми. Групу англіцизмів з обмеженою сферою вживання вона ділить на дві підгрупи: спеціальні та сленгізми/жаргонізми. Останні, на думку дослідниці, зазнають впливу моди на все американське [1, с. 5].

Італійський учений Р. Гузмані визначає запозичення як «будь-яке явище мовної інтерференції, тобто контакту і взаємовпливу різних мов». Під мовами він розуміє не лише національні мови, а й індивідуальні говірки окремо взятих мовців, які формуються, запозичуючи елементи інших індивідуальних говірок. Науковець стверджує, що запозичення виникають як індивідуальне явище й надалі пропагуються (як і кожне нове слово, не обов'язково іншомовний термін) серед індивідів, поширюючись, зрештою, на все суспільство. Не варто, однак, зараховувати до запозичень так звані ксенізми (терміни, що позначають екзотичні поняття, відсутні в мові-реципієнті), які Р. Гузмані називає «оказіоналізми». Необхідно також бути уважними, аналізуючи «хибні запозичення», тобто слова, які лише за формою нагадують іншомовні, а насправді мають цілком італійське походження. Зазвичай вони є семантично автономними, не зважаючи на те що містять англійську основу. Крім того, вчений виділяє так звані «скорочені» запозичення, тобто неповні форми іншомовних виразів. Окрему групу становлять епоніми, терміни, які в мові-донорі були власною назвою, а в мові-реципієнті стали назвою загальною. Така трансформація інколи відбувається вже в мові-донорі й потім розповсюджується на інші мови [15, с. 35].

Р. Гузмані запропонував типологію залежно від шляху проникнення запозичення в мову-реципієнт:

- 1) *пряме запозичення* проникає усним шляхом через безпосередній мовний контакт у двомовних регіонах;
- 2) *дистанційне запозичення* потрапляє через писемні джерела;
- 3) *опосередковане запозичення*, тобто таке, що повернулося в мову, з якої прийшло, але після трансформації в мові-посереднику (*casinò*: італійська – французька – італійська) [15, с. 117–118].

Інший італійський лінгвіст М. Дардано вважає, що будь-яке слово, взяте з іншої мови, є запозиченням. Учений класифікує запозичення на інтегровані та неінтегровані, тобто такі, які пройшли морфологічну й фонологічну адаптацію до італійської мови, і такі, які увійшли до неї в незмінному вигляді. Крім того, М. Дардано ділить запозичення на необхідні (денотативні) й надлишкові (конотативні). Перші позначають нове поняття, якого раніше в мові не було, а останні є лише іншомовною копією слова, яке вже існувало, і виконують не стільки номінативну, скільки прагматичну функцію [14, с. 291–313].

Ще одна класифікація була запропонована В. Пульчіні:

1. **Запозичення.** Вони можуть бути повністю неадаптовані і сприйматися як іншомовні форми, частково адаптовані, але такі, що сприймаються як іншомовні форми, й адаптовані. Варто зазначити, що деякі запозичення в семантичному плані можуть вкорінюватися в мову, зберігаючи при цьому іншомовну морфологічну форму, а деякі, навіть будучи повністю адаптованими, функціонують як запозичення.

2. **Заміщення.** У цю категорію входять переклад іншомовних конструкцій, які зберігають морфологічну форму та значення (калька); частковий переклад відповідно до правил морфології мови-реципієнта (часткова калька); новоутворення, тобто незалежний еквівалент, який дає загальне уявлення про предмет (довільна калька); семантичне запозичення, при якому рідному слову надається нове значення, таке, яке в іншомовного еквівалента (семантична калька).

Хибні запозичення. Вони можуть бути лексичними, морфологічними й семантичними. До них належать новоутворення з використанням іншомовних елементів, але таких, які не мають аналога в мові-донорі, скорочені запозичення та семантичні розширення, при яких запозиченню надається нове значення, якого немає в початковій мові [16, с. 151–167].

Отже, огляд наукової літератури із цієї теми засвідчує, з одного боку, відсутність єдності в підході до побудови класифікації запозичень, з іншого – недосконалість самих класифікацій, бо вони часто базуються на різних критеріях. Для створення цілісної картини такого складного явища, як запозичення, доцільно говорити не про одну узагальнену класифікацію, а про взаємопов'язану низку чи систему класифікацій, які змогли б відобразити такий неоднорідний предмет із різних боків. У перспективі подальшої роботи в цьому напрямі – створення узагальненої теоретичної бази для вивчення лексичного запозичення та оцінювання його адаптації в мові-реципієнті.

Література:

1. Архипенко Л.М. Іншомовні лексичні запозичення в українській мові: етапи і ступені адаптації (на матеріалі англіцизмів у пресі кінця XX – початку XXI ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Л.М. Архипенко. – Х., 2005. – 20 с.
2. Баш Л.М. Дифференциация термина «заимствование»: хронологический и этимологический аспекты / Л.М. Баш // Вестник Моск. ун-та. Сер. № 9 «Филология». – М. : Изд. МГУ, 1989. – С. 22–34.
3. Блумфилд Л. Язык / Л. Блумфилд. – М. : Прогресс, 1968. – 608 с.
4. Будняк Д.В. Полонизмы в современном украинском литературном языке : автореф. дисс. ... докт. филол. наук : спец. 10.02.01 «Украинский язык» / Д.В. Будняк. – К. : Издательство Киев. ун-та, 1991. – 55 с.
5. Вайнрайх У. Языковые контакты. Состояние и проблемы исследования / У. Вайнрайх ; перевод с англ. и комментариев Ю.А. Жлуктенко ; вступит. ст. В.Н. Ярцевой. – К. : Вища школа, 1979. – 264 с.
6. Вайнрайх У. Языковые контакты / У. Вайнрайх ; перевод с англ. – К. : Вища школа, 1979. – 678 с.
7. Гринев С.В. Введение в терминоведение / С.В. Гринев. – М. : Московский лицей, 1993. – 309 с.
8. Жлуктенко Ю.О. Мовні контакти / Ю.О. Жлуктенко. – К. : Вид-во Київ. ун-ту, 1996. – 135 с.
9. Жлуктенко Ю.О. Структурне співвідношення моделі і копії при лексичному запозиченні / Ю.О. Жлуктенко // Вісн. Київськ. ун-ту. Серія № 9 «Іноз. філол.». – К. : Вища школа, 1975. – С. 15–18.
10. Крысин Л.П. Иноязычные слова в современном русском языке / Л.П. Крысин. – М. : Наука, 1968. – 208 с.
11. Орешкина М.В. К вопросу классификации заимствованной лексики / М.В. Орешкина // Функциональная лингвистика : материалы конференции. – Симферополь, 1994. – Часть I. – С. 73–75.
12. Хауген Э. Процесс заимствования / Э. Хауген // Новое в лингвистике. – Вып. 6. – М. : Прогресс, 1972. – 536 с.
13. DARDANO M. “The influence of English on Italian”, in: W. Viereck, W.-D. Bald (a c. di), English in contact with other languages. – Budapest : Akadémiai Kiadó, 1986. – P. 231–252.
14. DARDANO M. “Lessico e semantica” in: A. Sobrero (a c. di), Introduzione all’italiano contemporaneo: le strutture. – Roma-Bari : Editori Laterza, 1999. – P. 291–370.
15. GUSMANI R. Saggi sull’interferenza linguistica, vol. II. – Firenze : Casa Editrice “Le Lettere”, 1983. – P. 269.
16. PULCINI V. “Italian”, in: M. Görlach (a c. di), English in Europe. – Oxford : Oxford University press, 2007. – P. 151–167.

Анотація

**А. БИКОВА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ НОМІНАЦІЇ ТА КЛАСИФІКАЦІЇ
ЗАПОЗИЧЕНЬ У СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ**

У статті подано огляд наукової літератури з питань номінації та класифікації запозичених слів у лінгвістиці. Основною проблемою під час дослідження запозичених слів є відсутність єдності в підході до побудови класифікації запозичень за типами, видами, класами й розрядами. Робиться спроба створити цілісну характеристику запозичень, здійснюється аналіз як вітчизняної, так і зарубіжної класичної та сучасної літератури, присвяченої іншомовній лексиці.

Ключові слова: запозичення, іншомовні слова, англіцизм, класифікація.

Аннотация

**А. БИКОВА. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ НОМИНАЦИИ И КЛАССИФИКАЦИИ
ЗАИМСТВОВАНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКЕ**

В статье подан обзор научной литературы по вопросам номинации и классификации заимствованных слов в лингвистике. Основной проблемой при исследовании заимствованных слов является отсутствие единства в подходе к построению классификации заимствований по типам, видам, классам и разрядам. Делается попытка создать целостную характеристику заимствований, осуществляется анализ как отечественной, так и зарубежной классической и современной литературы, посвященной иноязычной лексике.

Ключевые слова: заимствование, иностранные слова, англицизм, классификация.

Summary

**A. BYKOVA. ACTUAL PROBLEMS OF THE CATEGORY
AND CLASSIFICATION OF BORROWINGS IN MODERN LINGUISTICS**

The article presents a review of the scientific literature treating the category and classification of loan words in modern linguistics. The main scientific problem in the field is that there are no common classification according to the type, mode, class and category criteria of the words under analysis. In this article the author is searching to give an integral characteristic of the borrowings and analyzes national and foreign classical and contemporary scientific literature.

Key words: borrowings, foreign words, anglicism, classification.

*кандидат педагогических наук,
старший преподаватель
кафедры журналистики
и международных отношений
Киевского университета культуры*

О ПРОБЛЕМНЫХ АСПЕКТАХ ПОДХОДОВ К ИДЕНТИФИКАЦИИ НЕОЛОГИЗМОВ

Каждый живой язык представляет собой сложнейшую динамическую систему, которая, адекватно реагируя на новые социальные явления во всех стратификациях, находится в состоянии постоянного обновления, перманентно развивается, совершенствуется, адаптируется к жизненным реалиям. Одним из ключевых факторов, характеризующим динамизм языка и гармоничную адаптацию к возрастающим коммуникативным запросам социума, является пополнение его активного лексического состава качественно новыми словами, которые в профессиональной литературе идентифицируются как неологизмы.

Стремительное развитие технологий постиндустриального общества и процессы глобализации вызвали настоящий «неологический бум». Интенсивному лавинообразному образованию неологизмов, по мнению А.А. Стишова, на этом фоне способствует совокупность экстралингвистических и интралингвистических факторов [5, с. 9]. Это значительно активизировало внимание языковедов к проблемам неологии в целом, ее дискуссионным аспектам, в том числе к тематике дальнейшего совершенствования соответствующего научного понятийного инструментария.

Бесспорная актуальность темы в последнее время вызывает повышенный интерес лингвистов. Ее разработке посвящены исследования Н.В. Бакина, А.В. Березовенко, А.В. Брагина, Р.А. Будагова, Г.Н. Виняр, В.А. Габинской, Е.А. Земской, В.В. Лопатина, В.Г. Лыкова, Д.В. Мазурик, А.С. Мельничука, Л.П. Попко, Э.И. Ханпира и др., изучавших особенности формирования и эволюционной трансформации новой лексики.

Несмотря на фундаментальность исследований вышеназванных авторов, а также многих иных работ, имеется ряд специфически локальных аспектов проблемы, которые, безусловно, требуют дальнейшего углубленного изучения и более детальной проработки. Целью статьи является рассмотрение оптимального сочетания объективного и субъективного в подходах к идентификации и классификации неологизмов.

Одной из наиболее актуальных проблем развития современной неологии является отсутствие совершенного, безукоризненного и развернутого научного терминологического инструментария. Несмотря на внимание, которое уделяется специалистами разработке проблемных аспектов данного раздела лингвистики, и поныне не удалось сформулировать должным образом обоснованную единую дефиницию ключевого термина этой отрасли – «неологизм», безусловно, воспринятую и поддержанную международным научным сообществом.

Поэтому термины, которые на практике используют неологи, довольно часто имеют весьма неоднозначную трактовку, в некоторых нередко доминируют сугубо субъективно-оценочные подходы, а иные иногда вообще противоречат друг другу. В связи с этим некоторые авторы исследовательских работ и научных статей предусмотрительно вынуждены прибегать к несколько размыто-условным формулировкам: «в нашем исследовании неологизм понимается как ...», или «под неологизмом рассматриваем ...», «мы трактуем неологизм...», «под неологизмом мы подразумеваем...» и т. д. Таким образом, творческой поисковой деятельностью этимологии неологизмов и определение наиболее прагматичного контекста их наиболее корректного использования в социуме дополнительно осложняется тем, что исследователь должен выбрать одну из уже существующих трактовок термина, несмотря на понимание её некоторого несовершенства, или же самостоятельно выдвигать новые.

На таком фоне нельзя не согласиться с мнением, что в настоящее время одной из первоочередных задач отечественной неологии является приведение ее понятий к надлежащему терминологическому стандарту, своеобразной унификации, уточнение самой дефиниции «неологизм». С этой целью рассмотрим некоторые из неологических терминов, предоставленных в современных научных трудах по лингвистике.

В словарях и научно-методической литературе термин «неологизм» трактуется неодинаково. Так, в частности, Большой толковый словарь современного украинского языка толкует его как «нове слово, слововосполучення, фразеологічний зворот, що з'являється у мові» [1, с. 109]. Близкое пояснение дает и академический толковый Словарь украинского языка – «нове слово або вислів, що з'являється у мові» [4, с. 312]. Т.В. Попова и соавторы подчеркивают, что это «новые слова или выражения, свежесть и необычность которых в полной мере ощущается носителями данного языка» [3, с. 97]. Новый словарь иностранных слов дает отличную редакцию термина: «вновь появившиеся в языке слово или оборот, обозначающие новые либо уже существующие понятие, предмет, явление» [2, с. 447]. Толковый словарь русского языка С.И. Ожегова поясняет неологизм как «новое слово или выражение, а также новое значение старого слова» [6, с. 409].

Таким образом, в среде лингвистов в течение довольно длительного времени существуют несколько различные точки зрения относительно ключевых признаков идентификации и критериев определения не-

ологизмов, их дифференциации, классификации и соотношения с близкими понятиями этого логического ряда. Британский лингвист Дэвид Кристалл (David Crystal) в работе «Словарь лингвистики и фонетики» (Dictionary of Linguistics and Phonetics) подчеркивает, что при идентификации неологизмов часто делается акцент на функционально-прагматический аспект новых слов и значений [8, с. 240].

Вместе с тем вышеизложенное свидетельствует, что, несмотря на значительные различия в подходах к формулировке соответствующей дефиниции, специалисты убеждены и солидарны, что неологизмами следует считать: 1) слова или обороты речи, созданные для адекватного отражения и номинации качественно нового для социума объекта или явления; 2) слова или сочетания слов, которые обогатили язык на определенном этапе его развития и новизна которых, безусловно, признается ее носителями. Несмотря на универсальность, широту и основательность приведенных выше определений, их также нельзя принять за абсолютно совершенные и исчерпывающие, поскольку они охватывают далеко не все разновидности инноваций, а также учитывают не все их особенности и практические нюансы употребления.

Таким образом, неологизмы – это слова, словосочетания, фразеологизмы, отдельные их значения, пополнившие практический вокабуляр современной лексики для обозначения принципиально новых реалий и понятий, актуализация которых обусловлена социальными и коммуникативными составляющими полноценного функционирования и перманентного развития речи.

Среди языковых неологизмов классифицируется два главных типа: лексические и семантические.

К лексическим неологизмам относятся слова, которые созданы на основе уже имеющихся в языке моделей или заимствованные из других языков.

Примером лексического неологизма, созданного на основе имеющихся в языке моделей, может служить слово «имиджмейкер» (от английских существительного *image* образ и глагола *to make* делать, то есть человек, создающий образ). Данный неологизм создан путем сочетания корня «имидж» и слова «делать».

В качестве примера заимствованного лексического неологизма приведем слово «геймер» (от англ. *gamer*), который используют для названия людей, которые почти профессионально играют в компьютерные игры. Этот неологизм заимствован и привязан к современному молодежному лексикону из-за появления и распространения модного увлечения молодежи, адекватного наименования которому ранее в украинском и русском языках не существовало, как и самого феномена.

Стоит констатировать, что большая часть самых распространенных неологизмов является именно лексическими.

Семантические неологизмы – это ранее неизвестные слова, которые в свете последних ментальных и языковых трансформаций приобрели принципиально новое значение и содержание. Ярким примером такого рода неологизма может послужить слово «макинтош». В Толковом словаре русского языка под редакцией С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой оно определяется как «пальто или плащ из прорезиненной ткани». Это классическое и уже консервативное значение слова «макинтош», созданного в 1823 году шотландцем Чарльзом Макинтошем. Сейчас оно приобрело качественно новое значение и более широко применяется для названия компьютеров фирмы Apple Inc., которое получило свое название и известную брендовую эмблему от сорта яблок “*Malus 'McIntosh*” и стало сначала англоязычным, а впоследствии украиноязычным, русскоязычным и международным семантическим неологизмом.

Другой пример – слово «брандмауэр» (от нем. *Brandmauer*, от *Brand* – пожар и *Mauer* – стена). В толковом словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой трактуется как «глухая стена из несгораемого материала, разделяющая смежные строения или части одного строения в противопожарных целях». Ныне слово брандмауэр несравненно шире употребляют для названия защитного экрана ОС Windows сети Интернет, осуществляющего контроль и фильтрацию пакетов в соответствии с заданными пользователем локальными параметрами. Этот заимствованный из немецкого языка термин является аналогом английского *firewall* в его оригинальном значении (стена, которая предохраняет от распространения пожара).

Неологизм «фрилансер» (от англ. *freelancer* – свободный специалист) придает принципиально новое значение старого и полузабытого слова, иногда именуемого квазинеологизмом. В романе британского писателя шотландского происхождения сэра Вальтера Скотта «Айвенго» (“*Ivanhoe*”), впервые изданного в 1820 году, данное слово, как следует из текста оригинала: “*I offered Richard the service of my Free Lances, and he refused them – I will lead them to Hull, seize on shipping, and embark for Flanders; thanks to the bustling times, a man of action will always find employment...*” [9], означало свободного копьяносца или профессионального наёмного воина. Ныне это слово, трансформировавшись из архаизма в неологизм, означает работника или специалиста, выполняющего, как правило, разовые заказы на договорной основе без заключения бессрочного трудового договора.

В Великобритании неологизмы включаются в онлайн-версию Оксфордского словаря, когда имеются достаточно весомые объективные свидетельства, что они стойко вошли в оборот. Ныне отбор производит команда лингвистов под руководством старшего редактора онлайн-версии Оксфордского словаря профессора Фионы Макферсон (Fiona McPherson). В печатную версию данного Словаря неологизмы попадают только в случае, если зафиксировано их использование в языке на протяжении достаточно долгого времени.

