

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІЖНАРОДНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

НАУКОВИЙ ВІСНИК
МІЖНАРОДНОГО
ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія:
ФІЛОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск 17 том 1

Одеса
2015

Збірник включено до Переліку наукових фахових видань України
відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 455 від 15.04.2014 р.

Серію засновано у 2010 р.

Засновник – Міжнародний гуманітарний університет

Друкується за рішенням Вченої ради Міжнародного гуманітарного університету
протокол № 2 від 24 вересня 2015 р.

Видавнича рада:

С.В. Ківалов, акад. АПН і НАПрН України, д-р юрид. наук, проф. – голова ради; **А.Ф. Крижановський**, член-кореспондент НАПрН України, д-р юрид. наук, проф. – заступник голови ради; **М.П. Коваленко**, д-р фіз. мат. наук, проф.; **С.А. Андронаті**, акад. НАН України; **В.Д. Берназ**, член-кореспондент НАПрН України, д-р юрид. наук, проф.; **О.М. Головченко**, д-р екон. наук, проф.; **Д.А. Зайцев**, д-р техн. наук, проф.; **В.М. Запорожан**, д-р мед. наук, проф., акад. АМН України; **М.З. Згуровський**, акад. НАН України, д-р тех. наук, проф.; **В.А. Кухаренко**, д-р філол. наук, проф.; **І.В. Ступак**, д-р філол. наук, доц.; **Г.П. Пекліна**, канд. мед. наук, проф.; **О.В. Токарев**, Засл. діяч мистецтв України.

Головний редактор серії – доктор філологічних наук, професор **І.В. Ступак**

Відповідальний секретар – кандидат філологічних наук, доцент **Л.І. Морощану (Демьянова)**

Редакційна колегія серії «Філологія»:

Н.В. Бардіна, доктор філологічних наук, професор; **Ш.Р. Басиров**, доктор філологічних наук, професор; **О.А. Жаборюк**, доктор філологічних наук, професор; **К.Б. Зайцева**, кандидат філологічних наук, доцент; **М.І. Зубов**, доктор філологічних наук, професор; **Е. Пирву**, кандидат філологічних наук, професор; **В.Д. Каліущенко**, доктор філологічних наук, професор; **Т.М. Корольова**, доктор філологічних наук, професор; **В.А. Кухаренко**, доктор філологічних наук, професор; **В.Я. Мізецька**, доктор філологічних наук, професор; **І.Б. Морозова**, доктор філологічних наук, професор; **О.М. Образцова**, доктор філологічних наук, професор; **Н.В. Петлюченко**, доктор філологічних наук, професор; **В.Г. Таранець**, доктор філологічних наук, професор.

Повне або часткове передрукування матеріалів, виданих у збірнику
«Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету»
допускається лише з письмового дозволу редакції.

При передрукуванні матеріалів посилання на
«Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету» обов'язкове.

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 16819-5491Р від 10.06.2010

Адреса редакції:

Міжнародний гуманітарний університет, офіс 502,
вул. Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, 65009, Україна,
тел. (+38) 099-547-85-90, www.vestnik-philology.mgu.od.ua

© Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.

Серія: «Філологія», 2015

© Міжнародний гуманітарний університет, 2015

СЛОВ'ЯНСЬКІ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРА

Казарин В. П.,
доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры русской и зарубежной литературы
Таврического национального университета имени В. И. Вернадского
Новикова М. А.,
доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры русской и зарубежной литературы
Таврического национального университета имени В. И. Вернадского

АХМАТОВА. ДАНТЕ. КРЫМ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Аннотация. Статья исследует параллели и аналогии между лирикой А. Ахматовой 1910-х – 1920-х годов и «Божественной комедией» Данте. Специальный акцент ставится на «Крымском Тексте» А.А. Ахматовой, его текстовых и затекстовых реалиях и символах в Дантовом историческом и метафизическом контекстах. Предлагаются новые методы их изучения.

Ключевые слова: Анна Ахматова, Николай Недробово, Данте, «Божественная комедия», Крым, Бахчисарай, «Крымский Текст» А. Ахматовой, исторический (темпоральный) аспект, географический (локальный) аспект.

ПРЕЛИМИНАРИИ. С 2013 года авторы настоящего сообщения работают над темой «Ахматова и Крым». Работа эта сфокусирована не только на «крымских текстах» поэтессы (образующих в совокупности большой ахматовский «Крымский Текст»). Не менее важны широкие поэтические контексты и «затекстовые» реалии крымской (и более того европейской и евразийской) жизни в эпоху Анны Андреевны Ахматовой. Эти люди, места, события проясняют ее строки и сам ее внутренний мир, «космос» ее души. Оттого привычный уже для ахматоведов метод реального комментирования сомкнулся для нас с не менее известным (но существовавшим как бы автономно) методом комментирования поэтологического. Показать и пояснить их взаимосвязь как раз и стало целью наших разысканий.

Иногда связь эта выглядит самоочевидной. Однако зачастую ее изучение ставит перед исследователем новые задачи, даже, рискуем сказать, новые загадки. Таким, в частности, оказалось «крымское» ответвление темы «Ахматова и Данте».

Об исключительной роли Данте (как и Шекспира, как и Пушкина) для картины мира в творчестве – и биографии! – Ахматовой ученые уже писали [3]. Но привязка ахматовской дантеаны именно к Крыму, к «крымской» Ахматовой может показаться лишь данью местному литературоведческому патриотизму. Поэтому приходится начать с подтверждений самой возможности, более того, необходимости, исследовать тему в указанном ракурсе. Ракурс этот не был нами «выдуман» – он самопроявился в процессе работы над херсонесскими, евпаторийскими, севастопольскими и бахчисарайскими страницами ахматовского творческого и жизненного пути.

Перечислим для начала простые – и вполне объективные – внешние факты, показывающие, что дантовские сюжеты у А. Ахматовой были изначально не чужды сюжетам крымским.

1. История. Крым для России Нового времени выступал не только как новая «российская Эллада», но и как новая «российская Италия». Новообретенная (с XVIII века) «крымская Эллада» поддержала социокультурный статус России, введя ее в круг

европейских государств первого ранга, имевших собственную античность и унаследовавших ее, античности, юридические, политические и культурные принципы. Но и «крымская Италия» исполняла далеко не одну лишь декоративно-эстетическую функцию – стилизацию новых поместий, парков, вилл и дворцов Крыма в духе итальянского Ренессанса. (Хотя, заметим, стилизация эта дожила до советских времен «курортного строительства» в Крыму и их пережила.) «Итальянская» утопия Крыма, подобно утопии «эллинской», реализовывала гораздо более мощный проект. Она вводила Россию в ряд авангардных держав не только Старого Света, но и Света Нового. Она, конечно же, означала колониальную экспансию. Этого понятия в XVIII веке не боялись ни «просвещенные» Англия, Франция, Голландия, ни «христианнейшая», насквозь католическая Испания. А не боялись они потому, что за программой колонизации – для них! – возвышалась другая, куда более грандиозная миссия: христианизация языческого, «ложного» космоса и/или открытие и утверждение космоса «истинного», библейского, «правверного».

Европейцы ехали в «новые света», чтобы, пройдя через Ад войн и Чистилище «освоения» духовной «целины», вернуться в Рай человеческой первоистории, или даже до-истории: в мир, не испорченный европейской цивилизацией ни снаружи, ни изнутри. В сущности, ренессансные «первопроходцы» Европы, отплывавшие «за моря» (over seas), шли по Дантову маршруту. Но и «первопроходцы» российского Крыма ощущали себя героями существенно схожего сюжета, даром, что Данте был активно включен в культурный мир восточно-европейского [4; 5; 6] и центрально-европейского [7; 8] славянства достаточно поздно – не раньше конца XVIII – начала XIX веков. Излишне напоминать, что Италия (как средиземноморская, так и «черноморская»: побережье Крыма и Северного Причерноморья) была стартовой площадкой этого «хождения» в иномирие.

Таким образом, история крымских итальянцев, от колоний Венеции и Генуи Средних веков [9] до мощной культурной диаспоры в веках XIX и даже в начале XX, связывала крымско-российский топос не просто с западноевропейским, а с библейским топосом и хроносом. А. Ахматова могла не знать об этом лично, но об этом знала и помнила «память» ее «культуры» (М. Бахтин).

2. География. Не удивительно, что сами итальянцы (как и последующие «итальянизированные» россияне) Крыма отмечали поразительные параллели между крымской природой, крымскими ландшафтами и ландшафтами итальянскими. Отмечали и в меру возможностей этот эффект «крымской Италии» усиливали собственными трудами: хозяйственными, с одной стороны, культурными, – с другой.

Здесь не место подробно останавливаться на геофизических причинах такого сходства. Ученые-геоморфологи уверены: «случайных» подобий среди ландшафтов Земли не бывает. Все они восходят к неким единым (хотя бы и чрезвычайно древним) геологическим процессам. Кавказ – Крым – Передняя Азия – Балканы – Апеннины обнаруживают черты природного родства благодаря родству своей физико-географической «биографии». Культура же их обитателей акцентировала данное родство, переводя физические объекты в метафизические символы: гор и моря, вулканов и пещер, лесов и высокогорных степей. Способы аграрного хозяйствования, культура строительства, специфика промыслов и ремесел «аукались» у этих регионов не случайно, а системно.

В творчестве Данте его родная Флоренция представляет за всю Италию, Италия – за весь «крещеный мир». Одновременно Данте помнит и про исламских деятелей: полководцев (например, у него фигурирует султан Египта и Сирии XII века Юсуф ибн Айюб, известный в Европе как Саладин) и ученых (скажем, он называет персидского философа и врача X–XI веков Али ибн Сину, которого мы знаем как Авиценну). Вводя в католическое загробье свой Лимб – особую зону праведников и героев нехристианского мира, Данте по-своему решал трудную мировоззренческую проблему его эпохи: какова эсхатологическая перспектива у народов и людей «хороших», но «не наших»? (Для многоконфессионального Крыма проблема эта тоже никогда не была отвлеченной, схоластической.) Однако без особых натяжек можно утверждать: гигантская территория Дантова загробья – это своего рода теологический «остров Крым». Экспериментальное поле истории (и метаистории), транснациональной и даже запредельной, где с неслыханной остротой сфокусировались земные победы и поражения духа, земная подлость и земное подвижничество, сформировалось тысячелетнее «население» святых и проклятых – носителей конкретных «региональных» имен и биографий, но при этом фигур общечеловеческой значимости.

Опять-таки, легко увидеть: такая модель одинаково работает на суперзнаковых пространствах и дантовской «Божественной комедии», и ахматовской «Поэмы без героя», и булгаковского «романа без окончания» – «Мастер и Маргарита». В то же время и «реальная» история также знает подобные пространства со сгущенной символикой, притом в «реальных» географических координатах. Достаточно указать на «святые» города, «святые» острова или полуострова (тот же Афон), целые края. Обратной-симметрично им во всемирной истории культуры существовали и регионы «проклятые».

Для А. Ахматовой, неоднократно посещавшей Крым, естественно было воспринять как «райскую», так и «адскую» символику внутрикрымского пространства, поскольку аналогичной символикой было давно наделено пространство петербургское. Амбивалентный символический код Петербурга разработан уже в «Медном всаднике» А. Пушкина. Серебряный век лишь довел до виртуозной детализации эту пушкинскую традицию.

Бахчисарайское стихотворение А. Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...» (1916) последовательно разгружает ахматовский Бахчисарай от пушкинских коннотаций. Потому-то их отсутствие становится заметным минус-присутствием, и Бахчисарай включается в ряд «золотых» городов мира: «небесных градов» на Земле. Подобные «райские» города имеют непрерывный вариант «города-сада». (Ср. символику Царскосель-

ских садов у А. Ахматовой или ее же – явно диспропорциональный «нелитературному» Летнему саду Петербурга – сказочный Летний сад. Эту последнюю трансформацию независимо друг от друга проследили сразу трое ученых [10; 11; 12].) Поэтому есть своя логика в том, как почти лишенный зелени «реальный» Бахчисарай 1916 года приобретает у нашей поэтессы и «золотое» увядание листвы его не очень многочисленных садов и деревьев, и «пеструю ограду» из цветов в Ханском дворце, и «красные листья», которыми город усыпает прощальный путь героини и ее друга. В итоге Бахчисарай тоже становится подобен Земному Раю – завершению Чистилища у Данте.

Таким образом, пространственные крымские образы у А. Ахматовой выводят ее к Данте. Подчеркнем еще раз: выводят они не на уровне прямолинейных цитат или аллюзий, а на гораздо более глубоком структурном уровне – всей картины ее крымского мира-мифа.

Впрочем, отыщутся у А. Ахматовой и прямые (но, опять же, не прямолинейные) аллюзии. В 1916 году, приехав в Бахчисарай, она будет поражена, столкнувшись воочию с тем, как напоминают итальянский пейзаж (хоть и в уменьшенном виде) близлежащие крымские долины: Бельбекская (там А. Ахматова гостила на даче у Юнии Анреп), Качинская и другие. Сквозь них как бы проступают долины дантовской Тосканы или Лигурии, Эмилии-Романьи, Венеты [19]. Эти места Анна Андреевна видела, путешествуя по Италии еще в 1912 году. Перемещение поездом было в ту пору неспешным, путешественник успевал впитывать проплывающие за окном ландшафты, а не глотал пространство, как теперь. По сути, её странствие равноценно передвижению по залам исторического музея. Насыщенность центральной Италии ландшафтами и культурными памятниками прошлого необыкновенно высока. В этом она опять подобна Крыму, посетители которого как бы движутся во времени от неолитян, киммерийцев, тавров, скифов, эллинов, римлян до готов, хазар, византийцев, мангупцев, караимов, крымчаков, армян, татар, геноузцев, венецианцев, турок, русских, украинцев.