Авторские, индивидуально-стилистические неологизмы, или окказионализмы, создаются писателями, поэтами или блогерами для усиления образности и придания особо неповторимой индивидуальности и тональности художественному произведению или тексту. Неологизмы этого типа как бы неразрывно «при-

в'язані» к контексту оригіналу. Вєдь они и создавались с целью обратить внимание на свою креативность, необычность, свежесть, усилить неординарность. В отличие от языковых, такие неологизмы выполняют не номинативную, а экспрессивно-эмоциональную функцию, они значительно реже переходят в литературную язык и получают широкое повседневное употребление. Основная сфера функционирования таких неологизмов за пределами оригінального авторского контекста – художественный и поэтический стиль и высококачественная профессиональная публицистика.

Несмотря на то, что предмет неологии находится в зоне пристального внимания языковедов, неоднократно был и остается объектом углубленных диссертационных исследований и научных конференций, некоторые вопросы современной неологии остаются дискуссионными и сейчас. Это объясняется тем, что не только отечественная, но и зарубежные теории неологии до сих пор не имеют четких дефиниций, а неологизмы отождествляются, как правило, с новым словом или его значением, в результате чего субъективные оценочные подходы зачастую превалируют над объективными. В силу этого перспективы дальнейших исследований в данном направлении лежат в плоскости более детального, углубленного и разностороннего изучения данного лингвистического феномена.

Литература:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2001. – 609 с.
2. Захаренко Е.Н. Новый словарь иностранных слов: 25 000 слов и словосочетаний / Е.Н. Захаренко, Л.Н. Комарова, И.В. Нечаева. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Азбуковник, 2003. – 1040 с.
3. Попова Т.В. Неология и неография современного русского языка : [учебное пособие] / Т.В. Попова, Л.В. Рацибурская, Д.В. Гугунава. – 2-е изд., стер. – М. : НАУКА : ФЛИНТА, 2011. – 167 с.
4. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ; за ред. І.К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1970–1980. – Т. 5. – 1974. – 348 с.
5. Стишов О.А. Динамічні процеси в лексико-семантичній системі та в словотворі української мови кінця ХХ ст. (на матеріалі мови засобів масової інформації) : автореф. дис. ... докт. філол. наук : спец. 10.02.01 / О.А. Стишов ; НАН України. Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні. – К., 2003. – 35 с.
6. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М. : ИТИ Технологии, 2008. – 944 с.
7. Українська мова. Енциклопедія. – К. : Українська енциклопедія, 2000. – 377 с.
8. David Crystal. Dictionary of Linguistics and Phonetics, 6th Edition. 2008. L-Wiley-Blackwell, 560 p.
9. Sir Walter Scott. Ivanhoe (Wordsworth Classics) – L. Wordsworth Editions Ltd; Revised ed. edition, 1998. 464 p.

Аннотация

Ю. МИХАЙЛИЧЕНКО. О ПРОБЛЕМНЫХ АСПЕКТАХ ПОДХОДОВ К ИДЕНТИФИКАЦИИ НЕОЛОГИЗМОВ

Статья посвящена рассмотрению доминирующего термина неологии – неологизму, в частности проблеме разумного сочетания объективного и субъективного при подходах к их идентификации и классификации в современной лингвистике. Значительное внимание уделено проблемным аспектам некоторого несовершенства соответствующего понятийного инструментария, полемичным подходам к нескольким нечетким критериям, на основании которых нередко не совсем корректно проводится грань между неологизмом, окказионализмом и семантическим неологизмом. Предлагаются некоторые возможные подходы к решению отдельных локальных проблем данного логического ряда.

Ключевые слова: неология, неологизм, окказионализм, семантические неологизмы.

Анотація

Ю. МИХАЙЛІЧЕНКО. ПРО ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ ПІДХОДІВ ДО ІДЕНТИФІКАЦІЇ НЕОЛОГІЗМІВ

Стаття присвячена розгляду домінуючого терміна неології – неологізму, зокрема проблеми розумного поєднання об'єктивного й суб'єктивного в підходах до їх ідентифікації та класифікації в сучасній лінгвістиці. Значну увагу приділено проблемним аспектам певної недосконалості відповідного понятийного інструментарію, полемичним підходам до дещо нечітких критеріїв, на підставі яких нерідко не зовсім коректно проводиться межа між неологізмом, окказіоналізмом і семантичним неологізмом. Пропонуються певні можливі підходи до вирішення окремих локальних проблем цього логічного ряду.

Ключові слова: неологія, неологізм, окказіоналізм, семантичні неологізми.

Summary

**J. MYKHAILICHENKO. ABOUT THE PROBLEMATIC ASPECTS
OF APPROACHES TO IDENTIFYING NEOLOGISMS**

The article considers the dominant term neology – neologisms, in particular, the problem of a rational combination of objective and subjective at the approaches to the identification and classification of modern linguistics. Considerable attention is paid to the problematic aspects of some imperfections corresponding conceptual tools polemical approaches to some fuzzy criteria on the basis of which often is not entirely correct to distinguish between neologisms, nonce words and semantic neologism. We offer some of the possible approaches to solving specific local problems of the logical number.

Key words: neology, neologism occasionally, semantic neologisms.

асистент кафедри романської мови
та перекладу
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича

ПРИЧИНИ ТА ШЛЯХИ ВИНИКНЕННЯ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗМІВ

Глобалізація не зупиняється перед дверима суто лінгвістики, що підтверджується фактом постійного зростання кількості інтернаціоналізмів. Інтерес лінгвістів до мовної інтернаціоналізації за останні десятиліття зумовлений як поглибленням досліджень у галузі теорії мовних контактів, двомовності, так і в галузі впливу різних форм міжнародних відносин на типологічні та синхронно-порівняльні дослідження. Теоретичний аспект вивчення інтернаціональної лексики пов'язаний зі встановленням ролі інтернаціоналізмів міжнародних, міжнародних та національних мов у вдосконаленні міжкультурних відносин. Практичний аспект зводиться до уникнення помилок при перекладі науково-політичної термінології. Завдяки цьому особливий інтерес викликають шляхи виникнення інтернаціоналізмів, зв'язок інтернаціональної та запозиченої лексики, сфери функціонування інтернаціоналізмів.

У різні часи питаннями мовних контактів і двомовності займалися Л.В. Щерба, Ю.А. Карлінський, У. Вайнрайх, Е. Хауген та інші. Аспекти інтернаціональної лексики розглядали такі дослідники, як В.В. Акуленко, Е.М. Солодухо, В.М. Жирмунський тощо. Учені досліджують особливості інтернаціоналізмів стосовно запозичень, типи інтернаціоналізмів, причини їхнього виникнення та особливості функціонування (В.В. Акуленко, Е.М. Солодухо, В.І. Хайруллін та інші).

Метою статті є встановлення основних причин виникнення інтернаціоналізмів на матеріалі англійської, французької та української мов. **Матеріалом** розвідки слугували 200 інтернаціоналізмів із тлумачних словників (Академічний тлумачний словник сучасної української мови, Longman Dictionary of Contemporary English, Le petit Larousse) англійської, французької та української мов.

Інтернаціоналізми – слова, які існують у багатьох мовах, як близькоспорідних, так і далекоспорідних. Вони характеризуються ідентичним чи близьким значенням та збереженими в більшості випадків вимовою й написанням. Найцікавішим залишається розповсюдження інтернаціоналізмів. Вони не знають ні географічних, ні мовних кордонів і є словами, що зрозумілі на всіх континентах.

Велика кількість інтернаціоналізмів за походженням є науковими термінами. Технічні терміни розповсюджуються досить швидко в усьому світі. Давні інтернаціоналізми мають спільну етимологію, вони пішли від одного слова. Окрім впливу запозичень, культурні кола теж відіграють важливу роль. Кожна цивілізація має свої власні традиції, що й спричинює різний ступінь асиміляції в різних мовах. Саме соціокультурні засади визначають засвоєння тієї чи іншої лексики [5, с. 9–13].

Формуванню фонду інтернаціональних слів посприяли різні чинники: поширення християнства, відкриття нових континентів, колонізація країн, розквіт лицарства в Європі, Ренесанс та ін. Велике значення для появи цілого пласту соціополітичних інтернаціоналізмів мали політичні події XVII – XIX ст., особливо французькі революції, Петровські реформи в Росії. Зародження марксизму в Європі, зміна історичних формацій, Перша та Друга світові війни, масштабне виникнення різних політичних течій та організацій, процеси глобалізації стали причиною поповнення ряду інтернаціоналізмів [4, с. 8].

Сучасний стан світової політичної арени характеризується появою ще більшої кількості інтернаціоналізмів у мовах різних країн світу. Відповідно сучасний мовний стан – це результат довготривалої історії розвитку під впливом різноманітних чинників, які поділяються на позамовні (до них належить розвиток людського суспільства, його матеріальної й духовної культури) і мовні, які й собі поділяються на внутрішні й зовнішні.

Інтра- та екстралінгвальні фактори функціонування й розвитку мови тісно поєднуються в реальній мовній дійсності. Поряд із внутрішніми чинниками розвитку мов, які визначаються насамперед комунікативно-когнітивними потребами самих мовців, важливим зовнішнім чинником такого розвитку є мовні контакти.

Основним джерелом виникнення інтернаціоналізмів вважається мовний контакт двох чи більше мов, що призводить до дво- чи багатомовності, хоча основною проблемою інтернаціональної лексики є її ототожнення з явищем запозичення. Так, Е. Хауген усі випадки лексичної інтерференції позначав терміном *borrowing* – «запозичення» [6, с. 384]. Він запропонував власну класифікацію новотворів:

- кальки, у тому числі новотвори (точні або приблизні) і розширення (омонімічні або полісемічні);
- запозичені слова, серед яких розрізняють асимільовані та неасимільовані [6, с. 766].

Згодом Е. Хауген запропонував нову класифікацію запозичень, згідно з якою виділяються два основні типи: запозичені слова (*loanwords*) і запозичення-зрушення (*loanshifts*) [6, с. 352–354].

Отже, з погляду теорії взаємодії мов інтернаціональна лексика, що виникає, як уже наголошувалося, в результаті мовного контакту, впливає на лексичну систему мови-акцептора.

Інтернаціоналізми характеризуються можливістю пристосування до системи мови-акцептора: «Інтернаціоналізми й запозичення проникають у різноструктурні мови на основі однакових суспільно-історичних і мовних закономірностей, взаємних контактів між народами і їхніми мовами й націоналізуються, засвоюються на фонетичному, лексико-семантичному та морфологічному рівнях» [2, с. 43].

Інтернаціоналізми об'єднують умови, унаслідок яких вони з'являються в мові-акцепторі. Аналіз лінгвістичної літератури дозволяє класифікувати причини їх виникнення як екстралінгвальні та інтралінгвальні. До **екстралінгвальних** причин можна віднести такі:

1) культурний вплив однієї нації на іншу, при якому відбувається запозичення не тільки лексичних одиниць, але й певних фрагментів цінностей картини світу, культурних концептів. Запозичення культурних концептів відбувається безпосередньо в процесі культурних контактів через вивчення іноземної мови, ознайомлення з літературними текстами, самопізнання чужої культури, засвоєння духовних цінностей. Прикладами запозичень з англомовної культури можуть слугувати: *a police* (англ.) – *la police* (франц.) – *поліція* (укр.); *a show* (англ.) – *un show* (франц.) – *шоу* (укр.); *a casting* (англ.) – *un casting* (франц.) – *кастинг* (укр.); *a top model* (англ.) – *un top model* (франц.) – *топ-модель* (укр.); *a rap* (англ.) – *le rap* (франц.) – *реп* (укр.); *an e-mail* (англ.) – *l'é-mail* (франц.) – *імейл* (укр.); *a bluetooth* (англ.) – *le bluetooth* (франц.) – *блютуз* (укр.) тощо;

2) соціально-психологічні причини, в основі яких лежить авторитетність мови-джерела або (згідно з дослідженнями Л.П. Крисіна) питання «престижності» мови [3, с. 342]. Унаслідок цього спостерігається підвищення цікавості до вивчення мови, захоплення певних соціальних прошарків культурою держави, а також певними культурними концептами (*a strongman* (англ.) – *le strongman* (франц.) – *стронгмен* (укр.) замість «богатыр»; *a speaker* (англ.) – *le speaker* (франц.) – *спікер* (укр.) замість «голова представницького органу влади» (зокрема, *Верховної Ради України*));

3) наявність усних або письмових контактів країни з різними мовами. Найбільш характерний наслідок мовних контактів – двомовність. Прикладом може слугувати розповсюдження американізмів, які завдяки демографічному фактору (що сприяє білінгвізму) уживаються в багатьох мовах, хоча й звучать чужорідно (*a bestseller* (англ.) – *le bestseller* (франц.) – *бестселер* (укр.) тощо);

4) інтернаціоналізація світових проблем призводить до появи термінів, що їх характеризують. Так, англіцизм *демпінг* почав уживатися в значенні «продаж товарів на зовнішніх ринках за нижчими цінами, ніж на внутрішніх ринках, з метою усунення конкурентів у контексті загрози падіння цін на нафту». Потім, набувши широкого поширення, слово перейшло зі сфери нафтової термінології в область загальної економіки.

До **інтралінгвальних** причин запозичення можна віднести такі:

потреба в найменуванні нового об'єкта, явища, що зумовлена відсутністю в мові-акцепторі еквівалентів. Наприклад, *маркетинг* (укр.), *le marketing* (франц.) і *marketing* (англ.) – це діяльність, спрямована на досягнення цілей підприємств, установ, організацій шляхом формування попиту та максимального задоволення потреб споживачів. При цьому процес інтервенції відбувається незалежно від існування в мові не менш точних українських еквівалентів для позначення тих або інших понять. Прикладами можуть слугувати такі лексичні одиниці, як *презентація* при еквіваленті *ознайомлення* (укр.) – *presentation* (англ.) – *présentation* (франц.) чи *parking* (англ.) – *parking* (франц.) – *паркінг* при еквіваленті *стоянка* (укр.). Окремим випадком є екстралінгвально обумовлене проникнення у світові мови англійських термінів зі сфери економіки, що заповнюють існуючі лакуни в економічній лексиці (*мерчандайзинг*). При цьому інтернаціоналізми функціонують поряд із національними еквівалентами (*a manager* (англ.) – *le manager* (франц.) чи *l'employé* – *менеджер* чи *керівник* (укр.); *a chef* (англ.) – *le chef* (франц.) – *шеф* чи *головний кухар* (укр.);

2) дія принципу мовної економії, що виявляється в конкуренції стислих номінативних одиниць англійської мови з менш компактними слов'янськими назвами. Пор.: *снайпер* замість *влучний стрілець*, *турне* замість *подорож круговим маршрутом*, *мотель* замість *готель для автотуристів*, *спринт* замість *біг на короткі дистанції*;

3) потреба в розмежуванні чи деталізації змістовно близьких, проте відмінних понять (*паб*, *фаст-фуд*, *бар*).

Причинами вживання інтернаціоналізмів можуть бути різні за своїм характером (лінгвістичні, соціальні, психічні, естетичні і т. п.) фактори, потреба в нових мовних формах, потреба в розчленуванні понять, у різноманітності засобів і їх повноті, у стислості і ясності, у зручності і т. д.

Підсумовуючи, зазначимо, що питання інтернаціоналізмів залишається відкритим, хоча багато вчених таки відокремлюють їх від звичайних запозичень і наполягають на їхній розповсюдженості та присутності в щонайменше трьох неспоріднених чи далекоспоріднених мовах. Причинами виникнення інтернаціональної лексики вважаються мовні контакти, наявність мовної лакуни чи потреба уточнення існуючого явища в мові-акцепторі, спрощення та уніфікація складу мови заради мовної економії.

Перспективним вважаємо дослідження зв'язку інтернаціональної та запозиченої лексики, особливостей функціонування та розвитку інтернаціоналізмів, принципів асиміляції інтернаціональної лексики задля уникнення помилок під час перекладу науково-політичної термінології.

Література:

1. Академічний тлумачний словник української мови (1970–1980) [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://sum.in.ua/>.
2. Акуленко В.В. Лексические интернационализмы: итоги, перспективы, методы исследования / В.В. Акуленко // Интернациональные элементы в лексике и терминологии. – Харьков : Издательство Харьковского университета, 1980. – С. 10–42.
3. Крысин, Л.П. К определению терминов «заимствование» и «заимствованное слово» / Л.П. Крысин // Развитие лексики русского литературного языка. – М., Наука, 1965. – 465 с.
4. Рыцарева А.Э. Прагмалингвистический аспект интернациональной лексики : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. : 10.02.04 «Германские языки» // А.Э. Рыцарева. – Волгоград, 2002. – 20 с.

5. Тенденция интернационализации в современных славянских литературных языках [ред. Л.Н. Смирнов]. – М. : Типография «Логос». – 1997. – 236 с.
6. Einar H. The analysis of linguistic borrowing / H. Einar. – Volume 26, № 2 (Apr. – Jun., 1950) – Linguistic Society of America [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://www.jstor.org/journal/language>.
7. Le petit Larousse illustré / [direction éditoriale I. Jeuge-Maynard] – P.: Cedex, 2007. – 1812 p.
8. Longman Dictionary of Contemporary English / [editors C. Fox, R. Combley] –New York : Pearson Education, 2014. – 2224 p.

Анотація

Л. ФЕНЮК. ПРИЧИНИ ТА ШЛЯХИ ВИНИКНЕННЯ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗМІВ

У статті розглядається факт постійного зростання кількості інтернаціональної лексики. Пропонуються визначення інтра- та екстралінгвальних факторів виникнення інтернаціоналізмів, характеризуються основні причини виникнення інтернаціоналізмів на матеріалі англійської, французької та української мов. Матеріалом для розвідки слугували 200 інтернаціоналізмів із тлумачних словників зазначених мов.

Ключові слова: інтернаціоналізми, асиміляція, інтра- та екстралінгвальні фактори.

Аннотация

Л. ФЕНЮК. ПРИЧИНЫ И ПУТИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМОВ

В статье рассматривается фактор постоянного увеличения количества интернациональной лексики. Предлагаются определения интра- и экстралингвистических факторов возникновения интернационализмов, характеризуются основные причины возникновения интернационализмов на материале английского, французского и украинского языков. Материалом для исследования послужили 200 интернационализмов из толковых словарей упомянутых языков.

Ключевые слова: интернационализмы, ассимиляция, интра- и экстралингвистические факторы.

Summary

L. FENIUK. THE CAUSES AND THE WAYS OF APPEARANCE OF THE INTERNATIONALISMS

The article concerns the problem of a constant increase of international vocabulary. The definition of intra- and extralinguistic factors of its appearance are proposed and the basic causes of their appearance are defined on the material of English, French and Ukrainian languages. Two hundred internationalisms of explanatory dictionaries of mentioned languages were the exploring material.