Однако побывала А. Ахматова не только в историческом мире Италии. С «местами Данте» она встретила и в мире художественном, отметив после поездки, что «впечатление от итальянской живописи» было «огромно» [23, с. 75]. Серебряный век открыл для российской аудитории художников-прерафаэлитов. Прерафаэлиты открыли для европейской аудитории новые смыслы искусства диченто, треченто, кватроченто – итальянских мастеров XIII–XV веков, эпохи «до Рафаэля». Это было искусство между иконописью и живописью: уже не строго символическое, церковное, еще не сугубо «реалистическое», светское; представленное именами скульпторов Никколо и Джованни Пизано, Арнольфо ди Камбио, живописцев Пьетро Каваллини из Рима, Джотто ди Бондоне из Флоренции, Андреа и Пино Пизано, флорентийцев Мазаччо, монаха Фра Беато Анджелико (Джованни да Фьезоле), оно венчается фигурой великого флорентийца Сандро Боттичелли.

Искусствоведы отмечают и то, как постепенно усиливается в пейзажах прерафаэлитов и далее в их портретах новое начало, но и то, насколько тесно оно связано еще с «суровым духом византизма» (А. Ахматова) [24, с. 35–58, 83–126]. Вместо золотого беспредметного иконного фона на полотнах, возникают ландшафтные «горки» и городские площади. Но «горки» эти, нависающие уступами и перерезанные тропами, еще живо напоминают архитектонику Дантова загробья, а площади и другие

городские виды почти всегда содержат мотив лестницы, отсылая к библейской «лестнице Иакова» или «лестнице Райской» Св. Иоанна Лествичника (VI век), отшельника Синайского, да и ко многим иным аллегорическим средневековым «лествицам» духовного восхождения – любимой композиции монастырской и житийной литературы [25, с. 1099]. С другой стороны, в 1916 году крымские Севастополь и Бахчисарай, сплошь состоящие из лестниц-переходов, словно бы заново оживят и эти итальянские картины, и этот строгий, взыскующий и духовный смысл. Так что «долины», «уступы», «ступени», «райские» и «адские» города проходили перед мысленным взглядом А. Ахматовой еще в иллюстрациях и музеях Петербурга, а перед глазами воочию – в книгах, музеях и пейзажах «ахматовской» Италии.

То, что в ее сознании 1916 года эта итальянская аналогия продолжала присутствовать, подтвердит сама А. Ахматова через 50 лет – в известной дневниковой записи, сделанной вечером 03 декабря 1964 года в поезде, на подъезде к Риму: «**Все розово-ало, похоже на мой последний незабвенный Крым 1916 года**, когда я ехала из Бахчисарая в Севастополь, простившись навсегда с Н.В. Н. <недобро>, а птицы улетали через Черное море» (оба курсива А. Ахматовой, жирный шрифт наш – авт.) [1, т. 6, с. 319].

Мало того, в художественном восприятии А. Ахматовой, подготовленном беседами с М. Лозинским, близким другом и будущим переводчиком «Божественной комедии», о Данте настойчиво говорил причудливый ландшафт самого Бахчисарая. Как известно, весь старый город был построен на дне достаточно глубокого, узкого и очень живописного ущелья. Края этого ущелья, вкруговую охватывая древнюю столицу крымских татар, круто поднимаются в небо как со стороны Ханского дворца, так и на противоположной стороне.

Таким образом, царскосельский «орел» с далекого континентального Севера действительно должен был «слетать» в экзотические низины восточной столицы, и одновременно авторская оптика начинает перемещаться по вертикали: вниз-вверх. Поскольку же и символы ахматовского стихотворения – «дремота», «долина», «дно», «прощальная боль», «память», «ступени», «царство тени» и «звездный рай» – явно напоминают символический словарь Данте, все это, вместе взятое, позволяет говорить о том, что в сознании поэтессы 1916 года не могли не воскресать «тьма долины», «давний ужас», «память», «сон», «холмное подножье», «восхождение к выси», «звезды» и «вечные селенья» из панорамы дантовского «Ада» [Ад, I, с. 3, 6, 11, 13, 38, 77, 113].

3. Сюжетика. Мы убедились, что к Данте уводят и ахматовские сюжетные мотивы, связанные с Крымом, в том числе с Бахчисараем. Это особенно ясно обнаруживает анализ ахматовской поэтической композиции. Выстроим для большей наглядности ее схему, отмечая совпадения или сходство.

1. В I песне первой части «Божественной комедии» действие начинается во «тьме долины» «ночью безысходной» [Ад, I, с. 3, 21]. В итальянских дневниковых записях Ахматова комментирует свое крымское прощание «навсегда» с другом, уходящим в «царство тени». Это же прощание образует финал бахчисарайского стихотворения. Специально упоминаются при этом признаки неотвратимо наступающей ночи [5, с. 116].

2. В начале Дантовой поэмы герой (Поэт) «утрачивает правый путь», заблудившись в «сумрачном лесу» [Ад, I, с. 2, 3]. В конце бахчисарайского текста герой (Поэт) «прощается» с героиней и «уходит» в «царство тени». Оттуда (в мире данного

текста) уже нет возврата. О безвозвратности дороги на тот свет вообще и в Ад, в частности, постоянно напоминают и многочисленные персонажи «Божественной комедии» Данте.

3. У Данте путь лирического героя и его проводника по загробью (оба – Поэты) в I части – это спуск вниз, на дно адской воронки. Лишь затем герой поднимается вверх, по уступам, до сада – Земного Рая и, наконец, к небесным сферам Рая. У А. Ахматовой героиня и герой (оба – Поэты) сначала спускаются из «звездного рая» в сад «золотого» Бахчисарая; потом «слетают» вместе с «орлом Екатерины» – «на дно долины» перед Ханским дворцом. Уже после этого оба они оказываются на некоей «лестнице», ступени которой «посыпаны» принесенными сверху «красными листьями». Там и происходит их прощание.

4. Каждая из трех частей «Божественной комедии» Данте завершается финальным стихом с лейтмотивным упоминанием «солнца» и «звезд». Их «в первый раз» когда-то «Божественная двинула Любовь» [Ад, I, с. 37–40]. То есть, все происходящее венчается переключением сюжета в космические масштабы и вводом мотива любви – двигателя всего сущего («<...> Любовь, что движет солнце и светила» [Рай, XXXIII, с. 145]).

Бахчисарайское стихотворение заключает строка, где речь идет обо «мне» (то есть о Поэте-женщине) и о «тебе» (то есть о Поэте-мужчине), а также о всепобеждающей любви между ними («утешный мой»). «Утешный» – слово не только из личного любовного словаря А. Ахматовой. Оно почерпнуто еще и из словаря надличного: церковного, библейского. «Утешительница» – именование одной из сугубо чтимых икон Богоматери (а Бахчисарай и его «долину» осеняет икона Бахчисарайской Божьей Матери – на скале у лестницы, ведущей в Успенский монастырь); «утешают» народ ветхозаветные пророки и т. д. Соответственно, и дантовская «Любовь» не отрывается от реальности, но высоко поднимается над фигурой реальной Беатриче Портиччии: юной флорентийки, дочери одного из друзей отца Данте, безвременно умершей за 20 лет до времени действия поэмы, а до того виденной Данте буквально несколько раз. По сути, «канонизирует», освящает Беатриче именно эта – «не осуществившаяся» на Земле – любовь. Но разве не то же можно сказать о «царскосельско-бахчисарайской» любви А. Ахматовой и Н. Недоброво?

5. Так, герой и героиня А. Ахматовой оказываются помещенными в пространство, зеркальное (то есть симметрично-обратное) пространству героя и героини Данте. В жизни у Данте заболела и раньше срока умерла его «алмазная донна» Беатриче. В жизни А. Ахматовой болеют туберкулезом оба – и Она, и Он, а покидает земное бытие тридцати пяти лет отроду Николай Недоброво. Душевные миры обоих авторов – это миры индивидуального стоицизма, но надындивидуального внутреннего подвига. Дантовская любовь кончится не мирной женитьбой, а высылкой Поэта из родной Флоренции. Ахматовский «роман» с Н. Недоброво завершится не благополучной совместной поездкой их обоих из Бахчисарая куда-нибудь в мирную историко-культурную Европу (вспомним поездку в Италию толстовских героев – Анны Карениной и Вронского). Он завершится военным Севастополем 1916 года – кануна Революции – и голодной Ялтой 1919 года.

6. Отсюда – сходство, но и разница образа Музы у трех Поэтов. Между прочим, образ этот появляется у них как раз во времени политических катастроф: ссылки и эмиграции Данте, заочно приговоренного к смертной казни; смерти в разгар Гражданской войны Н. Недоброво, а вскоре смерти в эмигра-

ции (в Италии!!) от той же чахотки его красавицы-жены; отказа самой А. Ахматовой от внешней эмиграции, однако внутренней высылки ее на обочину современной русской («советской») поэзии – ссылки в молчание, беспечатье и постепенное утопление живой А. Ахматовой в прошлом, в Серебряном веке.

Данте свою гражданскую казнь к моменту создания поэмы уже пережил. А. Ахматовой такая казнь (которую докончит пресловутое «ждановское» постановление 1946 года) еще предстоит. Однако оба поэта рано – и насильственно – вычеркнуты из живого литературного процесса.

Поэтому у них обоих апелляция к Музе делается воззванием к инстанции более высокой, чем земная власть. Муза должна подтвердить то, чего не может подтвердить ни один смертный: избранничество, сверхчеловеческие полномочия (но и обязанности) этих поэтов. У А. Ахматовой такая Муза появится в стихах как итог заключительной схватки «старого» и «нового» миров в Крыму. В прошлое уходит некогда «веселая», а теперь «изнеможенная» Муза, которая «глядит и слова не проронит» («Все отнято: и сила, и любовь...», 1916 год). Ей на смену идет Муза, в ожидании прихода которой жизнь поэта «висит на волоске», а «почести», «юность» и «свобода» не значат ничего (см. стихотворение первой трети 1920-х годов «Муза»).

Н. Недоброво встретит появление этой Музы на пороге собственной смерти, в период 1917–1919 годов (см. его пророческий сонет «Демерджи» 1916 года, а также воспоминания о нем старшего брата М. Бахтина – белого офицера Николая Михайловича Бахтина, проводившего отпуск летом 1918 года в Алуште в дачном пансионе Е. Магденко, где тогда лечился «известный поэт в последней стадии чахотки», «который говорил лихорадочно и блестяще только об одной поэзии» [20, с. 342]).

У Данте уход в нечеловеческие измерения (а соотечественники, как известно, верили в его загробные странствия буквально, полагая, что лицо у поэта смуглое, потому что оно опалено адским пламенем) начинается со своеобразной «молитвы», обращенной к Музам. Но там и тут появление Музы, вдохновение от Музы (не из человеческого источника) – последний шанс для поэтов также и на посюстороннее, земное оправдание их жизни и творчества. «Дальше» (цитируя шекспировского «Гамлета» в переводе М. Лозинского) – это уже область чистой веры, прямого предстояния Божеству, а для А. Ахматовой и Н. Недоброво – область «тишины» (“The rest is silence”). Как люди воцерковленные, они помнят молитву литургии Великой субботы: «Да молчит всякая плоть человека и да стоит со страхом и трепетом, и ничтоже земное в себе да помышляет <...>» [21, с. 208].

Вместо заключения. Высказанные здесь соображения не «закрывают» заявленную тему, а как раз «открывают» дополнительные подступы к ней; не пресекают, а стимулируют дальнейшие аналитические труды и методологические поиски. Среди прочего, «крымская дантеана» А. Ахматовой переосвещает многие ее «некрымские» тексты или многие стороны текстов крымских.

Скажем, делается бесспорным тот факт, что «Вновь подарен мне дремотой...» и как текст, и как «затекст» состоит отнюдь не из легко заменяемых, сугубо внешних импрессий от «золотой» ханской столицы (а такой вывод могли бы, например, сделать исследователи-тюркологи). Наоборот, все слова текста, имеющиеся в рамках подготовки реального комментария к стихотворению одно, как правило, вполне конкретное значение, в пределах «затекстовой» картины Бахчисарая утрачива-

ют бытовую конкретику, становятся в высшей степени архетипичны, а потому и «дантеподобны». Так, атрибутируемые в тексте «ступени» одной из некогда многочисленных реальных бахчисарайских лестниц, призванных помогать горожанам подниматься из Старого города на плато (для сбора осенью тех же красных листьев сумаха, необходимых для выделки кож), в затексте утрачивают бытовую подлинность и обозначают дантовский путь, ведущий из Ада к Чистилищу и Раю. Такой же амбивалентностью наделены в ахматовском стихотворении «дремота», «золото», «рай», «звезды», «ограда», «вода», «орел», «дно», «долина», «ворота», «бронза», «красный» цвет, «смуглый» оттенок, «листья»...

Еще одна параллель – неожиданная и бесспорная. Франческа да Римини и Паоло Малатеста, вечные дантовские влюбленные, даже в Аду вместе несутся во тьме, как стая птиц осенью. Так же носятся во втором кругу Ада прочие жертвы любви-страсти. Но вспомним цитировавшееся нами выше итальянское ахматовское воспоминание 1964 года об осеннем Крыме и улетающих через Черное море журавлях. Оно прямо накладывается на «журавлиные стаи» из пейзажа Данте [13].