Key words: internationalisms, assimilation, intra- and extralinguistic factors.

8. Перекладознавство

8. Переводоведение

8. Theory of translation

Т. Журавель

*викладач кафедри іноземної філології
Національного авіаційного університету*

Н. Хайдарі

*викладач кафедри іноземної філології
Національного авіаційного університету*

ІНТЕРОГАТИВНІ КОНСТРУКЦІЇ ЯК ЛІНГВІСТИЧНА Й ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

Сучасна лінгвістика характеризується тенденцією до розгляду синтаксичних явищ не тільки в аспекті формальної структури, а й у плані вивчення їх функціонально-семантичної організації на комунікативно-прагматичному рівні. У зв'язку з такою орієнтацією проблема питальності в лінгвістиці виходить на передній план.

Інтерогативні конструкції – найскладніші за формальним і семантичним складом одиниці мови. Це явище в наукових роботах досліджували такі вчені, як Т.Б. Алісова, А.М. Візгіна, А.П. Загнітко, Дж. Ротенбург та ін.

Метою дослідження є зіставлення структурної типології англійських та українських питальних речень, а також аналіз засобів їх вираження, оскільки, крім первинної функції питального речення, яка полягає в запиті необхідної інформації, за допомогою нього можна також виразити згоду чи незгоду, здивування, бажання, наміри й низку інших почуттів.

Питальне речення – це інтенційний засіб мовленнєвого спілкування, що використовується мовцем з метою здійснення своїх комунікативних намірів. Питальне речення із семантичного погляду виражає прагнення мовця одержати, підтвердити або заперечити інформацію. Питання слугує не для передачі інформації, а для її отримання. Питальне речення, навіть якщо воно не обтяжене додатковими відтінками значень, містить у собі фактор мовця хоча б у тому, що виражає спрямованість інтересів людини, яка ставить питання [3, с. 2].

Питальні речення настільки різняться за можливим граматичним змістом і формою, не кажучи вже про прагматичне використання, що основою для їх виділення можуть слугувати лише деякі найзагальніші формальні та змістові ознаки. Такими найважливішими формальними ознаками, що по-різному комбінуються в різних типах питальних речень, є специфічна питальна інтонація, інвертований порядок слів, наявність питальних займенників тощо [2, с. 77].

Розповідне речення містить у собі повідомлення, що є констатацією факту дійсності, яку спостерігає мовець, або ж виявляється вираженням його думки щодо того чи іншого факту дійсності. Натомість питання завжди передає позицію активного співрозмовника, воно спрямоване на додання картині світу цілісності тому, що належить до невизначених для суб'єкта мовлення фрагментів світу. Існує два важливі моменти, які характеризують будь-яке питальне речення з боку його семантики: по-перше, спонукати співрозмовника до висловлювання з тим, щоб він задовольнив потреби мовця в певних знаннях, по-друге, вказати на те, які саме елементи думки, що відбиває той чи інший факт дійсності, виявляються для мовця невідомими [4, с. 34]. Отже, питальні речення характеризуються тим, що містять у собі не твердження, а запитання.

У семантичному плані питальні речення мають певні відмінності від інших типів речень. Так, від розповідних і спонукальних питальні речення відрізняються насамперед: а) наявністю питальних компонентів (займенникових, прислівникових слів і часток); б) специфічною питальною інтонацією; в) існуванням інформативного центру, який містить запит інформації й за допомогою якого підкреслюється те, що для мовця є найбільш важливим.

У питального речення інші ознаки такі самі, як і в розповідного та спонукального, а саме: а) усі комунікативні типи речення в структурному плані діляться на прості й складні, двоскладні та односкладні, поширені й непоширені; б) питальні речення належать до граматично членованих синтаксичних одиниць, яким притаманна абстрактна структурна модель і парадигматичні відношення; в) питальні речення співвідносяться з дійсністю та відображають її, отже, їм властиві певні модальні значення.

Семантична структура питального речення містить запит компетентності адресата, тобто загальне запитання щодо наявності в адресата інформації про певний складник ситуації або ситуацію загалом, яка цікавить того, хто запитує. У своїх первинних функціях запитання спрямоване на одержання конкретної інформації, у вторинних – на вираження емоцій, оцінок, ввічливого спонукання, здивування, сумніву, експресивного ствердження чи заперечення, підтримування контакту тощо. Крім свого основного значення запити інформації, питальні конструкції можуть містити емоційно-експресивне повідомлення, спонукання, оцінку тощо. Вторинні значення виявляються в процесі комунікації. При цьому відбувається нейтралізація питального значення, яке відсувається на другий план, проте не зникає повністю через те, що закріплене в структурі речення [5, с. 55]. Ідентифікація та інтерпретація комунікативного наміру стають можливими лише в певному контексті, який є важливим чинником, що розкриває природу мовного явища в плані змісту [5, с. 57].

Крім того, використання інтерогативних конструкцій для вираження непрямих мовленнєвих актів є відомим лінгвістичним феноменом, тому, крім канонічної інтерогативної функції, спрямованої на отримання якої-небудь інформації, доцільно виділити такі функції питальних речень: директивну, асертивну, фатичну (чи регулятивну) й експресивну (чи афективну).

Різноманітність питальних речень, їх багатоплановість і, відповідно, можливість класифікації на основі різних ознак породжує множинність класифікацій. Критичний аналіз цих класифікацій має полягати не у виявленні будов, що не відповідають запропонованим схемам (розмовна мова дає для цього надзвичайно широкі можливості), і негативної на цій основі тієї чи іншої класифікації, а передусім в оцінці підстав класифікації. У позитивному плані аналіз системи питальних речень повинен полягати в пошуку істотних для аналізу явища параметрів і класифікації питальних речень на основі таких параметрів [2, с. 178].

За наявними в сучасній лінгвістиці джерелами, питальні речення англійської мови діляться на загальні, альтернативні, розділові та спеціальні, а питальні речення української мови – на власне питальні, риторично питальні й питально-спонукальні.

Завдяки своїм особливостям, структурна типологія англійських питальних речень значно відрізняється від фактичної типології розповідних і спонукальних речень. Унікальна особливість поділу питальних речень на різновиди визначається тим, що питальне речення, замість передачі відносно самостійного змісту, виражає запит інформації, якою мовець не володіє. Отже, рема питального речення, яка власне є його основою, залишається інформаційно відкритою, а її функція полягає лише у визначенні позиції реми в реченні-відповіді.

Різні види запитань містять різні типи відкритих рем. У спеціальних запитаннях головним компонентом речення є питальний займенник. Він безпосередньо пов'язаний із частиною речення, яка позначає предмет або явище, про яке запитують. У відповіді ж такий займенник повинен бути замінений певним обсягом інформації. Отже, рема речення-відповіді є смисловою заміною питального займенника: обидва речення (питання й відповідь на нього) будують рематичний зв'язок уже в ширшому понятті [1, с. 259].

Рема в питаннях інших видів значно відрізняється від реми спеціальних питань. Вона також відкрита, але складається щонайменше з двох семантичних пропозицій, представлених для вибору слухача. Вибір виявляється у відповіді, тобто, іншими словами, відповідь заповнює запропоновану альтернативу відповідно до питально-рематичної програми, притаманної їй. Яскравим прикладом цього слугує звичайне альтернативне питання: *“Shall we stand fast, Gurth, or shall we e'en give him leg-bail?”* [7, с. 205]. Альтернативне питання може мати у своєму складі займенник, підкреслюючи, отже, відкритий характер реми. Наприклад: *“Who are ye, Turks or Christians?”* [7, с. 362]. Із погляду заміщення реми в реченні-відповіді у спеціальних питаннях вибір залишається вільним, тоді як в альтернативних питаннях він є обмеженим і зазвичай «прихованим».

У загальних питаннях (які потребують відповіді «так» чи «ні») також наявна альтернатива, хоча вона й виражена нечітко. Це стосується не вибору між деякими запропонованими фактами, а вибору між існуванням або неіснуванням зазначеного факту. Тобто мова йде про реалізацію рематичної заміни, але з відкритим чинником існування.

Рема в альтернативному питанні може бути як чітко вираженою, так і «прихованою». Чітко виражена рема зазвичай дуже емпатична і стилістично необхідна. Функцію заперечення в такому разі виконує дієслово.

Альтернативне питання з чітко вираженою ремою класифікується як альтернативне питання факту, оскільки в ньому завжди наявний вибір між двома або більше фактами. Альтернативне питання з «прихованою» ремою позначається як альтернативне питання істини, оскільки в ньому вимагається зазначення існування чи не існування факту. З погляду фактичного членування речення першого типу визначають як поліперспективні альтернативні питання, оскільки в такому питанні наявна більше ніж одна інформативна перспектива для вибору слухача. Речення ж другого типу класифікують як моноперспективні альтернативні питання, тому що в них виражається лише одна інформативна перспектива, яка потребує відповіді «так» чи «ні».

Загальне питання формально характеризується відсутністю займенникових питальних слів і специфічною питальною інтонацією. Складніше охарактеризувати загальне питання в аспекті змісту. Якщо співвіднести питання з твердженням (розповідним реченням), то загальне питання постає як запит про достовірність того нового, що повідомляється у висловлюванні. Таке питання можна схарактеризувати як питання предикативного змісту. Воно містить запит щодо реальності зв'язку між носієм ознаки (в широкому сенсі слова) і притаманними йому ознаками [2, с. 179].

Відповідь на загальне питання підтверджує або, навпаки, заперечує реальність словом-запереченням. Про те, що загальні питання є запитом предикативного зв'язку, свідчить і те, що як відповіді на загальні запитання можуть виступати слова й вирази, які передають – на додаток до значення підтвердження чи заперечення – суб'єктивно-модальне значення (*certainly, perhaps, rightly so, never* тощо), наприклад: *“Can I rescue thee?” cried Bois-Guilbert. – “Never” replied De Bracy* [7, с. 338]. А також можливість поєднання “yes” і “no” з вигуками, які також ускладнюють зміст відповіді суб'єктивно-модальними моментами: *“Do you know what this means?” said Prince John. – “Oh no” said De Bracy* [7, с. 379].

Спеціальне питання містить запит, спрямований на отримання інформації абсолютно конкретної, предметної властивості. Необхідна інформація пов'язана не з модально-предикативним планом пропозиції, як у випадку загального питання, а з його лексико-семантичним змістом. Оскільки лексико-семантичний зміст дуже різноманітний, настільки ж різноманітними повинні бути сигнали запиту інформації, які орієнтують адресат на характер необхідної інформації. Роль таких сигналів виконують питальні займенникові слова *what, which, when, how* тощо, які зазвичай займають у спеціальних питаннях початкове положення в реченні й тим самим відразу орієнтують адресата щодо характеру необхідної інформації. Утім іноді зустрічаються випадки іншого положення: *“You did it – why?” asked Gurth* [7, с. 180]. Отже, особливою формальною ознакою спеціального питання є наявність займенникових питальних слів. Саме тому загальні питання часто називають займенниковими, а загальні, у свою чергу, – незайменниковими.

У лінгвістичній науці закріпилась думка про те, що не можна ставити будь-які інші питальні речення в один загальний ряд поряд із загальними та спеціальними, оскільки всі вони під час детального розгляду виявляються тією або іншою модифікацією зазначених двох основних типів. Так, деякі вчені вважають альтернативне питання підвидом загальних і спеціальних питань. Хоча загалом таке речення – загальнопитальне. У ньому, як і в будь-якому іншому загальному запитанні, робиться запит про реальність зв'язку між носієм ознаки та притаманною йому ознакою [2, с. 180]. Однак, на відміну від «типового» загального питання, в ньому здійснена модифікація: названа не одна, а дві ознаки, між якими потрібно здійснити вибір. Як уже було зазначено вище, альтернативність може вноситися й у спеціальні питання. Отже, альтернативність – доповнювальний ускладнюючий елемент, який може бути наявним як у загальному, так і спеціальному запитанні. Тому, на думку І.П. Іванової [2, с. 180], логічно закономірним є встановлення поділу питань на загальні та спеціальні, виділяючи далі в кожному з них неальтернативний і альтернативний підвиди.

Ще один вид питальних речень, зокрема розділові питальні речення, з погляду змісту деякі вчені [2, с. 180] вважають різновидом загальних питань. У структурному плані вони в розчленованому вигляді аналітично представляють те, що дано в «типовому» загальному запитанні й передбачається ним, а саме: запит реальності предикативного зв'язку (виражається приєднаною питальною частиною) і твердження, щодо якого робиться запит (стверджувальна частина пропозиції): *“The assailants have won the barriers, have not they?”* [7, с. 315]. Різниця обох частин за ознакою позитивного/негативного повідомляє більшу взаємну контрастність твердженню й питанню [6, с. 128]. Основною функцією розділових питань є висловлення сумніву. Такі запитання ставляться не просто з метою отримання інформації, а задля набуття згоди або незгоди зі сказаним. Перша частина розділового питання в англійській мові є розповідним реченням, яке може бути як позитивним, так і негативним, і саме від цього й залежить друга частина питання, яка складається із займенника, що замінює підмет, і допоміжного або модального дієслова. Відповідь на розділове питання може бути ствердною або негативною, тут спостерігається аналогія із загальними питаннями. Отже, у відповіді підтверджується або заперечується перша частина питання [6, с. 129].

Проте, як показує матеріал дослідження, українській мові не притаманні такі типи речень. Залежно від характеру запитання, на відміну від англійської, питальні речення в українській мові ділять на власне питальні, риторично питальні й питально-спонукальні. Власне питальні речення, у свою чергу, діляться на питання, що передбачають обов'язкову відповідь, і питання, які передбачають тільки ствердження чи заперечення того, що в них висловлюється.

Риторичне питання є особливим стилістичним прийомом, сутність якого полягає в переосмисленні граматичного значення питальної форми. Іншими словами, речення, яке за своїм змістом є твердженням, що має питальну форму. Наприклад: *“He threatens safely who threatens a prisoner”, said De Bracy; “but when had a Saxon any touch of courtesy?”* [7, с. 352].

Відомо, що питання завжди несе більше емоційного навантаження, ніж твердження чи заперечення. Саме тому воно повніше розкриває ставлення мовця до предмета думки.

В англійській мові риторичні питання часто представлені складнопідрядними реченнями, наприклад: *“Valiant knight”, said Locksley to the Black Champion, “without whose good heart and mighty arm our enterprise must altogether have failed, will it please you to take from that mass of spoil whatever may best serve to pleasure you, and to remind you of this my trusting-tree?”* [7, с. 354].

В українській мові риторичне питання за лексико-граматичним вираженням не відрізняється від звичайного запитання. Його специфіка полягає в тому, що воно не потребує відповіді, тому що відповідь і так усім слухачам відома, треба тільки актуалізувати її для сприйняття слухачем, або ж риторичним запитанням є таке, на яке ніхто не знає відповіді або її й зовсім не існує. Характерною рисою таких питань є умовність, тобто вживання граматичної форми та інтонації питання у випадках, які, по суті, її не вимагають. Саме завдяки цьому таке питання набуває особливого відтінку, що підсилює його виразність.

Риторичне питання призначене викликати певну експресію, ілюзію розмови, діалогу, що начебто відбувається в присутності читача й за його участю. В українській мові риторичне питання властиве епічному мовленню, але пасажами може вклинюватись і в ліричний план розповіді. Як в українській, так і в англійській мовах риторичні питання частіше за все використовуються в усних різновидах публіцистичного стилю – ораторській мові й у стилях художнього мовлення (особливо поезії). Часте вживання риторичних питань в ораторській мові пов'язане з тим, що вони все ж не втрачають ознак питання. Можна сказати, що в риторичному питанні реалізується два синтаксичні значення одночасно: значення питання і значення твердження.

Отже, можна дійти висновку, що всі засоби вираження питального речення: інтонація, порядок слів, питальні слова – спрямовані на вираження запитання, а не тих різноманітних співзначень, які йому приписують. Структурна класифікація питальних речень як в англійській, так і в українській мовах значно відрізняється від структурної класифікації розповідних речень. Основа класифікації питальних речень базується на їх функціях, а саме на характері запиту інформації. Питальне речення не можна зарахувати ні до розповідного, ні до спонукального типу, оскільки йому властивий особливий формально-синтаксичний і семантико-синтаксичний статус.

Література:

1. Блох М.Я. Теоретическая грамматика английского языка / М.Я. Блох. – М. : Высшая школа, 1983. – 185 с.
2. Иванова И.П. Теоретическая грамматика современного английского языка / И.П. Иванова, В.В. Бурлакова, Г.Г. Почепцов. – М. : Высшая школа, 1981. – 285 с.

3. Кондратенко Н.В. Питальні речення в українському поетичному мовленні : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Н.В. Кондратенко. – Одеса, 2001. – 16 с.
4. Распопов И.П. Вопросительные предложения / И.П. Распопов // Русский язык в школе. – 1958. – № 1. – С. 34–37.
5. Шабат С.Т. Речення питальної модальності в сучасній українській мові / С.Т. Шабат // Мовознавство. – 2001. – № 1. – С. 53–58.
6. Rohdenburg G. One Language, Two Grammars?: Differences between British and American English / G. Rohdenburg, J. Schluter. – N. Y. : Cambridge University Press, 2009. – 461 p.
7. Sir Walter Scott Ivanhoe / Walter Scott. – N. Y. : Penguin Books, 1994. – 527 p.

Анотація

**Т. ЖУРАВЕЛЬ, Н. ХАЙДАРИ. ІНТЕРОГАТИВНІ КОНСТРУКЦІЇ
ЯК ЛІНГВІСТИЧНА Й ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА**

У статті досліджуються інтерогативні конструкції англійської та української мов. Основна увага зосереджена на таких особливостях питальних речень, як засоби їх вираження і структурна класифікація. Крім того, розглядаються основні відмінності інтерогативних конструкцій від інших видів речень.

Ключові слова: інтерогативні конструкції, питальне речення, семантична структура, структурна типологія.

Аннотация

**Т. ЖУРАВЕЛЬ, Н. ХАЙДАРИ. ИНТЕРОГАТИВНЫЕ КОНСТРУКЦИИ
КАК ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ И ПЕРЕВОДОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА**

В статье исследуются интерогативные конструкции английского и украинского языков. Основное внимание сосредоточено на таких особенностях вопросительных предложений, как средства их выражения и структурная классификация. Кроме того, рассматриваются основные отличия интерогативных конструкций от других видов предложений.

Ключевые слова: интерогативные конструкции, вопросительное предложение, семантическая структура, структурная типология.

Summary

**T. ZHURAVEL, N. KHAIDARI. INTERROGATIVE CONSTRUCTIONS
AS A PROBLEM IN LINGUISTICS AND TRANSLATION STUDIES**

The article deals with the interrogative constructions in English and Ukrainian languages. Special attention is paid to such features of interrogative sentences as a means of their expression and structural classification. Also the main differences of interrogative constructions from other sentences are examined.