Великий флорентинец глубоко сопереживает своим юным персонажам: выслушав исповедь Франчески, он «упал», теряя сознание, «как падает мертвец» [2, с. 99]. Однако дать индульгенцию самому греху (прелюбодеянию и любострастию) он не может. Совесть для него важнее и властительнее и их физической страсти, и своих эмоциональных переживаний.

От мотива совести протянется и у А. Ахматовой связующая нить, с одной стороны, к написанному через три-четыре недели после Бахчисарая стихотворению «Все отнято: и сила, и любовь...»:

И только совесть с каждым днем страшней

Беснуется: великой хочет дани.

Закрыв лицо, я отвечала ей...

Но больше нет ни слов, ни оправданий [1, т. 1, с. 273].

С другой, связующая нить протянется к написанному также во второй половине 1916 года стихотворению с весьма многозначительным названием «Памяти 19 июля 1914», возвращающим к началу Первой мировой войны, которое завершается новым императивным целеуказанием:

Из памяти, как груз отныне лишней,

Исчезли тени песен и страстей.

Ей – опустевшей – приказал Всевышний

Стать страшной книгой грозových вестей [1, т. 1, с. 269].

Таким образом, все бахчисарайские подробности, якобы сугубо «местные», пригодные только внутри сугубо личного «сюжета для двоих», разрастаются до всевремени и всепространства. Но разрастаются не теряя «свежести» мгновенных «чувств» и «остроты» документального «зрения». Так же можно охарактеризовать и поэтику Данте [17].

Все изложенное объясняет ранее вызывавшее недоумение у исследователей двойную адресацию стихотворения «Вновь подарен мне дремотой...». Теперь понятно, почему А. Ахматова адресовала его не только Н. Недоброво (что вполне естественно и очевидно), но и М. Лозинскому (что до сих пор было трудно объяснить) [18]. Становится ясным, что связывало обоих поэтов с «крымской дантеаной» А. Ахматовой (подробнее об этом см. в нашей следующей итоговой статье, посвященной «крымскому» ахматовскому циклу).

Из сказанного также следует несколько необходимейших, на наш взгляд, заданий на будущее.

1. Неизбежно и неотложно предстоит продолжить микро- и макроанализ ахматовской проблематики и поэтики, и не по рознь, а в синтезе.

2. Историко-литературные разыскания рискуют завязнуть в мелочах без метаисторического аспекта. Однако философия, метаистория, даже метафизика, которые все решительней вторгаются в ахматоведение, также рискуют обернуться отвлеченным (и субъективным!) умствованием без погружения в то, что еще недавно снисходительно именовали «литературным краеведением» и что на самом деле составляет прочный фундамент всякого «литературного духоведения».

3. Наконец, требуют постоянной взаимокорректировки региональный, национальный, полинациональный и универсальный аспекты «науки об Ахматовой» (как и о любом другом крупном социокультурном явлении). Наша поэтесса, думается, была похожа на собственную Музу. Херсонесская купальщица, евпаторийская гимназистка (в статусе «лица домашнего воспитания» [22, с. 55]), бахчисарайская и севастопольская измученная женщина не заслоняют, а готовят преображение ее в ту «милую гостью с дудочкой в руке», что «откинет покрывало», посмотрит внимательным взглядом и на своих современников, и на «гостей из будущего» – и оставит нам такие страницы, которые предстоит разгадывать еще не одному поколению читателей и исследователей.

Литература:

- Ахматова А.А. Собрание сочинений : в 6 т. / А.А. Ахматова. – М. : Эллис Лак, 1998–2002. – Т. 7 (дополнительный). – 2004.
- Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия / А. Данте ; вступ. ст. Б. Кржевского ; пер. с итал. А. Эфроса, М. Лозинского ; ил. Гюстава Доре. – М. : Худ. лит., 1967. – 686 с. – 13 л. ил.
- Кихней Л.Г. Функции шекспировских и дантовских мотивов в поэзии Анны Ахматовой / Л.Г. Кихней // Русская литература. – 2014. – № 2. – С. 156–176.
- Кочур Г.П. Данте в украинской литературе / Г.П. Кочур // Дантовские чтения. 1971 / под общ. ред. Игоря Бэлзы. – М. : Наука, 1971. – С. 181–203.
- Новикова М. Українська «Божественна комедія» / М. Новикова // Сучасність. – 1995. – № 5. – С. 62–64.
- Стріха М. Данте й українська література: досвід рецепції на тлі «запізнілого націтворення» / М. Стріха. – К. : Критика, 2003. – 162 с., іл.
- Савримович Э. Словацкий и Данте / Э. Савримович // Дантовские чтения. 1971 / под общ. ред. Игоря Бэлзы. – М. : Наука, 1971. – С. 204–219.
- Ритчик Ю.И. Заметки о Врхлицком как дантологе / Ю.И. Ритчик // Дантовские чтения. 1971 / под общ. ред. Игоря Бэлзы. – М. : Наука, 1971. – С. 220–228.
- Необходимо различать конкретную политико-экономическую хронику «крымской» Венеции и Генуи – хронику, весьма далекую от восхождения к вершинам человеческого духа, – и «упрямый замысел Творца» (Б. Пастернак), превращавший локальные, свекорыстные военные колонии в универсальные культурные и духовные форпосты. Политико-экономическая жизнь Дантовой Флоренции или Равенны также не очень-то напоминала Земной Рай в поэме Данте. Но создана была его «райская» панорама именно на той, реальной историко-географической почве.
- Цивьян Т.В. Об одном ахматовском пейзаже / Т.В. Цивьян // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 7 : К 120-летию со дня рождения поэта. – Симферополь : Крымский Архив, 2009. – С. 83–91.
- Пахарева Т.А. «Летний сад» А. Ахматовой: (анализ стихотворения) / Т.А. Пахарева // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 7 : К 120-летию со дня рождения поэта. – Симферополь : Крымский Архив, 2009. – С. 91–100.
- Темненко Г.М. К вопросу о традициях классицизма в поэзии А. Ахматовой (стихотворение «Летний сад») / Г.М. Темненко // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 7 : К 120-летию со дня рождения поэта. – Симферополь : Крымский Архив, 2009. – С. 100–113.
- Оригинал: «E come i gru van cantando lor lai, / facendo in aere di sé lunga riga, / così vid'io venir, traendo guai, / ombre portate dalla detta briga <...>» (Inferno, V, 46–49). Подстрочный перевод: «И словно журавли (Так! – авт.) летят, распевая свои причитанья (жалобные песни), / вытягиваясь в воздухе длинной чередой (полосой), / так, я увидел, летят по кругу причитающие (голосающие) стаи теней, / уносимые упорным ветром <...>» (перевод наш. – авт.). Украинский перевод М. Стрихи: «Мов журавлина згряг нездужала / у довгому ключі курличе тужно, / так і вони жалілися немало, / ці тіні, вітром несені навкругно <...>» [14, с. 78]. Русский перевод М. Лозинского: «Как журавлиный клин летит на юг / С унылой песнью в высоте надгорной, / Так предо мной, стеной, несся круг / Теней, гонимых вьюгой необорной <...>» [2, с. 96]. Стоит отметить чисто дантовское (и как бы «предахматовское») сочетание точных «реалий» второго круга Ада, где мучаются сладострастники, многовековой символики и провиденциальной метафизики. Реалии – это тьма, погребальный вой-заплачка грешников и несущий их круговой вихрь. «Столбовые» порывы ветра (или вьюги) в фольклоре всей Европы – знак разгула бесовских сил. У А. Пушкина в «Бесах» (1830) и тучи «вьются», и вьюга «кружит», как бесы: те тоже «закружились» и «мчатся» «рой за роем», «будто листья в ноябре», – то ли «домового хоронят», то ли «ведьму замуж выдают» [15, т. III, с. 176–177]. Профессор В. Непомнящий пронизательно заметил, что созданы эти строки Болдинской осенью накануне свадьбы самого А. Пушкина [16, с. 163]. То есть, мотивы кругового вихря, эротики и бесовщины соединены и у А. Пушкина с Данте. В связи с этим знаменателен и неназываемый поэтом ветер, внезапно возникающий в конце бахчисарайского стихотворения А. Ахматовой и «посыпающий» «красными листьями» «ступени» последнего прощания, – ветер, срывающийся откуда-то сверху, с окружающих высот (полюльку «на дне долины», где стояла гостиница, недельный приют героя и героини, ветра быть не могло: долина для этого слишком глубока). Если допустить, что Он и Она (несмотря на умолчание) все же поднимались к Успенскому монастырю, возвышающемуся над бахчисарайской долиной, метафизичность этого ветра, как и его роль завершителя сюжета, делается очевидной. С ним же появляется мотив «свадьбы навыворот», «псевдовенчания». Мотив этот также связывает «подставную» помолвку Паоло и Франчески и мнимое «свадебное путешествие» А. Ахматовой и Н. Недоброво. Показательно, что полемика на тему «вины» и «совести» постоянно сопровождает обращение исследователей к стихотворению «Вновь подарен мне дремотой...» (Черных В.А. Еще раз об образе «тени» в поэзии Анны Ахматовой / В.А. Черных // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 12. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2014. – С. 78–79).
- Данте А. Божественна комедія. Пекло / А. Данте ; перекладач М.В. Стріха. – Львів : Астролябія, 2013. – 352 с.
- Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / А.С. Пушкин. – 2-е изд. – М. : АН СССР, 1957–1958.
- Непомнящий В.С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина / В.С. Непомнящий. – 2-е изд., доп. – М. : Советский писатель, 1987. – 448 с.
- См. аналогичную характеристику у Томаса С. Элиота: Eliot T.S. Dante / T.S. Eliot // Selected Essays. New Edition. – N.-Y. : Harcourt, Brace&World, Inc., 1967. – P. 202–203.

18. Рубинчик О.Е. «Уж не Лозинский ли?»: Об адресате ряда стихотворений Анны Ахматовой / О.Е. Рубинчик // Анна Ахматова : эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 12. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2014. – С. 107–117.
19. Проводя такие параллели, А. Ахматова была не одинока. В 1912 году М. Волошин в статье о феодосийском художнике К. Богаевском, который «вырос в итальянско-немецкой семье генуэзского происхождения», усматривал сходство восточного Крыма с «равнинами римской Кампании» (Волошин М.А. Собрание сочинений : в 5 т. / М.А. Волошин. – М. : Эллис Лак 2000, 2007. – С. 167–168, 719). Напомним, что с дореволюционной поры до середины 1930-х годов в Керчи и Феодосии были большие итальянские общины, существование которых было насильственно прекращено Советской властью.
20. Бахтин М.М. Русская революция глазами белогвардейца / М.М. Бахтин ; пер. О.Е. Осовского // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации / сост. и ред. К.Г. Исупов. – СПб. : Алетей, 1995. – С. 329–353.
21. Молитвослов: Молитвы на всяку потребу. – СПб. : Общество Святого Василия Великого, 1996. – 480 с.
22. Никифорова Л.Л. Евпатория в судьбе семьи Горенко / Л.Л. Никифорова // Анна Ахматова в Евпатории : Вестник культурно-просветительского общества имени Анны Ахматовой. – Евпатория : [Б. и.], 2014. – 104 с., ил.
23. Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой: 1889–1966 / В.А. Черных. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Индрик, 2008. – 768 с., ил.
24. Белоусова Н. Искусство Проторенессанса и XIV века. Искусство XV века. Изобразительное искусство / Н. Белоусова // Всеобщая история искусств / под общ. ред. Ю.Д. Колпинского и Е.И. Ротенберга. – М. : Искусство, 1962. – Т. 3 : Искусство Эпохи Возрождения. – 1962. – 531 с., ил.
25. Полный православный богословский энциклопедический словарь : [репринт]. – М. : Возрождение, 1992. – Т. 1. Изд-во П.П. Сойкиной, [Б. г.]. – 1120 стлб.

Казарін В. П., Новикова М. О. Ахматова. Данте. Крим (До постановки проблеми)

Анотація. Стаття є дослідженням паралелей та аналогій поміж «Божественною комедією» Данте й лірикою А. Ахматової 1910-х – 1920-х років. Спеціальний акцент зроблено на «Кримському Тексті» А. Ахматової, його текстових та позатекстових реаліях і символах у Дантовому історичному й метафізичному контекстах. Запропоновано нові методи їх вивчення.

Ключові слова: Анна Ахматова, Микола Недоброво, Данте, «Божественна комедія», Крим, Бахчисарай, «Кримський Текст» А. Ахматової, історичний (темпоральний) аспект, географічний (локальний) аспект.

Kazarin V., Novikova M. Akhmatova. Dante. Crimea (problem statement)

Summary. The paper investigates parallels and analogies between A. Akhmatova's lyrical poetry of the 1910-1920-ties and Dante's "Commedia Divina". New biographical and poetological research strategies have been suggested and probed. On the referential level Dantean motives are implemented in Bakhchisarai topos, both textual and extra-textual. The ring of these rocks, their ledges bring forth direct associations with Dante's Inferno. On the plot level Dantean motives are manifested in temporal imagery and in the plot of magic love meeting, with parting for ever. On the characterological level Dantean motives transform all personages in Akhmatova's poem into a projection to those of Dante's Commedia Divina.