Key words: interrogative constructions, interrogative sentence, semantic structure, structural typology.

асистент кафедри іноземної філології та перекладу
Вінницького торговельно-економічного інституту
Київського національного торговельно-
економічного університету

ІДІОМАТИЧНІ ВИРАЗИ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ

Протягом багатьох тисячоліть в усному та писемному мовленні ідіоматичні одиниці мають широку популярність. Правильне використання ідіом увиразнює та надає нового семантичного забарвлення мові. Відкритим і невирішеним залишається питання правильного та адекватного їх перекладу. Незважаючи на те, що ідіоматичні одиниці широко застосовуються в усному та писемному мовленні (у художній літературі, публіцистиці тощо), їхні структурно-семантичні особливості є недостатньо вивченими. Багато невирішених питань залишається і в теорії та практиці перекладу цих одиниць з англійської на українську мову. У вітчизняному перекладознавстві ще не існує комплексного дослідження й остаточного вирішення багатьох проблем, пов'язаних з особливостями перекладу англійських ідіом українською мовою в художніх творах, що й зумовило вибір теми та пояснює актуальність дослідження. Треба зазначити, що світ ідіоматичних виразів англійської мови великий і різноманітний, тому неможливо охопити їх всі, щоб висвітлити на їхньому прикладі особливості перекладу. Однак він, безумовно, заслуговує на увагу та детальніше дослідження.

Мета дослідження полягає в тому, щоб проаналізувати та висвітлити основні способи перекладу ідіоматичних виразів. Термін «ідіома» походить від давньогрецького слова «*idiōma*», що означає «особливість, своєрідність». Виділяють два основні погляди на ідіоматичні одиниці – так звані «широкий підхід» і «вузький підхід». Згідно з останнім ідіомами вважаються лише такі «стійкі словосполучення, семантика яких не виводиться зі значень її складників, а інтегрована ними формально; виникає внаслідок втрати мотиваційних відношень» [1, с.173]. На певному етапі вивчення мови починає гостро відчуватися необхідність засвоєння ідіом – мова без них, навіть правильна, суха і млява, часто сприймається як учнівська. Ця проблема часом здається нерозв'язною, викликає мало не паніку та супроводжується чималою плутаниною, тому що відсутня система їх вивчення. Дуже поширена помилка – приписувати ідіоми тільки розмовній мові, а іноді й плутати їх зі сленгом. У тому-то й важливість ідіом, що вони існують у будь-якому шарі мови (літературному, розмовному), просячують і наповнюють усю мову.

Багато в чому подібним до вітчизняного розуміння феномену ідіоматичної одиниці є визначення Дж. Сейдла та У. Макморді, які наголошують на відмінності семантики ідіоми від семантики її складників: «We can say that an idiom is a number of words which, taken together, mean something different from the individual words of the idiom when they stand alone» [3, с. 4].

У вітчизняному мовознавстві протягом довгого часу існувала традиція називати ідіоми «фразеологічними зрощеннями», за термінологією відомого радянського мовознавця академіка В.В. Виноградова, який розподілив фразеологічні одиниці на фразеологічні зрощення (або ідіоми у вузькому значенні), фразеологічні єдності та фразеологічні сполучення. На думку В.В. Виноградова, фразеологічні зрощення характеризуються немотивованістю складу зворотів (тобто з суми складових таких фразеологічних одиниць неможливо дізнатися про загальний зміст одиниці) та абсолютною семантичною єдністю компонентів. Серед фразеологічних зрощень виділяють такі підтипи:

1) Фразеологічні зрощення, у складі яких є так звані «слова-некротизми» (лексичні архаїзми, історизми та інші лексеми, що вийшли з ужитку мовлення). Наприклад, це англійська ідіома «*to buy a pig in a poke*» на позначення невігідного та невдалого придбання чогось, що не було уважно розглянуто передусім (порівн. з укр. ідіомою «купувати кога в мішку»). Лексема *a poke* позначає «мішок» і є архаїзмом (сучасний синонім *sack*), який в сучасній англійській мові вживається лише у вищезгаданій ідіоматичній одиниці. Тобто можна чітко прослідкувати випадок, коли лексема продовжує жити значно довше в межах ідіоматичного словосполучення, ніж у вільному словосполученні чи ізольовано.

2) Фразеологічні зрощення, що містять граматичні архаїзми, які є синтаксично неподільним цілим. Так, ідіома «*I am good friends with him*» («ми з ним добрі друзі») є з точки зору граматичної структури неправильною та нелогічною. Займенник *I* стоїть в однині, проте форма *I am a good friend with him* є неможливою, хоча значно більш логічною. Можливою є форма *I am a good friend of his*, але вона не є ідіоматичною одиницею.

3) Фразеологічні зрощення, що стали нерозкладними як лексично, так і семантично, наприклад: «*to be born with the silver spoon in one's mouth*», «*to go through thick and thin*».

Проте слід зазначити, що в британському та американському мовознавстві більшу популярність має «широкий підхід» до проблеми ідіоми. До складу ідіом західні лінгвісти відносять не лише фразеологізми усіх типів, а навіть і приказки, прислів'я, крилаті вислови, цитати тощо. Так, Річард Спієрс у передмові до «Словника американських ідіом» пояснює вибірку одиниць для даного видання таким чином: «Every language has phrases or sentences that cannot be translated literally. Many clichés, proverbs, slang phrases, phrasal verbs, and common sayings offer this kind of problem. A phrase or sentence of this type is usually said to be idiomatic» [3, p.6]. Тобто спостерігається значне розширення поняття «ідіоми» порівняно з розумінням В. Виноградова, адже до складу ідіом віднесені не лише словосполучення, а й речення різного характеру: кліше, прислів'я, сленгові фрази, мовленнєві штампи, які об'єднують одна спільна риса – їхня ідіоматичність.

Слід додати, що статус ідіом як складової частини фразеологічної системи ніколи не було поставлено під сумнів, на відміну від прислів'їв, приказок, крилатих слів, яким багато вчених відмовляють у приналежності до фразеології, вважаючи, що подібні одиниці утворюють так званий пареміологічний фонд, він є предметом дослідження специфічної маргінальної наукової галузі – пареміології, яка корелює з лінгвістикою та фольклористикою, або так званих кліше, чи мовних штампів, на зразок «добрий день», «шановне товариство» тощо. Звернемо увагу також на величезний лінгвокультурологічний потенціал фразеології, адже саме в ідіоматичних одиницях мови відбито багатотисячлітню історію народу, своєрідність його культури та побуту. Внаслідок того, що в ідіоматичних виразах чітко відображається національний характер народу, їхнє активне засвоєння необхідно кожному, хто вивчає мову. Також необхідно розвивати вміння коректно вживати ідіоми в мовленні, правильно відчувати їхнє стилістичне забарвлення – чи належать вони до просторіччя, або вульгаризмів, канцеляризмів або книжкового стилю.

На відміну від перекладу інформаційного тексту (наукового, ділового, публіцистичного), переклад художнього твору має низку специфічних особливостей. Маючи двійсту природу, будь-який переклад виконує як інформаційну, так і творчу функції, але у випадку перекладу художнього тексту остання виходить на перший план. Важливу роль відіграють фонові знання перекладача, адже не маючи ерудованості або принаймні достатніх для перекладу знань у галузях філософії, естетики, етнографії, перекладачу неможливо досягнути адекватності. З цією проблемою пов'язані і співвідношення між контекстом автора та контекстом перекладача, а також проблема вірності й точності перекладу.

Слід зауважити, що перекладацькі прийоми варіюються також залежно від жанрових ознак твору: епічного (героїчна поема, роман, розповідь), драматичного (трагедія, комедія) або ліричного (ода, елегія, вірш, пісня). Особливо складним творчим процесом є переклад поетичного твору, що вимагає від перекладача специфічних якостей та небаякої обдарованості. Адже перекладач поетичного твору є митцем, що – в ідеалі – не має поступатися творцеві тексту оригіналу. Саме тому процес перекладу поетичних творів був завжди ніби прикритий своєрідною романтичною завісою таємничості. Ще М. Рильський з приводу поетичного перекладу писав: «Вважаю неможливим, як дехто цього вимагає, щоб автор поетичного перекладу, отже й сам поет, цілком забув про себе, цілком підкорився індивідуальності іншого поета. Це навіть, здається мені, небажано: таким способом можна стерти пилок із крилець того метелика, що зветься поезією». [2, с. 240].

Надзвичайно гострою проблемою постає переклад так званої безеквівалентної лексики у художньому творі. Протягом довгої історії свого розвитку художній переклад пройшов різні стадії. Серед традиційних прийомів збереження національного колориту перекладного художнього твору, часто згадується транскрибування/транслітерування вигуків. На думку окремих теоретиків перекладознавства, якщо дія відбувається у Франції, перекладачу необхідно зберегти вигук «О-ля-ля!», в Америці – «Окей!», в Іспанії – «Карамба!» тощо [7, с. 94]. Традиційним залишається також збереження багатозначних арабських вигуків, таких як «машаала» (чудово, bravo, молодець, хоча б не зурочити тощо) чи «іншаала» (дай Боже, якщо Бог захоче), а також формул привітання: «Салам алейкум!» – «Ва алейкум ассалам!» [7, с. 97]. Проте перекладач не повинен захоплюватися подібними прийомами, адже надмірний ужиток непереказаних вигуків робить переклад важким для сприйняття та незграбним. Крім того, необхідно уникати транскрибування у випадках, коли це може призвести до спотворення змісту: перекладаючи англійське «Ah!» як російське «Ах!», ми робимо помилку, адже цей англійський вигук набагато ближче до російського задумливого «Да-а».

Як відомо, найбільших висот кожна мовна конструкція, у тому числі фразеологічна одиниця, сягає насамперед в художньому тексті. Саме в цьому функціональному стилі порівняно з науковим, діловим, розмовним, публіцистичним проявляються усі потенційні можливості фразеологізму, уся багатоманітність його значень, уся сума прагматичних ефектів. Художній стиль поєднує в собі риси усіх інших функціональних стилів. Так, у прямій мові персонажу можна зустріти розмовні вирази різних реєстрів, в описовому контексті – канцеляризми або термінологію залежно від описуваного середовища та ефекту, який автор хоче справити на читача; в коментарі автора – публіцистичні, дискусійні прийоми тощо. Усі перелічені вище риси інших функціональних стилів поєднані в художньому тексті не механічно, а органічно й цілісно, відповідно до загальної художньої ідеї твору та за допомогою різних текстоутворювальних стратегій, таких як когезія, когерентність, зв'язність. Ось чому аналіз перекладу ідіоматичних одиниць саме в художніх творах становить найбільший інтерес для дослідження. Слід зазначити, що частотність ідіом та особливості їхнього функціонування значною мірою залежать від типу художнього тексту. Так, в описовому контексті (пейзаж, портрет, інтер'єр) ідіоматичні одиниці зустрічаються значно рідше, ніж в оповідному. Найчастотнішими є ідіоми в прямому мовленні персонажів (діалогах, монологів), а також у такій формі непрямиго мовлення, як внутрішній монолог персонажа, який передає його рефлексію, психоемоційний стан.

У центрі уваги перекладача завжди опиняються й ідіоми (як і весь фразеологічно-пареміологічний фонд взагалі), проте тактики щодо їхнього перекладу можуть бути різними. Здебільшого перекладач намагається передати змістовний складник фразеологізму, приносячи в жертву образ, на якому побудована ідіома, або надаючи інший образ, що є звичним для мови перекладу: «*to vanish in the thin air*» – «як корова язиком злизала». Зазначимо, що ідіоми – особливий тип поєднань. Основною їхньою особливістю є «часткова або повна невідповідність плану змісту, плану вираження, що визначає специфіку ідіоми» [6, с. 127], і вона, безумовно, матиме вплив на вибір засобів чи прийомів і способів перекладу. Примітною ознакою практично будь-якої мови є наявність декількох рівнів фразеологізмів, однак не усі вони загальновідомі, користуються широкою популярністю і зафіксовані словниками. Деякі з них використовуються лише певними групами носіїв мови та відсутні в словниках. Основне завдання – вміти розпізнати ідіому в тексті, відрізнити стійку сполуку від нестійкої. Іноді перекладачу доводиться відновлювати ідіоми, що зазнали авторської трансформації, щоби передати досягнутий ними ефект. Ще однією неминучою складністю є національно-культурні відмінності між близькими за значенням ідіомами в різних мовах. Збігаючись за змістом, вони виконують різні функції та мають різне стилістичне забарвлення. З метою досягнення еквівалентності запропоновано такі способи їх перекладу.

1) Описове пояснення значення. Якщо англійська ідіома не має в українській мові еквіваленту або аналогу, а дослівний переклад є малозрозумілим, перекладачу необхідно відмовитись від передачі образності та використовувати описовий переклад – з поясненням змісту ідіоматичної одиниці за допомогою вільного сполучення слів. *If you want to be a member of this club, you are to abide by.* – *Якщо ти хочеш стати членом цього клубу, ти мусиш дотримуватися правил. I wouldn't offend you for all the tea in China.* – *Я б ніколи тебе не образив, якою б не була причина!* [7, с. 160].

2) Транслітерація з поясненням, тобто додатковим знанням, необхідним для розуміння ідіоми. Такий спосіб досить зручний для перекладу більшості фразеологічних одиниць із власними назвами, оскільки сприяє формуванню в свідомості читача певного уявлення, яке буде з'являтися щоразу, коли читач чи слухач натраплятиме на відповідний антропонім. Так, наприклад, ідіома «*honest Abe*» («чесний Ейб») мусить супроводжуватися уточненням, що мова йде про Авраама Лінкольна, шістнадцятого президента США. У такому разі перекладач повинен володіти фоновими знаннями, щоби зробити адекватний переклад [7, с. 143].

3) Еквівалентний переклад – такі образні фразеологічні одиниці в рідній мові, які повністю відповідають по змісту якому-небудь англійському фразеологізму та які базуються на одному з них образі, перекладаються за допомогою еквівалентів: *early bird* – *рання пташка*; *to stew in one's own juice* *варитися у своєму соку*; *to be born under a lucky star* – *народитися під щасливою зіркою*; *to pour oil on the flames* – *підлити масла у вогонь* [7, с. 152].

4) Фразеологічні аналоги. Кількість образних ідіом, які збігаються за змістом та образністю в обох мовах, порівняно невелика. Значно частіше виникає потреба використовувати українську ідіому, аналогічну за змістом англійській, але

побудовану на іншому образі: *a drop in the bucket* – капля у морі; *a fly in the ointment* – ложка дьогтю в бочці з медом; *it is raining cats and dogs* – лє як з відра [7, с. 140].

5) Дослівний переклад (калькування) ідіом. Іноді перекладач, намагаючись зберегти образність оригіналу при перекладі ідіоми, для якої немає ні еквіваленту, ні аналогу в рідній мові, вдається до дослівної передачі образу. Такий спосіб може застосовуватись у разі, коли в результаті калькування отримаємо вираз, образність якого легко сприймається реципієнтом та не порушує норми української мови. Дослівний переклад не є фразеологічним перекладом, бо не використовує готові ідіоми в мові перекладу, а кожного разу створює новий образний зворот, не властивий рідній мові, хоч і зрозумілий: *to grind (one, something) to powder* – розтерти, стерти на порошок (когось, щось); *to keep a dog and bark oneself* – тримати собаку, а лаяти самому; *love me, love my dog* – любиш мене, люби і мою собаку [7, с. 125].

6) Контекстуальні заміни під час перекладу полягають в спробі знайти таку українську ідіому, яка, не відповідаючи точно значенню англійської, з достатньою точністю передає її зміст у даному контексті: *fetch and carry for* – бути на побігеньках, *to work one's fingers to the bones* – працювати не покладаючи рук, *to pull foot* – рвати кізмі (швидко мікати).

Окрім проблеми розрізнення ідіоми, перекладач може зустрітись з певними труднощами, пов'язаними з національно-культурними відмінностями між схожими за змістом ідіоматичними одиницями у двох різних мовах. Збігаючись за змістом, ідіоми можуть мати різне стилістичне забарвлення, різну образну основу, різну емотивну функцію.

Маючи справу з фразеологічними одиницями, перекладач повинен не лише знати обидві мови, але й вміти аналізувати стилістичні та культурно-історичні аспекти вихідного тексту в порівнянні з можливостями мови, яка перекладається. За відсутності безпосередніх відповідників ідіоми можна перекласти аналогічною ідіомою, що має спільне значення з вихідною. Проте варто пам'ятати, що схожі за значенням, але різні за формою ідіоми в різних мовах мають різне емоційно-асоціативне забарвлення і не завжди взаємозамінні. У будь-якому разі під час роботи з ідіомами перекладач, окрім власної пам'яті, може покластися на тлумачні фразеологічні словники.

Проблема перекладу ідіом завжди була актуальною, оскільки існує певна асиметричність у співвідношенні значень ідіоми та значення самого вислову, тому дуже важко зберегти специфіку кожної ідіоми під час перекладу її на іншу мову. Серед способів перекладу ідіом можна виокремити такі: описове пояснення значення; транслітерація з поясненням, тобто додатковим знанням, необхідним для розуміння ідіоми; еквівалентний переклад; фразеологічні аналоги; дослівний переклад (калькування) ідіом; переклад шляхом контекстуальних замін.

Література:

1. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В.С. Виноградов. – М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
2. Кунин А.В. Основные понятия английской фразеологии как лингвистической дисциплины. Англо-русский фразеологический словарь / А.В.Кунин. – М. : Русский язык, 1967. – 1260 с.
3. Медникова Э.М. Предисловие к изданию Дж. Сейдл, У. Макморди «Идиомы английского языка и их употребление» / Э.М. Медникова. – М. : Высшая школа, 1983. – С. 5–6.
4. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика. Термінологічна енциклопедія / О.О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.
5. Шанский Н.М. Фразеология современного русского языка / Н.М. Шанский. – М. : Высшая школа, 1985. – 160 с.
6. Довідник англійських, німецьких та українських ідіом та виразів / [А.Д. Шерік, В.Я. Савічук, В.Ф. Старко]. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 173 с.

Анотація

В. ЯБЛОЧНИКОВА. ІДИМАТИЧНІ ВИРАЗИ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ПЕРЕКЛАДУ

У статті розглянуто визначення терміна «ідіома» та види ідіоматичних виразів в англійській мові, а також проаналізовано різноманітні типи перекладу цих лінгвістичних одиниць. Визначено особливості перекладу ідіоматичних виразів. Проаналізовано найпоширеніші помилки під час перекладу цього типу виразів.

Ключові слова: фразеологія, ідіома, ідіоматичні вирази, перекладознавство, труднощі перекладу.

Анотация

В. ЯБЛОЧНИКОВА. ИДИМАТИЧЕСКИЕ ВЫРАЖЕНИЯ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА И ОСОБЕННОСТИ ИХ ПЕРЕВОДА

В статье рассмотрены определение термина «идиома» и виды идиоматических выражений в английском языке, а также проанализированы разнообразные типы перевода данных лингвистических единиц. Рассмотрены особенности перевода идиоматических выражений. Проанализированы самые распространенные ошибки при переводе данного типа выражений.

Ключевые слова: фразеология, идиома, идиоматические выражения, переводоведение, трудности перевода.

Summary

V. YABLOCHNIKOVA. IDIOMATIC CONSTRUCTIONS AND PECULIARITIES OF THEIR TRANSLATION

The article studies the definition of the term «idiom» and types of idiomatic constructions in the English language. Different ways of translation of these constructions are also analyzed in the following article. The most frequent mistakes of translation of these types of constructions are studied.

Key words: phraseology, idiom, idiomatic constructions, translation, translation difficulties.

**9. Мова і засоби
масової комунікації**

**9. Язык и средства
массовой коммуникации**

9. Language and mass media

*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри документознавства
та інформаційної діяльності
Національної металургійної академії України*

*студентка кафедри документознавства
та інформаційної діяльності
Національної металургійної академії України*

РОЗПОРЯДЧІ ДОКУМЕНТИ ЯК ЗАСІБ ЗДІЙСНЕННЯ РЕГУЛЮВАННЯ ПРОЦЕСІВ УПРАВЛІННЯ

Оснoву діяльності будь-якої організації становлять документи, основне призначення яких – зафіксувати й передати інформацію, необхідну для здійснення управлінських процесів. Саме документи, зокрема розпорядчі, забезпечують реалізацію управлінських процесів, що містять плани діяльності організації, в яких фіксуються облікові і звітні показники й інша інформація, що дає змогу приймати управлінські рішення. За допомогою документів відбуваються процеси систематизації управлінської інформації та контролю за виконанням управлінських рішень, визначаються форми й терміни зберігання задокументованої інформації, що значно впливає на ефективність управління. Документ є засобом управлінської діяльності, тому сьогодні актуальним є вирішення таких питань: якою має бути система управління організацією, яку роль у цій системі відіграють управлінські документи й наскільки оформлення та укладання їх змісту впливає на прийняття рішень і процес управління загалом?

Проблеми регулювання процесу управління за допомогою розпорядчих документів досліджували як вітчизняні науковці – І.В. Багрова й Т.С. Яровенко, Т.В. Семенова, І.І. Вінніченко Л.І. Федулова, так і зарубіжні – О.В. Алімов, Т.П. Адімбаєв, П.О. Григоров.

Управлінський процес – це комплекс взаємопов'язаних операцій (дій), що виконуються в певній послідовності й спрямовані на розв'язання конкретних проблем і досягнення поставлених завдань організації [4, с. 95–96]. Будь-який управлінський процес здійснюється на основі певного управлінського рішення, яке закріплюють у формі документа. Зазвичай це розпорядчі документи (накази, розпорядження, вказівки тощо), які слугують основою діяльності організації, оскільки є носіями найбільш важливої інформації для управління нею. Саме тому від того, наскільки точно укладено текст такого документа, наскільки правильно сформоване рішення, розпорядження, залежить оперативність, точність і правильність виконання дій, необхідних для вирішення проблеми, на основі якої створено документ. Тому доречно більш детально зупинитися на особливостях укладання текстів розпорядчих документів, приділити увагу внутрішнім елементам текстів (текстовим категоріям), від правильного оперування якими залежить процес управління та особливості його протікання.

Проблемами виявлення текстових категорій, визначення їх кількості й назв, засобів вираження особлива активно почали займатися останнього десятиліття ХХ ст. Найбільший внесок у вивчення цієї проблеми зробило чимало вчених: І.Р. Гальперін, О.П. Воробйова, Р. Харвег, Х. Вайнрих, В. Дресслер, Е. Косеріу, А. Греймас, Р. Богранде, О.О. Селіванова, А.П. Загнітко, І.І. Ковалик, Л.І. Мацько, М.Я. Плющ, А.І. Мамалига, В.В. Різун, Г.Я. Солганик, І.М. Кочан та ін. Однак і нині немає єдиної думки стосовно того, що являють собою категорії тексту і які засоби забезпечують їх вираження. Текстотвірним категоріям управлінської документації приділяється мало уваги, оскільки науки, що займаються вивченням текстів та особливостями їх оформлення в документах різних видів, тільки почали розвиватися й досліджуватися видатними вченими. Тому ми вирішили проаналізувати праці та публікації з лінгвістики тексту, діловодства, прагмалінгвістики, щоб виявити основні текстові категорії в управлінських документах, а також з'ясувати їх вплив на процес управління.

Мета статті – визначити, яку роль відіграють розпорядчі документи в процесі управління будь-якою організацією, розглянути основні текстові категорії тексту розпорядчого документа, мовні засоби їх реалізації в тексті й вплив тексту документа на процес управління.

Система управління організацією включає сукупність усіх служб організації, всіх підсистем і комунікацій між ними, а також процесів, що забезпечують функціонування організації.

Управління організацією – це безперервний процес впливу на продуктивність працівника, групи або організації загалом з метою досягнення найкращих результатів із позиції поставленої мети [7, с. 55]. «Управляти – означає вести організацію до її мети, витягуючи максимальні можливості зі всіх наявних у її розпорядженні ресурсів», – так охарактеризував процес управління А. Файоль [4, с. 32–33].

Процес управління передбачає узгоджені дії, які й забезпечують, зрештою, здійснення загальної мети або набору цілей, що стоять перед організацією.

Управління організацією можна подати у вигляді сукупності процесів або взаємопов'язаних дій із формування та використання ресурсів організації для досягнення нею своїх цілей.

Серед великої кількості процесів управління найбільш ефективними є планування, організація, керування й контроль. Кожен із цих процесів супроводжується прийняттям управлінських рішень.

Управлінське рішення – це початковий і основний момент в організації діяльності кожного керівника. У зв'язку з цим управлінське рішення можна розглядати як основний зміст процесу управління й важливий інструмент системного підходу до об'єкта управління.

Прийняття рішення є основою управління. Своєчасно прийняте науково обгрунтоване рішення стимулює виробництво, а слабе або несвоєчасно прийняте – знижує результативність праці [7, с. 71].

Оскільки серед великого різноманіття всіх документів, що використовують в організаціях, установах, важливе місце посідають розпорядчі документи як основний носій управлінських рішень, то процес управління потрібно будувати з урахуванням особливостей укладання таких документів.

Актуальність теми полягає в тому, що за допомогою розпорядчих документів можна регулювати та координувати діяльність установи чи організації, їхніх підрозділів, що, у свою чергу, дає можливість забезпечувати реалізацію поставлених завдань і за рахунок цього отримувати максимальний ефект від своєї діяльності. Тому важливо правильно укласти текст такого документа, щоб він був точним, лаконічним, зрозумілим для адресанта, давав змогу розпорядчому документу бути засобом здійснення регулювання процесу управління. Досить важливо визначити, яку ж роль відіграють розпорядчі документи в процесі управління будь-якою організацією.

Незалежно від характеру і змісту діяльності, від організаційно-правової форми, компетенції, структури та інших факторів, керівництво будь-якої організації наділяється правом видання розпорядчих документів.

Головна роль розпорядчих документів у системі управління – регулювання діяльності, що дає органу управління можливість забезпечувати реалізацію поставлених перед ним завдань, отримувати максимальний ефект від своєї діяльності й діяльності організацій, що входять до його системи. Основна функція розпорядчих документів – регулятивна. Тож стає зрозуміло, що розпорядчий документ є головним засобом регулювання процесу управління на підприємстві [5, с. 34–35].

Процес управління досить складний і побудований за ієрархією – розпорядження надходить від вищого органу до підрозділів або окремих посадових осіб. Тому, щоб розпорядження було виконано якнайкраще і своєчасно, варто велику увагу приділяти тексту документа, категоріям тексту.

У сучасній теорії тексту питання про кількість, типологію та ієрархію текстових категорій залишаються дискусійними, остаточно не вирішеними. Це пов'язано з виділенням і тлумаченням нових категорій. Так, із середини ХХ ст. з'являються і стрімко розвиваються нові теорії й галузі знань – лінгвістика тексту, прагмалінгвістика, психолінгвістика, теорія дискурсу, теорія мовленнєвої діяльності тощо, орієнтовані на вивчення сутності, організації передумов та умов людської комунікації. Текст стали розглядати одночасно як посередник, засіб, процес і мету комунікації.

Проте в сучасній науці приділяється недостатньо уваги внутрішній структурі тексту розпорядчого документа, його категоріям і специфіці їх мовностилістичної репрезентації. Розглянемо системотвірні, обов'язкові категорії, властиві тексту розпорядчого документа, оскільки текст моделюється лише їх сукупністю. Проте питання щодо внутрішньої структури тексту є важливим і потребує більш детального вивчення та вдосконалення, адже безпосередньо текст (категорії тексту) є основою розпорядчого документа й відіграє найбільшу роль у процесі управління [6, с. 25–26; 9, с. 55–57].

Під час вивчення текстів розпорядчих документів важливим аспектом є визначення основних текстових категорій, які використовуються в таких документах. Текстова категорія – це одна із взаємопов'язаних ознак тексту, відображення загальнотекстового смислу різними мовними й текстовими засобами [2, с. 10]. Так, за І.Р. Гальперінім, текстотвірні категорії доцільно ділити на дві основні групи:

1. Структурні, які відображають ознаки його структури (категорії зв'язності, цілісності, членування).
2. Змістові, або концептуальні, які відображають особливості його змістового боку (категорії інформативності, континууму, модальності) [1, с. 27–28].

Перші закладені в структурі тексту, другі здійснюють зв'язок з об'єктивною реальністю. Цей поділ є досить умовним, оскільки всі категорії мають формальну і змістову складові.

Категорію цілісності визначають як єдність змістову, структурну й комунікативну. Текст – це не хаотичне нагромадження одиниць різних мовних рівнів, а упорядкована система, в якій усе взаємопов'язано та взаємозумовлено. Змістова цілісність тексту полягає в єдності його теми. Структурну (граматичну) цілісність забезпечують займенники, займенникові прислівники, уживання дієслів одного часу тощо. Комунікативна цілісність тексту – це смислове і граматичне підпорядкування кожного наступного речення в попередньому, від відомого до нового.

Цілісність тексту тісно пов'язана з його зв'язністю, а також із взаємодією колізій і континууму. Зв'язність тексту вважають однією з найважливіших його категорій. Це набір певних відношень, що є спільним для всіх текстів, відрізняє текст від нетексту і здійснюється за допомогою низки структурних і лексико-семантичних засобів, які є в кожному тексті в найрізноманітніших комбінаціях, тобто за допомогою мовних ознак і за змістом (сміслом).

Завершеність тексту – це його викінченість. У будь-якому тексті можна вичленити окремі частини, що можуть бути самостійними текстами. Сприйняття адресатом тексту як завершеного залежить від того, чи достатньо інформації в тексті для задоволення його комунікативних потреб [8, с. 47–49].

Дискретність тексту, або членування, – категорія тексту, що виявляється в його поділі на смислового та формального рівнях для полегшення сприйняття й осмислення інформації [8, с. 50]. На смислового рівні текст

документа може членуватися на надфразові єдності. Варто зауважити, що в текстах розпорядчих документів надфразова єдність як структурний компонент членування співвідноситься з абзацом. У текстах таких документів головним принципом членування є логічна організація тексту. У межах кожної частини текст членується на абзаци – частини, що виокремлюються відступами вправо на початку першого рядка. Таке членування робить зрозумілою композиційно-синтаксичну структуру тексту. Відсутність абзацив ускладнює сприйняття тексту. На формальному рівні засобами членування великого за обсягом тексту є розділи, підрозділи, підпункти, параграфи. Такий поділ тексту підкреслює залежність і підпорядкованість виділених частин, сприяє системному викладу інформації. Чіткість структури реалізується також шляхом використання цифрових позначень кожної частини (1, 1.1, 1.2, 1.3 ...). Кожен із елементів має тематичну цілісність і завершеність.

Що ж до категорії інформативності тексту розпорядчого документа, то вона є досить важливою частиною під час аналізу такого тексту. Оскільки тексти службових (розпорядчих) документів переважно є клішованими, тобто з чітко визначеною композиційною структурою, то важливо розглянути рівні композиційної структури тексту розпорядчого документа. Змістова композиція тексту розпорядчих документів передбачає його поділ на такі композиційні частини – вступ, основна частина – доказ чи виклад розпорядження, закінчення. Лексика службового документа має відповідати вимогам ділового стилю для підвищення інформативності.

Другим рівнем композиції тексту є лінгвістична композиція, яка передбачає ієрархію мовних одиниць, із яких складається текст. У цій ієрархії кожна одиниця вищого рівня містить одиниці більш низького рівня: текст (чи макротекст), мікротекст (надфразову єдність) та в окремих випадках – речення, її складність залежить від обсягу тексту: чим більший обсяг, тим складніша лінгвістична структура й більша кількість рівнів [3, с. 19].

До лінгвістичної композиції належать такі засоби зв'язку тексту:

1. Засоби єдності, до яких належать граматичні засоби зв'язку (єдність, співвідношення видочасових і особових форм дієслів), однорідність лексики, темо-рема-тичний зв'язок, кореференція (однотемність). Наприклад, наказ, виданий керівництвом Національної металургійної академії України «Про вдосконалення системи підготовки студентів-документознавців та викладачів кафедри документознавства та інформаційної діяльності»: НАКАЗУЮ:

Створити робочу групу з перевірки якості діловодства на кафедрі документознавства та інформаційної діяльності (додаток № 1).

До 12 грудня 2016 р. розробити систему заходів з поліпшення якості підготовки студентів-документознавців.

Організувати курси діловодства для студентів даної спеціальності.

Деканату гуманітарного факультету подати пропозиції, а бібліотеці Академії підготувати заявку на придбання навчально-науково-методичної літератури з діловодства на 2015–2016 навчальний рік.

Декану факультету та завідувачу кафедри активізувати роботу зі створення навчальних посібників та методичних розробок з діловодства.

Контроль за виконанням цього наказу покласти на ...

У тексті цього наказу чітко простежуються граматичні зв'язки за допомогою видочасових та особових форм дієслів (розробити, організувати, подати пропозиції, активізувати, контроль покласти на...), а також сполучники (Деканату гуманітарного факультету подати пропозиції, а бібліотеці Академії підготувати заявку на...).

2. Конектори (зв'язки) – сукупність елементів, за допомогою яких здійснюється зв'язок між двома чи більше компонентами тексту. Наприклад, Наказу Міністерства освіти і науки України «Про проведення регіональних нарад-семінарів щодо особливостей вступної кампанії у вищих навчальних закладах України»: З метою якісного проведення у 2016 році вступної кампанії у вищих навчальних закладах I–IV рівнів акредитації, незалежно від підпорядкування та форм власності, та посилення відповідальності приймальних комісій за її організацію, НАКАЗУЮ:

1. Провести одноденні регіональні наради-семінари проректорів (заступників директорів) та відповідальних секретарів приймальних комісій вищих навчальних закладів згідно з графіком, що додається.

2. Керівникам вищих навчальних закладів I–IV рівнів акредитації забезпечити участь у нараді-семінарі проректорів (заступників директорів) з навчальної роботи та відповідальних секретарів приймальних комісій.

4. Ректорам вищих навчальних закладів відповідних рівнів акредитації, на базі яких відбудуться наради-семінари, створити необхідні умови для їх проведення.

5. Директору Українського центру оцінювання якості освіти Лікарчуку І.Л. забезпечити участь у нарадах-семінарах відповідальних працівників центру.

6. Контроль за виконанням наказу покласти на заступника міністра Шинкарука В.Д.

У цьому розпорядженні наявні конектори, які дають змогу пов'язувати весь текст документа й не втрачати основної частини розпорядження (мети, з якою воно створене): Ректорам вищих навчальних закладів відповідних рівнів акредитації, на базі яких відбудуться наради-семінари, створити необхідні умови для їх проведення.

3. Демаркатори – спеціальний графічний знак, що розмежовує одну частину тексту від іншої чи один текст від іншого. Їх призначення – встановлення меж тексту – початку й кінця [8, с. 23].

Так, в уніфікованих текстах службових документів як засоби організації тексту використовують такі демаркатори:

1. Спеціальні слова та вислови, які позначають початок тексту: документи починаються ключовими словами – номіналом документа та заголовком до тексту (У зв'язку з..., Відповідно до Закону, які вказують на причину, яка призвела до укладання документа). Ці реквізити виділяються типом шрифту (в типографському та електронному тексті), його розміром (12–14 друкарських пунктів), збільшенням пробілів між словами (Н А К А З; В К А З І В К А) та міжрядковим інтервалом (реквізити документа відокремлюють один від одного 1,5–3 міжрядковими інтервалами) тощо.

2. Вислови для позначення кінця тексту, а саме:

– стандартизовані вислови, які вказують на кінець викладу: у наказі – з наказом ознайомлені (-а, -ий)..., у витягах із наказів, розпоряджень – з оригіналом згідно..., контроль виконання наказу залишаю за ... або контроль виконання наказу покласти на ...; в інших документах – підпис Іваненка П.Р. засвідчую; до справи № 03-4 тощо;

– вказівка на автора тексту (інформація, яка ідентифікує автора документа, – це підпис (електронний підпис) і печатка. Наприкінці тексту службових документів завжди вказується прізвище, ініціали автора документа. Для зазначення кінця тексту часто використовують вислови, які вказують на місце, час складання документа. Наприклад: м. Дніпро, 20 листопада 2016 року.

Наступна категорія тексту розпорядчого документа – текстовий континуум – це безперервне утворення інформації в часі і просторі. У текстах управлінських документів відбувається узгодження смислів часу і простору. Потреба в текстових локальних вказівках є різною залежно від змісту документа. Так, сфера поширення документа може визначитися вже в заголовку до тексту за допомогою власної чи номенклатурної назви. Текстові локальні вказівки семантично узгоджені з комплексом – адресат, адресант, заголовок до тексту. Простежується зв'язок у галузі соціального простору – адміністративно-територіальний поділ, установа, сукупність установ, підрозділ тощо [8, с. 39].