Key words: Anna Akhmatova, Nicholas Niedobrovo, Dante, the Crimea, Bakhtshisarai, The Crimean Text, historical (temporal) aspect, geographical (local) aspect, composition and plot, new research strategies.

Кизилова В. В.,
доктор філологічних наук,
професор кафедри філологічних дисциплін
ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ПЕРСОНАЖІ ФЕНТЕЗИ ДЛЯ ДІТЕЙ І ЮНАЦТВА: ТИПОЛОГІЯ, ФУНКЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ГАЛИНИ ПАГУТЯК «КОРОЛІВСТВО»)

Анотація. У статті розглянуто роман-фентезі Галини Пагутяк «Королівство» для підлітково-юнацької аудиторії в аспекті особливостей моделювання персонажної сфери. Зроблено акцент на наслідуванні фольклорної чарівної казки, авторській своєрідності з індивідуалізацією характерів і вчинків, що дає підстави говорити про відбиток романної форми.

Ключові слова: література для дітей і юнацтва, роман, фентезі, казка, персонаж.

Постановка проблеми. Аналітична орієнтація в динаміці літературних процесів певного конкретно-історичного періоду письменства може бути представлена словами М. Євшана: «Коли приходиться нам обіймати думкою певний період часу, коли переходимо всі факти і явища, які займають нашу увагу, – старасмося перше всього поставити їх в причинний зв'язок з фактами і явищами давнішими, слідимо за всіма відступленнями від давньої лінії та бажаємо зрозуміти значіння тих відступлень; зверхні об'яви – се неначе азбука, яка дає нам можливість відчитувати цілу повість про той внутрішній світ, з якого виходять поодинокі факти» [1, с. 239]. Утворення нових жанрів, їхніх різновидів і модифікацій свідчить про еволюцію літературного процесу, що трансформує естетичні вимоги, взаємозв'язки, позначається на жанровій взаємодії і взаємобагащенні. Жанрова еволюція актуалізує генетичні можливості генерики, що властиво й літературі фентезі, у якій розкривається своєрідна картина світу, витоки якої сягають першопочатків сутності людини, архетипних образів і сюжетів.

У літературному творі як предметі естетичного споглядання важливе місце посідає категорія персонажа, що є виразником авторського бачення світу, певної концепції, ідеї. Персонаж, з одного боку, є суб'єктом зображених подій, стимулом їх розгортання (так розглядає персонажну сферу В. Пропп у роботі «Морфологія казки»), з іншого – у структурі твору він наділений самостатністю, незалежною від сюжету, є носієм певних якостей.

Систему персонажів фентезі в сучасному літературознавстві прийнято розглядати як таку, що успадкувала фольклорну казкову традицію (В. Пропп і його послідовники) [2; 3], де вони пов'язані з певною сюжетною функцією, що впливає зі структури світу – протагоніст, антагоніст і медіатори. Між іншим, багатосаровість фентезі дає підстави вести мову про низку відмінностей у його системі персонажів, порівняно з фольклорною чарівною казкою.

Мета статті – на прикладі роману Галини Пагутяк «Королівство» окреслити специфіку моделювання персонажів у фентезі для підлітково-юнацької аудиторії.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Королівство» – роман про сімейні цінності, дружбу, кохання, життєвий вибір; це філософський роман про світобудову, закономірності буття. Основні персонажі з'являються вже в початкових розділах першої частини книги («Повернення до Королівства»), де авторка позиціонує їх один до одного, надає їм характеристики, що спонукають до розуміння неминучих протистоянь опозиційних сил і світів.

14-літня Люцина – головна героїня твору. Її життєвий простір викликає подив в однокласників, бо «... усюди вони бачили книжки, навіть там, де їх не повинно бути. Книжки почав збирати ще прадід, професор. [...] У квартирі майже не було меблів, бо все займали полиці з книжками» [4, с. 16]. Характер дівчинки, її вдача, уподобання, думки передано реалістично. Попри те що Люцина часто лишається «самотньою, покинутою напризволяще» (мама, працюючи в невеличкому видавництві, постійно їздила у відрядження), вона боїться відьом і всякої нечисті, вважає своїм другом домашнього кота Фронціуса, захоплюється малюванням.

Галина Пагутяк, виписуючи образ дівчинки, намагається наблизити його до реципієнтів-підлітків, не раз наголошує на відчуженості, песимістичному погляді героїні на світ, що в такому віці часто пов'язаний із особистісним становленням (день для неї – сірий і безкінечний, вона нудьгує й задрісно дивиться на молодших шибеників, котрі можуть із легкістю себе розважити, зробивши якусь шкоду). «А такі, як Люцина, сидять вдома і чекають, поки їх звідти хтось витягне. Кожен дорослий пам'ятає, що то за вік», – уточнює письменниця [4, с. 84]. Згодом читач дізнається, що «витагнути» Люцину з лещат самотності допоможе відчайдушний і сміливий (як для неї) вчинок: рятування Королівства від крутиголовців. Під час мандрів ірреальними світами, сну-пробудження (що є алюзією загальновідомого фольклорного казкового мотиву) Люцина знайде міцний ґрунт під ногами. Перше ж дівоче почуття закоханості, возз'єднання з родиною (матір'ю і братом) нададуть гармонії й сенсу її життю. «Вона більше дивилась у вікно, ніж малювала, і відчувала дивне бажання полетіти. [...] Ні про що інше [ніж про Марка – В. К.] вона не могла думати. Вона не здогадувалась, що юність уже наближається до неї, бо коли тебе не тішать дитячі розваги, і ти нудьгуєш, це означає, що ти дорослішаєш» [4, с. 371].

Син Головного Королівського архіваріуса Теренція, Марко, і принц Серпень наділені ірреальними властивостями, що надає їм можливість перевтілюватися, легко долати просторові й часові відстані тощо. Так, Марко, перекинувшись у лиса, від хвилювання «ледве не забув перемінитись на свою

справжню подобу. Двері, що їх могла відчинити лише людина, нагадали йому про це. Переміна зайняла три хвилини замість одної, бо він увесь тремтів і не міг спрямувати потік волі туди, де здійснювалось перевтілення, – до серця. Нарешті він постав таким, яким бачили його сьогодні Люцина, кондукторка і трамвай [...]. Але насправді він був Марко, син Головного Королівського архіваріуса Теренція» [4, с. 40]. Цей епізод, як і чимало інших у творі, свідчить про типологічну подібність його персонажів до героїв чарівної казки, що згодом була успадкована авторами літературних казок (наприклад, фольклорна «Царівна-жаба», «Чарівне дзеркальце, або Незнайомка з Країни Сонячних Зайчиків» Вс. Нестайка та ін.).