Ще однією досить важливою категорією в тексті розпорядчого документа є модальність – вияв ставлення автора тексту до дійсності та його оцінка повідомлюваного [8, с. 43]. Модальність у текстах управлінських документів зумовлена призначенням документа, метою його створення – ствердження, відмова, прохання, повідомлення, підтвердження, нагадування тощо – й реалізується за допомогою стандартизованих мовних одиниць, закріплених за певною ситуацією ділового спілкування, і модальних слів: треба, необхідно, доцільно, повинен. Так, наприклад, у розпорядчих документах модальне значення волевиявлення виражається словосполученнями з дієсловом особової форми (наказую розробити, наказую звільнити, нести відповідальність, мати право тощо) [3, с. 35].

Отже, розпорядчий документ є головним засобом регулювання процесу управління. Завдяки своїм ознакам, функціям він став чинником розвитку всіх соціально-комунікативних процесів у сучасному суспільстві, тому є об'єктом міждисциплінарного вивчення, системно-структурного дослідження як у документознавстві, так і в лінгвістиці.

Проте сьогодні недостатньо уваги приділяється опису категорій тексту розпорядчих документів і мовних засобів, які забезпечують їх реалізацію. Також мало розкритим є питання щодо впливу тексту (текстових категорій) і правильності їх оформлення на процес управління. Як визначено в тексті статті, до основних обов'язкових категорій, властивих текстам розпорядчих документів, належать структурні, які відображають ознаки його структури (категорії зв'язності, цілісності, членування), і змістові, або концептуальні, що відображають особливості його змістового боку (категорії інформативності, континууму, модальності). Але для повного, більш детального вивчення категорій текстів розпорядчих документів подальші дослідження варто спрямувати на вивчення специфіки вияву текстових категорій у різних класах управлінських документів – організаційно-розпорядчих, фінансових, планових тощо.

Література:

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М., 1981. – 138 с.
2. Каменская О.Л. Текст и коммуникация / О.Л. Каменская. – М. : Наука, 1990. – 151 с.
3. Кубко В.П. Документа лінгвістика : [конспект лекцій для студентів спеціальності 7.020105 – «Документознавство та інформаційна діяльність» денної та заочної форм навчання] / В.П. Кубко. – Одеса : ОНПУ, 2009. – 81 с.
4. Монастирський Г.Л. Теорія організації : [навчальний посібник] / Г.Л. Монастирський. – К. : Знання, 2008. – 319 с.
5. Поліщук Н.М. Документаційне забезпечення діяльності установи. Електронний конспект лекцій : [навчальний посібник] / Н.М. Поліщук. – К., 2010. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.documentoved.at.ua.
6. Радзівська Т.В. Текст як засіб комунікації / Т.В. Радзівська. – К. : Вид-во АН України, 1993. – 191 с.
7. Рульєв В.А. Менеджмент : [навчальний посібник] / В.А. Рульєв, С.О. Гуткевич. – К. : Центр учбової літератури, 2011. – 312 с.
8. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации : [учебное пособие] / Е.А. Селиванова. – К. : Фитосоциоцентр, 2002. – 336 с.
9. Тураева З.Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика) / З.Я. Тураева. – М. : Просвещение, 1986. – 126 с.

Анотація

**Л. ТКАЧ, Н. КРИЛОВА. РОЗПОРЯДЧІ ДОКУМЕНТИ
ЯК ЗАСІБ ЗДІЙСНЕННЯ РЕГУЛЮВАННЯ ПРОЦЕСІВ УПРАВЛІННЯ**

У статті досліджено місце і призначення розпорядчих документів у системі управління організацією. На основі аналізу розпорядчої документації показується, як оформлення та зміст документа впливає на прийняття рішень і процес управління загалом. Розглянуто проблему укладання тексту документа, визначено основні текстові категорії в розпорядчих документах і їх вплив на процес управління.

Ключові слова: розпорядчий документ, процес управління, управлінське рішення, текстова категорія, цілісність, зв'язність, членування (дискретність), інформативність, континуум, модальність.

Аннотация

**Л. ТКАЧ, Н. КРЫЛОВА. РАСПОРЯДИТЕЛЬНЫЕ ДОКУМЕНТЫ
КАК СРЕДСТВО ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ РЕГУЛИРОВАНИЯ ПРОЦЕССОВ УПРАВЛЕНИЯ**

В статье исследованы место и назначение распорядительных документов в системе управления организацией. На основе анализа распорядительной документации показано, как оформление и содержание документа влияет на принятие решений и процесс управления в целом. Также рассмотрена проблема составления текста документа, выявления основных текстовых категорий в распорядительных документах и их влияние на процесс управления.

Ключевые слова: распорядительный документ, процесс управления, управленческое решение, текстовая категория, целостность, связность, членение (дискретность), информативность, континуум, модальность.

Summary

**L. TKACH, N. KRILOVA. REGULATORY DOCUMENTS
AS A MEANS OF MANAGEMENT PROCESSES REGULATION**

The place and purpose of administrative documents in the system of organization are investigated. Based on the analysis of regulatory documentation, it was noted how design and content of a document affect the decision-making and management process in general. The issue of drawing up a document was considered, the main text category in regulatory documents and their impact on management process were determined.

Key words: regulatory document, management process, administrative decision, text category, integrity, coherence, articulation (discrete), informativeness, continuum, modality.

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри соціальних комунікацій
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки

«ФАКТИЧНА БРЕХНЯ», АБО ПРО ЩЕ ОДИН РІЗНОВИД ТЕКСТОВИХ АНОРМАТИВІВ У МОВІ ЗМІ

Постановка наукової проблеми та її значення. Текстова культура журналістських матеріалів постає чи не найважливішою проблемою в контексті якісного представлення електронних і друкованих ЗМІ. Фактологічне оформлення багатьох матеріалів на сторінках газет та в інтернет-виданнях часто абсолютно не відповідає журналістським стандартам подання достовірних відомостей, що викликає сміх, а подекуди й спротив у читача, який потребує сьогодні не лише якісної інформації, але і її кваліфікованої презентації. Цілком слушно зазначає О. Сербенська, що будь-яка помилка – орфографічна, стилістична, фактична – підриває довіру до друкованого видання, засвідчує недбалість у збиранні та повідомленні інформації [7, с. 77].

А. Капелюшний вказує, що в теорії журналістської творчості факт розглядають у трьох аспектах: факт як елемент дійсності, факт як елемент свідомості, факт як елемент тексту [2, с. 129]. Як відомо, факти в журналістському тексті мають бути точними, реальними, перевіреними мінімум за трьома джерелами. Якщо котрась із цих вимог порушена, виникають фактичні ненормативні утворення, що не лише спотворюють текст, а й передають хибне уявлення про розказане. Як свідчать дослідники, виникнення таких утворень зумовлене психологічними особливостями сприйняття й інтерпретації дійсності, надзвичайною швидкістю комунікативних процесів, пов'язаних із поширенням інформації та недбалістю журналістів на етапі перевірки достовірності відомостей [2, с. 264].

Навіть побіжно переглядаючи журналістські матеріали сучасних інтернет-видань, миттєво натрапляємо на чергові порушення медійниками нормативного подання фактологічного матеріалу. Насамперед це трапляється у стрічці новин, що оновлюється з інтервалом у кілька хвилин, а тому оперативність, швидкість подання цікавої інформації беруть гору, і журналісти та редактори забувають про свій основний обов'язок – першочергово перевірити факти. Таке нехтування призводить до наявності неправдивих цифр у повідомленнях, особливо про «гарячі» події, до неузгодження інформації в заголовку й самому тексті новини, а інколи свідчить про елементарне незнання журналістом географічних назв, посад, імен, прізвищ тощо. Звичайно, таких огрехів у текстах було б набагато менше, якби медійники перед випуском новини перевіряли відомості, з одного боку, одразу на місці події, через коментар очевида, фахівця, а з другого – за пошуковими системами, словниками та ін. На жаль, текстових аномативів у наших ЗМІ дуже багато. А фактологічна картина сучасних інтернет-медіа викликає велике занепокоєння. У зв'язку з цим постає необхідність фіксації й дослідження фактичних помилок – одного з різновидів текстових аномативів, що виникають через неправильне співвіднесення матеріалу й дійсності [5].

Аналіз досліджень проблеми. Поняття факту в журналістиці, а також визначення його як фрагмента дійсності, явища, події, які є чи були в реальності, а також класифікацію фактів на реальні та відображені представили такі журналістикознавці, як В. Здоровега [1], В. Карпенко [3], В. Різун [6] та інші. Вивчення помилкобезпечних зон на різних рівнях подання фактів у журналістських текстах, а також осмислення природи фактологічних аномативів здійснив А. Капелюшний, який у праці «Редагування в засобах масової інформації» детально проаналізував типові фактичні помилки, а також, що важливо, акцентував увагу на психологічних причинах цього явища [2]. Дослідник переконаний (і ми повністю із цим погоджуємося), що редактор під час роботи над фактичним матеріалом у журналістському тексті має зважати на: загальнопсихологічні чинники (психологія творчості, особливості освоєння й відтворення дійсності в мас-медіа); риси характеру конкретного автора, які позначаються на процесі творчості й на його результаті – тексті [2, с. 129]. Також необхідно враховувати об'єктивні й суб'єктивні причини фактичних помилок. Дефініцію терміна «фактична помилка» окреслив З. Партико, який також детально пояснив правильні редакторські дії щодо аналізу фактичного матеріалу: «Редактор має ще зважати на те, правильність якого саме виду фактичного матеріалу він перевіряє, оскільки різні види фактів зазнають різної небезпеки щодо їхнього спотворення, спричиняють різні типи помилок» [5, с. 94–98].

П. Куляс переконливо проілюстрував фактичні аномативи в таблиці дев'ятих у навчальному посібнику «Типологія помилок (У корекційних таблицях)» [4]. О. Цапок дослідила фактичні помилки в заголовках вітчизняних друкованих ЗМІ, проаналізувала причини їхнього виникнення та запропонувала можливі шляхи їх нейтралізації. Дослідниця переконана, що попередити зазначені помилки можна завдяки ретельній перевірці фактичних даних за надійними джерелами та за допомогою ґрунтовного аналізу внутрішньотекстових зв'язків [9, с. 267].

Серед порад перевіряти достовірність фактичного матеріалу дослідники пропонують медійникам такі: по-перше, при поданні події важливо керуватися її описом, а не суб'єктивною авторською оцінкою й інтерпретацією; по-друге, необхідно встановити, яка інформація була використана, потрібно послуговуватися первинними відомостями, які надійніші за вторинні, тому офіційний документ більш важливий за неофіційний [2, с. 135].

М. Вікман, цифровий журналіст, експерт із новітніх технологій Медіаінституту Fojo, характеризуючи особливості сторітелінгу, дає такі слушні поради: «Виправляйте фактологічні помилки прямо в матеріалі. Можете навіть виділити помилку в тексті й написати: «Це було неправильно, а ось як насправді» [8]. Незважаючи на те, що інші

види текстових анормативів (зокрема, мовні помилки на сторінках друкованих та сайтах електронних волинських ЗМІ) частково вже досліджені (див. наші наукові розвідки [10; 11] – Н. Ш.), фактичні анормативи волинських інтернет-видань потребують сьогодні фіксації й комплексного редакторського аналізу.

Мета дослідження – здійснити наукове вивчення фактологічних анормативів, уживаних у мові сайтів сучасних регіональних інтернет-видань (зокрема волинських), провести моніторинг зафіксованих анормативів, виявити найтиповіші з них і вказати на основні помилкобезпечні місця на рівні подання медійниками фактологічної складової. **Матеріалом** для нашої розвідки слугували фактичні помилки, зафіксовані в інтернет-текстах волинських електронних ЗМІ («ВолиньPost», «Таблоїд Волині», «VIP» («Волинський інформаційний портал»), «Волиньinfo», «Волинь 24», «Волинські новини», «Вісник К», «Район Луцьк»).

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів. Серед фактичних помилок у журналістських текстах найбільш поширені такі: перенасичення новини фактичним матеріалом; брак фактів, унаслідок чого журналіст робить помилкові висновки; неправильний добір фактажу; незнання всієї повноти фактів, через що автор приходиться до хибного формулювання; тенденційний підхід до висвітлення фактів; неправильне технічне оформлення фактичного матеріалу; занадто емоційне подання фактів, що перебільшує їх суспільну важливість; неуніфікованість фактажу в межах одного тексту; підміна факту; ненавмисне спотворення фактів через неналежну їх перевірку; спотворення окремих видів фактичного матеріалу через незнання особливостей відтворення іншомовних назв українською мовою; наведення недостовірних цитат, цифр, дат, маловідомих абрєвіатур тощо [2, с. 128–129]. Окрім того, неточності трапляються в поданні ілюстрацій і фото, інфографіки, мультимедійного супроводу, а також у підписах до них.

Фактичні анормативи – одне з негативних помилкобезпечних місць у текстах волинських інтернет-видань, на що вказує їхня чисельність та повторюваність у стрічці новин. Найбільш показовим свідченням свідомого чи несвідомого перекручування фактів, що призводить до хибного тлумачення поданої інформації, у ЗМІ (в тому числі й волинських) є заголовковий комплекс. Часто заголовок чи лід не відповідають наведеному в повідомленні або є виразно гіперболізованими. Так, у новині «ДТП у Луцьку: маршрутка дзеркалом збила жінку» заголовок повністю не підтверджує інформацію, наведену нижче в повідомленні: «Зокрема маршрутне таксі № 11 зачепило дзеркалом жінку, яка спробувала перейти дорогу на старому пішоходному переході» («Волинські новини», 21.11.2016 р.). Як бачимо, у тексті не підтверджено інформацію про те, що жінку збили. Неправдивий і заголовок у публікації «Поблизу Луцька у п'яного водія «Toyota» вилучили рушницю без документів» («Волинські новини», 21.11.2016 р.), адже аналіз контексту цю інформацію не підтверджує, бо в новині ми читаємо, що водія не перевіряли на алкотестері, а в нього просто були «явні ознаки алкогольного сп'яніння». Про невстановлений факт так категорично журналісти повідомляти не можуть.

Виразно перебільшеним та емоційно награним є заголовок «Мер насварив комунальників за погано висипані тротуари в снігову погоду» («Район Луцьк», 22.11.2016 р.), адже, як бачимо далі в повідомленні, ця інформація дещо інша: «Мер попросив комунальників сумлінно виконувати свою роботу, щоб взимку негативна тенденція не повторилася». Аби уникнути такої категоричності й гіперболізації факту, можна було лексему «насварили» не вживати або ж подати її в лапках. Подібну фактичну неточність фіксуємо в матеріалі «Вчителька продала свою 13-річну ученицю за 10 тисяч доларів» («ВолиньPost», 20.11.2016 р.), оскільки далі в тексті така констатація відсутня: вчителька лише намагалася продати, а не продала, оскільки була затримана.

Помилково винесено інформацію в заголовок «У Луцьку затримали п'яного турка за кермом» («Волинські новини», 01.10.2016 р.), тоді як у самому повідомленні зазначено, що автомобіль просто зупинили, а після з'ясування всіх обставин громадян Туреччини відпустили. Проаналізоване анормативне явище свідчить і про необізнаність журналіста в юридичній термінології, адже затримання – це тимчасовий запобіжний захід, який обирається органом досудового слідства чи органом дізнання в разі нагальної потреби запобігти злочину чи припинити його і який полягає в тому, що особа, яка затримується, позбавляється волі на певний строк. Відповідно осіб, про яких сказано в тексті, не затримали, а зупинили.

Неточним щодо тексту, а відповідно й щодо описаного явища, є заголовок «Луцька художниця показала «Свої квіти»» («VIP», 22.11.2016 р.), тоді як її виставка називалася «Мої квіти», про що є інформація в тексті: «На виставці «Мої квіти» майстриня презентувала 21 роботу». Подібну особливість бачимо в матеріалі «Вагітну жінку та ще кілька осіб волинські МНС-ники витягли з вогню» («Волинські новини», 16.10.2012 р.). Якщо в заголовку згадано лише про жінку й кількох осіб, то в тексті ще подана інформація про чоловіка та п'ятьох дітей, яких також вдалося врятувати.

Щодо подання фактів помилковою є назва «Лучани помолилися за героїв Небесної Сотні» («Волинські новини», 20.11.2016 р.), оскільки в тексті сказано, що молилися також за загиблих у зоні АТО. Неповним, а відповідно й недостовірним є лід у публікації «Волинь 24»: «У Луцьку створюють графіті з моху й настільну еко-гру для дітей», адже в ньому відсутня інформація про третій анімаційний проект «Я жива», який теж визнали одним із найкращих («Волинь 24», 19.11.2016 р.). Не підтверджується контекстом заголовок «Лучанин торгував неякісним спиртним через інтернет» («Район Луцьк», 21.11.2016 р.), адже в тексті повідомлення не сказано про експертизу чи коментар фахівця щодо поганої якості спиртного. Очевидно, при поданні фактажу журналістська емоція взяла верх, і заголовок вийшов надуманим. На ідентичну фактичну помилку натрапляємо в назві публікації «Завдяки виставці київського абстракціоніста Луцьк отримав звання нової культурної столиці» («Таблоїд Волині», 22.11.2016 р.). Як видно, заголовок занадто категоричний, адже він спонукає читача до усвідомлення того, що Луцьк офіційно набув статусу культурної столиці. Але насправді журналіст виніс у заголовок коментар колеги вже згаданого абстрак-

ціоніста, не оформивши його належним чином, а отже, керуючись власними емоціями, помилково (свідомо чи не-свідомо) зробив цю інформацію загальноновизнаною.

Нелогічним є заголовок «*На державні кошти планують придбати 10 квартир для атовців*» («Район Луцьк», 16.11.2016 р.), адже, як видно з тексту нижче, у повідомленні йдеться про квартири не для атовців, а для родин воїнів, загиблих у зоні АТО. Не дуже вдала й назва повідомлення «*Восьмеро луцьких дітей відпочивають у Литві*» («Район Луцьк», 02.06.2016 р.), оскільки далі в тексті є інформація, що до Литви разом із групою дітей поїхали дружина загиблого учасника АТО, заступник міського голови й начальник управління туризму та промоції міста. Крім того, заголовок і перший абзац тексту дисгармоніюють у часових відношеннях: «*<...> група дітей загиблих учасників АТО з 31 травня до 12 червня відпочиватиме в місті Таураге Литовської Республіки*».

Суперечить одна одній заголовкова й контекстна інформація в матеріалі «*У Луцьку люди знайшли мертвого чоловіка і привезли до лікарні*» («Волинь Post», 09.11.2016 р.). Далі з повідомлення дізнаємося, що чоловіка знайшли не відразу мертвим: спочатку люди помітили, що він шовв край дороги, потім упав. Його привезли до лікарні без свідомості, і лише тоді констатували смерть. Фактологічно неточна й назва журналістського матеріалу «*На Волині злодії поцупили номерні знаки автівок*» («ВолиньPost», 21.11.2016 р.), бо в тексті сказано про одного злодія, який викрав із двох автомобілів номерні знаки. Несвідомо нехтуючи читацькою аудиторією, журналісти й випускові редактори виносять у заголовки маловідомі аббревіатури, велике нагромодження цифр і відсотків, окремі нелогічні факти, наприклад: «*Луцькводоканал та ЛПЕ можуть отримати на двох майже 16 мільйонів єврокредиту*» («Конкурент», 12.10.2016 р.), «*ЛПЕ хоче підлаштувати графік руху під великі підприємства міста*» («Конкурент», 02.11.2016 р.); «*На Волині рівень експорту до Росії впав із 40% до 20% за два роки*» («Конкурент», 28.03.2016 р.); «*Обрали нового голову Шацької ОТГ*» («Конкурент», 28.03.2016 р.); «*ЄБРР допоможе українцям зекономити на комунальці*» («Конкурент», 26.03.2016 р.); «*На Волині відповідальність за смерть понесе сам загиблий*» («Володимир-Волинський сьогодні», 28.11.2016 р.).

Попри наведення коментарів фахівців, відсутність повної (і правдивої) інформації про об'єкт (у нашому випадку – про батут у нещодавно відкритому джампінг-центрі) фіксуємо в матеріалах інтернет-видань «Конкурент» і «Таблоїд Волині». Наведені на обох сайтах цитати логічно суперечать одна одній: «*Для маленьких у нас є батут «Кенгуру», а тут для старшої вікової категорії до 180 кілограмів*» («Таблоїд Волині», 19.11.2016 р.) «*Щодо обмежень у вазі чи зрості, то відвідувачі повинні бути вищими за 120 сантиметрів та не важчими 120 кілограмів*». Коштуватиме «батутне задоволення» до сотні гривень» («Конкурент», 19.11.2016 р.). У зв'язку з цим читачі так і не отримали об'єктивної інформації про правила користування батутом.

Неодноразово аномативне подання фактологічного матеріалу виникає при недостовірних указівках дат, географічних назв тощо: «*Маріянівський округ замість правильного Мар'янівський*» («ВолиньPost», 31.03.2015 р.); «*Цей рекреаційний пункт ковельські лісівники запланували збудувати в комплексі зі зведенням лісової дороги між селами Зелене та Білашіїв*» (правильно село Зелена в Ковельському районі) («Волинські новини», 20.11.2016 р.). У публікації «*Центр: студенти обурені станом будівлі біля університету*» помилково вказано вулицю Степана Бандери, 18 замість Волі, 15 («Район Луцьк», 20.11.2016 р.).

У журналістському матеріалі «*Чоловік, який учора пограбував аптеку в Рівному, помер у лікарні*» («ВолиньPost», 10.08.2016 р.), з одного боку, фактологічно неточно подана часова локалізація події, адже прислівник «учора» вжитий недоречно, оскільки для того, хто читатиме інформацію через декілька днів, буде незрозуміло, коли саме трапилася подія. З другого боку, у самому тексті також хибною є часова вказівка: «*Нагадаємо, в обід чоловік спробував пограбувати аптеку...*», оскільки не зазначено, обидно пору якого дня (9 чи 10 серпня) мав на увазі журналіст, коли висвітлював подію.

Інші фактичні помилки спричинені неправильним потрактуванням відомостей про осіб (імен і прізвищ, посад, фаху тощо). Так, у матеріалі «*Що читає Ігор Гузь? Розмова в книгарні*» зазначено, що народний депутат – історик за фахом, хоча насправді він політолог («Волинь 24», 18.11.2016 р.). У публікації «*На факультеті волинського вишу встановили міні-ліжка*» неправильно подане ім'я викладача, у якого взято коментар: *Василь Пришляк* (потрібно *Володимир Пришляк*) («Таблоїд Волині», 11.11.2016 р.). У матеріалі «*Лісову пісню та волинський ліцей «потрусять»*» журналіст невинувато називає ліцей училищем, адже відомо, що ліцей – це навчальний заклад середньої базової освіти («Район Луцьк», 20.11.2016 р.).

Помилково журналісти інколи кваліфікують депутатів міської та обласної рад, називаючи їх нардепами, коли відомо, що народні депутати – це обранці до Верховної Ради України. Таку фактологічну неточність маємо в публікаціях сайту м. Луцька «0332.ua»: «*Нардеп звітує: здобутки радикала Буліги*» (Микола Буліга – депутат Волинської обласної ради) (09.02.2017 р.); «*На проспекті Волі палає мерседес нардепа Андрія Козюра*» (Андрій Козюра – депутат Луцької міської ради) (09.02.2017 р.).

Трапляються неточності при поданні лексичного фактажу, особливо слів паронімічного характеру. Так, у новині інтернет-видання «VIP», перефільованого з першоджерела («ВолиньPost»), у цитаті неправильно вжито лексему *легкові* замість нормативної *легкі*: «*До Луцька знову завітали легкові фронтові винищувачі МиГ-29 з Івано-Франківська*» («VIP», 18.11.2016 р.). У джерелі ідентичний цитатний матеріал подано правильно: «*До Луцька знову завітали легкі фронтові винищувачі МиГ-29 з Івано-Франківська*» («ВолиньPost», 18.11.2016 р.).

До фактичних помилок у журналістських текстах волинських ЗМІ також призводить неправильне написання похідних від аббревіатур, що виявлено в деяких заголовках («*Вагітну жінку та ще кілька осіб волинські МНС-ники витягли з вогню*» («Волинські новини», 16.10.2012 р.)), тоді як за правилами нашої мови суфіксальні похідні від аббревіатур пишемо малими літерами (*еменесники*). Те ж саме фіксуємо в написанні лексеми *атовці* (ненормативне

вживання – АТОВці): «Волинські АТОВці можуть двічі на рік покращити здоров'я за державний кошт» («VIP», 30.09.2016 р.).

Виявляємо й хибне написання деяких слів у медійних текстах через незнання правил української орфографії. Наприклад, у повідомленні із заголовком «Театральний сезон у Луцьку розпочнуть п'єсою Шекспіра» («Волинські новини», 03.10.2013 р.) неправильно написано ім'я драматурга – *Вільям Шекспір*, тоді як за нормами нашого правопису потрібно написати *Уільям Шекспір*.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Отже, проведений аналіз засвідчив, що фактичні помилки порушують істинну картину сприйняття журналістського тексту, а тому мусять бути виявлені й усунені ще на етапі ретельного вичитування тексту як журналістом, так і випусковим редактором. Працівники медіа повинні стежити не лише за оперативністю й кількістю новин, але й враховувати інформаційну цінність своїх повідомлень, адже від цього безпосередньо залежить репутація ЗМІ. Окрім того, за публікацію недостовірних фактів може настати правова відповідальність як журналіста, так і редакції. Перспективними в цьому напрямі дослідження можуть бути подальші фіксації помилок в інших волинських інтернет-виданнях, а також у друкованих ЗМІ цього регіону.

Література:

1. Здоровега В. Теорія і методика журналістської творчості : [навч. посіб.] / В. Здоровега. – Львів : ПАІС, 2000. – 180 с.
2. Капелюшний А. Редагування в засобах масової інформації : [навч. посіб.] / А. Капелюшний. – Львів : ПАІС, 2005. – 304 с.
3. Карпенко В. Журналістика: основи професійної комунікації / В. Карпенко. – Київ : Нора-прінт, 2002. – 348 с.
4. Куляс П. Типологія помилок (У корекційних таблицях) : [навч. посіб.] / П. Куляс. – Київ : ІВО АПН України, НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2011. – 150 с.
5. Партико З. Загальне редагування. Нормативні основи : [навч. посіб.] / З. Партико. – Львів : Афіша, 2001. – 416 с.
6. Різун В. Літературне редагування : [підруч.] / В. Різун. – Київ : Либідь, 1996. – 240 с.
7. Сербенська О. Уваги до стильових особливостей та правописної практики в сучасних періодичних виданнях / О. Сербенська // Український правопис і наукова термінологія: проблеми норми та сучасність. – Львів, 1997. – С. 76–84.
8. Топол В. Макс Вікман: Сторітелінг – це як складання конструктора / В. Топол // Media Sapiens [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita/how_to/mats_vikman_storiteling_tse_yak_skladannya_konstruktora/.
9. Цапок О. Фактичні помилки в заголовках українських друкованих ЗМІ / О. Цапок // Мовознавчий вісник : зб. наук. пр. – 2011. – Вип. 12–13. – С. 264–267.
10. Шульська Н. Редагування власне орфографічних помилок у журналістських текстах / Н. Шульська // Молодий вчений. – 2016. – № 8. – С. 261–264.
11. Шульська Н. Робота редактора над пунктуаційними помилками у друкованих ЗМІ / Н. Шульська, Т. Швирид // Масова комунікація : історія, сьогодення, перспективи: наук.-практ. журнал. – Луцьк : ЧНУ ім. Лесі Українки, 2016. – № 9–10 (7). – С. 128–133.

Анотація

Н. ШУЛЬСЬКА. «ФАКТИЧНА БРЕХНЯ»,

АБО ПРО ЩЕ ОДИН РІЗНОВИД ТЕКСТОВИХ АНОРМАТИВІВ У МОВІ ЗМІ

У статті здійснено науковий аналіз фактичних помилок, уживаних у мові сучасних ЗМІ. Зокрема, детально проаналізовано анормативи в оформленні фактажу в журналістських матеріалах регіональних (волинських) інтернет-видань. Здійснено моніторинг зафіксованих помилок, виявлено найтипівіші з них і вказано основні помилкоконезпечні місця в волинських мас-медіа, що виникають на рівні подання журналістами фактологічної основи.

Ключові слова: факт, фактична помилка, мова ЗМІ, журналістський текст, норма.

Анотация

Н. ШУЛЬСКАЯ. «ФАКТИЧЕСКАЯ ЛОЖЬ»,

ИЛИ ОБ ЕЩЕ ОДНОЙ РАЗНОВИДНОСТИ ТЕКСТОВЫХ АНОРМАТИВОВ В ЯЗЫКЕ СМИ

В статье осуществлен научный анализ фактических ошибок, употребляемых в языке современных СМИ. В частности, подробно проанализированы анормативы в оформлении фактажа в журналистских материалах региональных (волинских) интернет-изданий. Осуществлен мониторинг зафиксированных ошибок, выявлены наиболее типичные из них и указаны основные ошибочные места в волинских СМИ, которые возникают на уровне представления журналистами фактологической основы.

Ключевые слова: факт, фактическая ошибка, язык СМИ, журналистский текст, норма.

Summary

N. SHULSKA. “IN FACT FALSE”, OR ANOTHER FORM OF TEXT ERRORS IN THE MEDIA LANGUAGE

The article presents the scientific analysis of factual errors the language used in the modern media. In particular, we analyzed in detail in the design errors factual material in the regional journalistic materials (Volyn's media) of internet publications. By monitoring the recorded errors revealed the most typical of them and pointed at the wrong place at the main Volyn's media, which arise at the level of representation of the factual basis of the journalists.

Key words: fact, facts error, media language, journalistic text, norm.

10. Міжкультурна комунікація

10. Межкультурная коммуникация

10. Intercultural communication

Н. Войнаровская

*кандидат педагогических наук,
доцент кафедры иностранной филологии и перевода
Винницкого торгово-экономического института
Киевского национального торгово-экономического
университета*

И. Ткачук

*ассистент кафедры иностранной
филологии и перевода
Винницкого торгово-экономического института
Киевского национального торгово-экономического
университета*

ВЛИЯНИЕ ПРОЦЕССА ГЛОБАЛИЗАЦИИ НА РАЗВИТИЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Актуальность темы исследования обусловлена динамизмом изменений во всех сферах жизни современного общества. Одним из проявлений этого является повышенный интерес к культуре. Глобальные тенденции общемирового развития требуют осмысления проблем межкультурной коммуникации представителей разных культур и социумов, в которую интегрируются все сферы человеческой коммуникации на уровне индивидов, социальных групп, государств и цивилизаций как в рамках одной культуры, так и при взаимодействии разных культур.

Человечество в XXI веке вступило в новую эпоху своего развития – эпоху глобального мира. Глобализация проявляется в том, что социальные процессы в одной части мира во все большей степени определяют происходящие во всех других частях мира и, в свою очередь, являются определенными последними. Происходит сжатие пространства, время спрессовывается, географические и межгосударственные границы становятся все более прозрачными и легко преодолимыми [5]. Современная глобализация по своим масштабам и последствиям представляет собой абсолютно уникальное явление. Во-первых, являясь результатом экспансии западноевропейской цивилизации, она охватывает всю обитаемую часть планеты, приобретает всемирный характер. Во-вторых, покоряя пространство и время при помощи новейших технологических средств, она максимально сближает различные страны и культуры. В-третьих, она имеет системный характер, поскольку охватывает практически все – экономические, технологические, политические, социокультурные – аспекты жизнедеятельности современных обществ.

Распространение одинаковых культурных образцов по всему миру, открытость границ для культурного влияния и расширяющееся культурное общение заставили ученых обратить внимание на роль межкультурной коммуникации в процессе глобализации современного мира.

Детальный анализ современных явлений и процессов в их противоречивом единстве и многообразии показал, что деятельность человека оказалась напрямую связанной и непосредственно зависящей как от состояния дел в культуре в целом, так и от характера взаимодействия различных культур.

Межкультурная коммуникация является огромной ценностью, ибо потребность человека в приобщении к другой культуре способствует его духовному совершенствованию, воспитанию интеллигентности и толерантности. Увеличение значимости коммуникативных процессов в обществе и культуре является основной причиной осмысления проблем межкультурной коммуникации и ее роли в современном глобализационном процессе.

Явление межкультурной коммуникации, характеризующее жизнь современного общества, зародилось в сфере бизнеса, производства и образования. Именно поэтому культурологическое и лингвострановедческое направление в первую очередь преследуют цель обеспечить межкультурное общение и взаимопонимание между партнерами. По определению Клиффорда Герца, культура – это средство, при помощи которого люди «общаются, обеспечивают связь времен и развивают свои знания по поводу того, как следует относиться к жизни. Культура – это понятийное множество, в пределах которого человеческие существа интерпретируют свой опыт и направляют свои поступки» [3, с. 57]. Межкультурная коммуникация позволяет раскрыть механизм процесса глобализации социокультурного пространства. Принимая во внимание данное положение, можно утверждать, что при анализе процесса глобализации необходимо учитывать два аспекта.

Во-первых, глобализацию следует рассматривать как объективную реальность современного общественного развития, о чем говорит и процесс становления глобализма как формы общественного явления. Рассматривая глобализацию с данной точки зрения можно утверждать, что глобализационные процессы ведут к росту коммуникативных возможностей, снижению цен, укреплению прав человека, повышению уровня жизни, оздоровлению национальных экономик (предоставляют государствам широкий выход на международные рынки) и росту личных доходов. Кроме этого, глобализационные процессы делают более условными государственные границы, способствуют росту национального самосознания. Как видим, такой подход позволяет увидеть позитивные моменты глобализации.

Во-вторых, глобализацию можно рассматривать и как процесс, при котором наблюдается ухудшение экологической ситуации, усугубление нищеты, сокращение рабочих мест, еще большее отставание бедных стран от развитых государств, кроме этого, снижение роли государства в современном мире, вследствие чего рост роли ТНК и ускоренное формирование системы глобальных социальных отношений. Основная опасность глобализации кроется в унификации культур. Процесс глобализации культуры сводится к потреблению одного и того же культурного продукта в мировом масштабе. Причиной этого является стихийное, неконтролируемое заимствование культурных ценностей.

Колоссальное увеличение культурных контактов, ставшее возможным на основе развития современных систем коммуникации, привело к трансформации культурных значений и знаний. Коэн и Кеннеди пишут о важных последствиях такого рода трансформаций:

1. Стало возможным переносить и трансплантировать культурные значения из одного (оригинального) социального контекста в другой.

2. Несмотря на то, что элементы культуры из других контекстов проникают к нам фрагментарно, мы имеем средства доступа к гораздо большему числу таких фрагментарных знаний, чем когда-либо раньше. Кроме того, мы имеем возможность получать эти знания из множества разных источников.

3. Мы можем получить полную картину жизненного стиля какого-то другого народа на основе визуальных образов, передаваемых по телевидению или через кинематограф.

4. Информация о жизни других народов стала не только доступна, но и практически необходима для выживания. Если эти знания игнорировать, то можно оказаться «за бортом» многих преимуществ современности.

5. Электронные масс-медиа и транспортная коммуникация позволяют инкорпорировать людей в единый мир повседневного опыта, описанный М. Мак-Люэном при помощи термина «глобальная деревня». Особенно это заметно в случае, когда проходят такие мегасобытия, как Олимпийские игры или чемпионат мира по футболу.

6. Многие люди осознают, что они живут в плюралистическом, мультикультурном мире и могут участвовать в социальных и культурных практиках, которые раньше были им недоступны: национальные кухни, музыка, религиозные и брачно-семейные практики других стран [7, с. 48–49].

Таким образом, информация о жизни других народов не только доступна, но и практически необходима для выживания. Если эти знания игнорировать, то можно лишиться многих преимуществ современности.

Для исследователей межкультурных коммуникаций в современном мире, а в частности для С. Бенхабиб, любая культура представляет собой не «связный нарратив, который легко изложить» [1, с. 164], а совокупность конкурирующих и раскалывающих целостность нарративов, границы которых проницаемы, непостоянны, динамичны и изменчивы. «Никогда не бывает единой культуры, одной логически выверенной системы верований, символов и обычаев, которая распространялась бы по «всему кругу человеческой деятельности»... В любой момент времени существуют соперничающие коллективные нарративы и обозначения, простирающиеся поверх институтов и формирующие межкультурный диалог» [1, с. 71–72]. Любая культура – полифоническая, многоуровневая, децентрализованная и расколота на части система, несущая в себе множество разнообразных, часто противоречивых смыслов и существующая в условиях непрекращающегося диалога с другими культурами. Причем в большинстве культур, которые достигли определенной степени сложности и внутренней дифференциации, этот диалог с другим (другими) носит скорее внутренний, нежели внешний по отношению к самой культуре характер.

Масштабы и интенсивность межкультурных контактов порождают необходимость постоянного их осмысления, интерпретации и сравнения элементов своей и чужой культуры. По мнению Е.И. Булдаковой, межкультурная коммуникация, являясь фактором повседневной жизни современного человека, усложнила его восприятие мира и процесс самоидентификации. Вследствие этого, отмечает автор, социальная целостность современного человека, и без того находящаяся в состоянии обновления, все больше фрагментируется [2]. Следовательно, можно сделать вывод о том, что межкультурная коммуникация требует осмысления, обновления и творческого подхода со стороны индивидов современного общества.

Одной из специфических характеристик межкультурной коммуникации в условиях глобализации является немислимый ранее рост культурных контактов. Несмотря на множество определений, под культурой большинство социологов понимают совокупность усвоенных в ходе социализации и инкультурации идей, ценностей, образцов поведения, знаний, эстетических предпочтений, правил и обычаев, которые разделяются действующими индивидами определенного общества. Совокупность культурных представлений позволит людям формировать уникальный (отличный от других) образ жизни. В этом смысле человеческий мир состоит из многообразия различных культур, каждая из которых может быть адекватно интерпретирована только ее непосредственным представителем. На протяжении большей части человеческой истории культура и знания развивались главным образом в неформальных, повседневных ситуациях, ассоциированных во взаимоотношениях людей в семье, церкви и соседской общине. Их диффузия из одного культурного контекста в другой происходила очень медленно и фрагментарно, к примеру, посредством заморских путешествий, торговли, завоеваний одних народов другими и деятельности религиозных миссионеров.

С точки зрения отечественного ученого П.С. Тумаркина, межкультурная коммуникация, как известно, предполагает знание и способность применять на практике социокультурный коммуникативный код, т. е. прежде всего язык, нормы и правила поведения (поведенческий код), психологии и менталитета (психоментальный код), характерные данному этносу в определенный промежуток времени и т. д. [7]. Совокупное влияние коммуникативного кода в процессе коммуникации трактуется как национальные коммуникативные особенности или национально-культурная специфика какого-либо народа. Высшим уровнем компетентности в сфере межкультурной коммуникации считается способность свободно переходить на соответствующий коммуникативный режим (переключение режима). При отсутствии такой компетентности (или зная лишь язык) представители разных этносов чаще всего общаются с носителями иной культуры и оценивают их на основе собственных национальных норм, что особенно затрудняет коммуникацию между представителями разных культурных сфер. Все это усиливает внимание к проблемам общения, главным условием эффективности которых является взаимопонимание, диалог культур, терпимость, толерантность и уважение к культуре партнеров по коммуникации, их идеалам и ценностям [4].

Новое глобальное измерение культур, выстраиваемое в широком пространстве ценностной коммуникации, наполняет новым содержанием сам процесс глобализации. Это «культурная глобализация», характерными признаками которой становятся тенденции взаимодополняемости и взаимопроникновения, определяющие формирование иных различных линий, новых локальностей и нового многообразия жизненных практик. [6]. Ценности культуры задают направление, характер, содержание и интенсивность общественных преобразований, потому осознание локального как аспекта глобального в межкультурной коммуникации позволяет уменьшить унифицирующие тенденции глобализации [8].

В целом для преодоления преград в межкультурной коммуникации потребуются не только формирование толерантности, в основу которой входит признание прав другого человека, восприятие представителя другой культуры как представителя своей собственной, уважительное отношение к мнению партнера по коммуникации, но и развитие таких качеств личности, как готовность не преувеличивать недостатки собеседника, способность предугадывать реакцию собеседника, желание услышать и быть услышанным. Эффективная межкультурная коммуникация не может возникнуть сама по себе, ей необходимо целенаправленно учиться, преодолевая разного рода межкультурные несоответствия.

Таким образом, в условиях глобализации проблема межкультурной коммуникации является центральной. Это связано не столько с миграционными потоками, сколько вообще с интенсификацией информационно-коммуникативного про-

странства. Глобализация способствует динамичному развитию межкультурных контактов обществ, социальных групп и индивидов, созданию новых социокультурных образований.

Практические потребности межкультурной коммуникации задают направление новых теоретических поисков, приводят к переосмыслению традиционных идей и выявляют острую необходимость в соответствующей научной парадигме, базирующейся на эвристических возможностях коммуникации и культуры.

Глобализация коренным образом изменила мир, поэтому необходимость успешного взаимодействия со всеми народами и государствами является вопросом выживания всего человечества. Коммуникация между глобальной и локальной культурами включает влияние отдельных регионов друг на друга, что способствует успеху межкультурной коммуникации и избеганию конфликтов. Игнорирование межкультурных различий приводит к возникновению социокультурных конфликтов. Успешная социализация в глобальном мире невозможна без знания и учета законов успешного межкультурного взаимодействия. Главнейшим условием успеха межкультурной коммуникации в эпоху глобализации является воспитание толерантного отношения к другим культурам, языкам и их носителям. Межкультурная коммуникация как механизм успеха социального взаимодействия представителей разных культур приобрела невиданное раньше значение именно в эпоху глобализации. Новые этапы ее развития характеризуются коммуникацией между новым видом культуры – глобальной культурой и локальными культурами. Глобальная культура проявляется в сочетании таких новых видов, как давосская культура, клубная культура, массовая культура и культура протестантизма. Современное состояние общества характеризуется возникновением множества социокультурных конфликтов, разрешение которых требует усилий всех конфликтующих сторон. Следуя принципам межкультурной коммуникации, человечество может и должно находить компромиссы и использовать диалог как самое оптимальное средство выживания. В этой связи Европейский Союз объявил 2008 г. годом Межкультурного диалога.

Литература:

1. Бенхабиб С. Притязания культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эру / С. Бенхабиб. – М. : Логос, 2003. – 350 с.
2. Булдакова Е.И. «Буферно-синергические зоны» в пространстве межкультурной коммуникации : автореф. дисс. ... канд. филос. наук / Е.И. Булдакова. – Ростов н/Д, 2008. – 23 с.
3. Гумерова Н.Л. Развитие межкультурной коммуникации в процессе изучения иностранных языков в вузе: аксиологический подход / Н.Л. Гумерова // Вестник МГУКИ. – 2010. – № 6. – С. 166–172.
4. Гутарева Н.Ю. Проблемы межкультурной коммуникации в современном социуме / Н.Ю. Гутарева, Н.В. Виноградов // Молодой ученый. – 2015. – № 9. – С. 1274–1276.
5. Добренёв В.И. Правда о глобализации / В.И. Добренёв // Апрельские чтения – 2004 : материалы науч.-практ. конф. «Глобализация России». – М. : Международный университет бизнеса и управления, 2004. – Ч. 1.
6. Межуев В.М. Культура в контексте модернизации и глобализации / В.М. Межуев // Теоретическая культурология. – М. : Академический проект ; Екатеринбург : Деловая книга, РИК, 2005. – С. 317.
7. Тумаркин П.С. Русские и японцы: актуальные проблемы межкультурной коммуникации / П.С. Тумаркин // Вестник Московского университета. Серия 13 «Востоковедение». – 1997. – № 1. – С. 13–17.
8. Чумаков А.Н. Глобализация / А.Н. Чумаков // Глобалистика: энциклопедия. – М. : ОАО Издательство «Радуга», 2003. – С. 1138.

Аннотация

Н. ВОЙНАРОВСКАЯ, И. ТКАЧУК. ВЛИЯНИЕ ПРОЦЕССА ГЛОБАЛИЗАЦИИ НА РАЗВИТИЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

В статье исследуется проблема взаимодействия материальных и духовных культур, создания единого информационного пространства в эпоху глобализации. Особое внимание уделяется преодолению преград в межкультурной коммуникации и формированию толерантности к представителям другой культуры.

Ключевые слова: глобализация, диалог культур, информационное пространство, межкультурная коммуникация, миграционные потоки, толерантность.

Анотація

Н. ВОЙНАРОВСЬКА, І. ТКАЧУК. ВПЛИВ ПРОЦЕСУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ НА РОЗВИТОК МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

У статті досліджуються проблеми взаємодії матеріальних і духовних культур, створення єдиного інформаційного простору в епоху глобалізації. Особлива увага приділяється засобам подолання перешкод у міжкультурній комунікації та формуванню толерантності до представників іншої культури.

Ключові слова: глобалізація, діалог культур, інформаційний простір, міжкультурна комунікація, міграційні потоки, толерантність.

Summary

N. VOINAROVSKA, I. TKACHUK. THE IMPACT OF GLOBALIZATION ON DEVELOPMENT OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATION

In this article there studied problems of interaction of material and spiritual cultures, creation of unified information space in the epoch of globalization. Moreover, special attention devoted to overcoming barriers in cross-cultural communication and to tolerance formation to the representatives of another culture.

Key words: globalization, dialogue of cultures, information space, cross-cultural communication, migrations' flows, tolerance.

Рецензії

Рецензии

Review

Abay Kairzhanov

Dr.Sc. Philology, Professor at the
Chair of Turkic Language Studies,
Department of International Relations,
L. Gumilev Eurasian National
University

**ALEXANDR POTEKIN. «RUSSKIY PACIENT», «KABALA»,
«IZGOY», «CELOVEK OTMENJAETSJA», «JA»**

Alexander Potemkin's creative work can be viewed from different literary perspectives. One particular feature of his multifaceted oeuvre is that it presents a literary anthology of a bipolar world that is strictly divided into the oligarchy and the poor masses. The author repeatedly points to the soullessness of the powers that be and their sycophants who engage in successful kowtowing and enjoy a life in clover at the financial feeding trough. His novels *The Russian Patient*, *The Bondage*, *The Outcast*, *The Abolition of Man*, and *My Self*, as well as other works, explore this bipolarity of contemporary Russian society in depth. His prose gives expression to specific social phenomena that are manifest in our rapidly changing reality. And most important, these specific phenomena form a leitmotif that is brought to fruition in semantic concepts. It is these concepts that build an invisible bridge to the creative work of Fyodor Dostoevsky and Friedrich Nietzsche. It is worth noting that the philosophy and psychology of Dostoevsky and Nietzsche can be felt in nearly all of Alexander Potemkin's books, but this philosophy and psychology articulate a particular literary feature of his creative work. Writer Alexander Potemkin most certainly possesses profound contemporary philosophical (James, Bergson, Proust, Losev, and others) and psychological knowledge combined with immense literary talent. An internal character appears, but he is represented due to desire, expectation, past reminiscences, and hopes for the future. This character represents a combination of what has been accumulated in the past and what is projected into the future. However, he may miss the moment, the present. And this moment has everything, the past and the future, required for experiencing enlightenment. The present moment is recognized as a naked, existential instant—it is the only possible spiritual life. This is why the poor, like Buddha and Christ, have the richest spiritual potential. So each person should strive to pass through the thorns in search of their spiritual origin.

Alexander Potemkin's creative work has much in common both in style and spirit with the creative work of the great Russian philosophers of the end of the 19th-beginning of the 20th centuries, such as Vladimir Soloviev, Semyon Frank, and Nikolai Berdyaev. Another feature of Alexander Potemkin's creativity is that readers must take the time and reflection to digest it, as they would to read a scientific philosophical essay. It is the rare scientific philosophical publication that has such virtues, where strict philosophical reasoning decorates, like pearls, the fabric of the literary narration written in an entertaining Russian style. The author strictly adheres to the intentions of Friedrich Nietzsche in his creative work: "In three respects history belongs to the living person: it belongs to him as an active and striving person; it belongs to him as a person who preserves and reveres; it belongs to him as a suffering person in need of emancipation. This trinity of relationships," as Nietzsche writes, "corresponds to a trinity of methods for history, to the extent that one may make the distinctions, a *monumental* method, an *antiquarian* method, and a *critical* method. However, the problem to what degree living generally requires the services of history is one of the most important questions and concerns with respect to the health of a human being, a people, or a culture." (*On the Advantage and Disadvantage of History For Life*.) See, for example, "There could be no other destiny for the Russians. For we have always reveled in violence, either over ourselves or over someone else, but always over a fellow countryman. We are as used to humiliation as we are to bad weather. We are drawn to it by some dark irrational craving . . . this need to be and feel constantly abused. And it is not borne of hate toward the world, it is a projection of the national mentality. Russians are searching for themselves in the enigmas of their history." (*The Russian Patient*).

In terms of the latest linguistic techniques, Potemkin's context has a specific "horizon of expectation." It is this feature that defines Potemkin's prose as a philosophical work. Here it is appropriate to remind the reader of the French paraphrase, "Façon de parler," which reveals most precisely the hidden meaning of the text. In his review of Maxim Gorky's new novel *Foma Gordeev*, Anton Chekhov wrote that all the main protagonists had the same way of talking, they all spoke with a kind of ulterior motive, in understatements, as though they knew something, but were not letting on . . . this is their façon de parler, talking round corners, tongue in cheek (end of February 1900).

So it turns out that the contemporary Russian has lost the dominating meanings of the Byzantine mentality imposed at the end of the 10th century (988). This process has been taking place most graphically in modern and, particularly, contemporary history, for Russia is geographically located between the West and the East. During the time of Muscovia, the country underwent self-isolation under the slogan of hegumen Philotheus of Pskov: "Moscow is the Third Rome." However, during the time of Ivan the Terrible, in order to preserve its sacral dogmatism and mentality, Russia rejected European absolutism and accepted the doctrine of eastern Turkic despotism, which was pleasant and customary for the soul of the ordinary Russian. It is precisely these thoughts that are the "horizon of expectation" in the thinking writer.

I would like to note still one more feature of Alexander Potemkin's creative work—his books are meant for the Russian-speaking intelligentsia, and not for the mass reader looking for popular books. Alexander Potemkin's books struggle with the cult of quasi-literary mediocrity, with the cowardly, but cruel misfit. Potemkin's literary heritage can be

described as follows. Everything that is accessible to our understanding passes through the sieve of consciousness and, after latching on to a certain extent, becomes embodied in the creations made by human hands. Everyone knows that art requires sacrifice from the genuine artist of the word, the ability to sacrifice oneself for the sake of a single aim—this is a manifestation of the titanic will power that is most vibrantly and fully expressed in Potemkin's creative work. I think that only these kinds of books can build a foundation for the future mental shift in people's consciousness that will make it possible to overcome the entropy in our evolution. But this new mentality is already floating in the air and is manifested in the boldest relief in *The Russian Patient*, "death has greater meaning than life"—this is the psychological resume—the capacity for sacrifice and the expansiveness of the Russian soul, no matter what misfortune descends on its poor head. What is more, we see an attempt to combine personal wretchedness and grandeur into a single whole. It is precisely in this contradiction that the mysterious Russian soul resides, as it is embodied in the images of Andrei and Anton Puzyrkov. Here we have an allegory—the struggle between the id and the ego.

The novel *The Bondage* explores the confessions of a drug addict who goes into raptures over his intoxicated id state. At this juncture, a certain doctor appears, who with one injection can change even the national mentality of the Russian, turning him either into a German, or a Jew, or even a Chinaman. In other words, the following "horizon of expectation" unfolds: in the near future, people might disappear, dissolve into the global melting pot of world civilization, thus losing their ethnic face, that is, the value references of their nation. And this takes place under the influence of hyper acculturation. The name of the novel is profoundly significant—everything depends on the caliber of life. Wealth does not play an important role, people will always be in the bondage of their life circumstances, they will either have to "move into a rail carriage for odd-job workers and travel along the Trans-Siberian railroad from Novosibirsk to Chita," or "work as a seasonal cook in the taiga with a lumber team; or "return to [their] home village and, resigning to a despondent life, take to the bottle" (*The Bondage*).

The Outcast, the first book in a trilogy titled *The Thorns of Spirit*, tells of the life of Russian prince Iverov, who is a French aristocrat and financial genius in the world stock market. However, something is lacking for this successful respectable gentleman's passionate rebellious soul. The novel consists structurally of the following parts: the first describes Iverov's life in France, after which he suddenly leaves for Russia. The plot goes on to delve into the self-reflection of the main protagonist. He becomes immersed in contemplation and tries to understand what is going on in the world while engaging in self-absorption. He ponders on man's purpose and the meaning of life and heads off into cultural and anthropological quests related directly to his university years, when he studied in France. The problems of acculturation were the subject and target of the studies of famous scientists of Western civilization (Franz Boas, Margaret Mead, and others). These problems are studied in West European universities, and our main protagonist knows and uses this technology in his considerations of particular phenomena of social life. So the emotional vulnerability and impeccable purity of the main protagonist's soul are similar to that of Dostoevsky's Prince Myshkin. His philosophical pursuits allow me to see intercepting parallels with Nikolai Berdyaev. The novel's leitmotif, in my opinion, is a kind of fracture of everyday life of the country's population and the cultural and anthropological crisis that has descended on Russian society. The meaning of life has been lost due to the influx of the surrogate mass culture of Western Europe, which has led to the emergence of a "new balance" (according to Gershkovich) in the cultural code of Russians. To put it in a nutshell, Alexander Potemkin's novel is devoted to a description of an outcast's emotional and spiritual searching, that is, we have a contemporary superfluous man, a kind of internal isolation of the mercantile merciless and hostile world that surrounds him.

In my opinion, Alexander Potemkin's novel *The Abolition of Man* is a human comedy of contemporary Russian society, as the author defines it himself. In structure, style, and approach, this book is close to the works of Honore de Balzac. Society is divided into two large groups—one is abandoned on the sidelines of life, these are the lowlife intellectuals, and the other is comprised of the satiated super rich, corrupt bureaucrats, sticky-fingered writers, business-like speculators, greedy politicians, visiting guest workers, and vagrants. Here we have the variegated gallery of prototypes that fill the novel.

The spiritual pursuits of the novel's characters are shown in real life and this portrayal has its roots in the best traditions of world literature.

Now for the short story *My Self*. This work fully reflects the classical scheme of Sigmund Freud—the Ego, Id, and Superego, all manifest in the internal world of Vasily Karamanov. He has been an orphan since childhood and in this suspended state encounters the cruel and despicable world. He is an introvert, constantly reflects on the cruel world around him, and tries to find an answer to why this superego, i.e. man's inherent essence, is so inferior. He tries to find a way to improve the ego in man and reduce the id to a minimum, thus adjusting and enhancing the current state of the superego in society. This is an eternal question, which, incidentally, was also addressed by Svyatoslav of Kiev in his *Izbornik* (Anthology) of 1076. Moreover, I would note that this short story also resonates to a certain extent with Friedrich Nietzsche's philosophical treatise *Thus Spoke Zarathustra*.

So, the literary works of Alexander Potemkin are multidimensional creations—they are reflective novels with psychological content and philosophical generalizations on the most urgent problems of Russian reality. I can assuredly say that an author has appeared in world literature who is penetratingly, with hope and love, pointing the way to reclaiming man's spirituality and opening up a new page in the philosophical and psychological vector of literary history. Knowing this, I confidently recommend Alexander Potemkin for the Nobel Prize in Literature.

«Південний архів» (Збірник наукових праць. Філологічні науки)
„Pivdenniy Arkhiv” (Collected papers on Philology)

Наукове видання

ПІВДЕННИЙ АРХІВ
PIVDENNIY ARKHIV

(Збірник наукових праць. Філологічні науки)
(Collected papers on Philology)

Випуск — LXVI
Issue

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 27,67. Замов. № 15/17. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
73034, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а, офіс 105.
Телефон +38 (0552) 39-95-80
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 4392 від 20.08.2012 р.