На відміну від фольклорних казкових персонажів, які є винятково носіями певних функцій (герой, суперник, псевдогерой, диво-помічник, дарувальник, об'єкт, що є предметом пошуку героя, відправник у В. Проппа [5]; добротворці, злотворці, знедолені в Лідії Дунаєвської [6]), і Марко, і принц Серпень, і Люцина наділені самостатністю, часто не залежною від подієвого ряду. Їхні вчинки, поведінка, думки, риси зовнішності наближають їх до персонажів романної структури. І. Силантьєв, спираючись на погляди Є. Мелетинського, відмінності казкового й романного персонажів обґрунтував, наголосивши на «етикеті сюжетної поведінки героя чарівної казки», «поведінці за певними правилами», позаяк герой роману вільний у своїх діях і вчинках, часто незалежних від канонічних вимог жанру [7, с. 168]. Так, наприклад, за допомогою прийому ретроспекції (розділ 14-й першої частини) Галина Пагутяк дає читачеві уявлення про характер Серпня: його завзятість, цілеспрямованість, сміливість, рішучість. Він поза правилами, зважаючи на його занадто молодий вік, узяв участь у турнірі й переміг, сягнувши неприступної для решти учасників вершини вежі та феї Мартисії без допомоги альпіністського приладдя. Усе це мало б характеризувати Серпня як типового героя авантюрно-героїчного типу, який прагне досягти своєї мети, подолавши перешкоди, що трапляються на його шляху. Відтак у випадку із Серпнем ідеться про інший тип, на якому – відбиток відповідної авторської індивідуалізації, психологічне мотивування характеру, урешті-решт, авторська філософія, що наскрізно виявляє себе не лише в «Королівстві», а й в інших творах письменниці. «Головне не мета, а шлях до неї. Чим ближче ти підходиш, тим дрібнішою вона тобі здається», – заявляє Серпень після завершення турніру [4, с. 61].

На особливу рецептивну увагу заслуговує мати Люцини, Олімпія. Якщо в народній і літературній казці образу матері відведена, як правило, епізодична роль, то в Галини Пагутяк він набуває більшої ваги. У реальному, Серединному, світі Олімпія – працівник книжкового видавництва, звичайна жінка, яка разом зі своєю донькою живе в хронічній фінансовій скруті й намагається прищепити дитині інші цінності – духовні. Реальний світ навряд чи можна трактувати з погляду Олімпії як свій. У ньому вона позбавлена власної долі; письменниця уникає подробиць в описі життя цього персонажа в Серединному світі, акцентуючи лише на її фізичному існуванні (піклування про їжу й одяг для Люцини, заробляння коштів тощо). Основна ж увага прикута до іншої Олімпії – тієї, якою вона була до життя в ньому і якою вона знову стане в Королівстві. Її відправлення до ірреального світу пов'язане з пошуками доньки, що наближає Олімпію до казкового типу героя-пошукувача й водночас відрізняє її від нього. А. Гусаро-

ва, аналізуючи типи героїв фентезі, слушно зауважила: «Фактична різниця між казковим підходом до зображення героя й підходом фентезі на цьому етапі є те, що минуле героя казки не цікавить, тоді як для поезики фентезі з метою ціннісного розмежування «свого» й «чужого» світу необхідне хоча б пунктирне накреслення життєвих обставин» [2]. Цієї концепції дотримується Галина Пагутяк, подаючи історію королеви Олімпії, яка змушена покинути Королівство, коханого чоловіка короля Даниїла й сина, принца Серпня, щоб зберегти лад і спокій у державі. Свою історію Олімпія розповіла синові, потрапивши до Королівства в пошуках доньки. Її повернення рятує державу від захоплення влади крутиголовцями, відновлює гармонію й рівновагу в світі. На матір, отже, покладена місія визволительки ідеального світу Королівства. Архетипний код Олімпії у творі асоціюється із Земною Матір'ю [8], котра здатна допомагати, бути джерелом духовності.

У романі згрупована велика кількість персонажів другого плану. Так, наприклад, «шанований у певних колах опир фон Стронціус» – «вже не боєць, а консультант [...] *Джерело мудрості*» [4, с. 14]. Він не розлучається зі своїм комп'ютером Макінтошем, не уявляє свого життя без *Вампірнету*. Герой мешкає разом з іншими упирями, довгомудами, слинявцями, велетенськими павуками, щурами. Мортиус – він же Грицько Ковнір – «чоловік середніх літ, лисий, низенький і вже трохи огрядний» [4, с. 23], автор захоплюючих статей тижневика «Посейбічні й потойбічні новини», за основним фахом слюсар-водопровідник, «умів догодити читачам і по той бік, і по сей, бо писав лише десять відсотків правди, як, зрештою, більшість репортерів. Йому потрібно було багато-багато грошей» [4, с. 11]. Олівія-Гізелла-Павлонія – остання Велика відьма в цьому світі з тих, хто не має страху, бачить речі й людей наскрізь. Вона та її донька Гортензія – сусіди Люцини і її матері. Закомплексована, сором'язлива, самотня Гортензія мала найбільшим бажанням оселитись у хатинці серед лісу неподалік від лісового струмка, збирати трави, купатися в росі на світанку. Вони, як і домовик Спрячик, Матримонія, спеціаліст зі шлюбів, крутиголовці, наділені канонічними рисами, є носіями певних сюжетних функцій, є компонентами-зв'язками (Оксана Цалапова [9, с. 154]) – скаржники, наклепники, зрадники – і є рушійними силами подієвих рядів.

Поширеним варіантом подання інформації у фентезі є введення персонажів-«екскурсоводів», роль яких – повідомлення про світ, у якому перебуває персонаж [10, с. 154]. У «Королівстві» такою функцією наділена, зокрема, бібліотечарка Соня, із якою Люцина знайомиться на шляху до королівства. Із її уст дівчина багато довідується про крутиголовців, опирів, яких необхідно остерігатися на шляху до Королівства, про «Енциклопедію Королівства», якою Соня опікується, як і всіма книгами.

Осібне місце в системі персонажів посідають коти: кіт Фронціус, тигр Колобок, король котів Сиволап, тигриця Іяна. Кіт як персонаж літературного твору має давню міфологічну основу. Наприклад, у японців він – лиха істота, наділена надприродною силою. У Китаї, навпаки, збереглося повір'я про здатність цієї тварини проганяти злих духів. Єгиптяни вшановували богиню Бат в образі жінки з котячою головою, а саму кішку вважали священною. Міфологи припускають, що кіт-зміборець, який часто побутує в східнослов'янських казках, має тісний зв'язок із «котом – месником богів», про якого йдеться у «Книзі мертвих» [11]. Доволі поширеним є

казковий образ кота, що дістався героєві як спадок («Кіт у чоботях»). Учений кіт – у «Руслані і Людмилі» О. Пушкіна; усміхнений, здатний розважити не лише розмовами, а й філософськими умовиводами – Чеширський Кіт (Л. Керолл «Аліса в Країні див»). У дитячому фольклорі (зокрема колискових піснях) кіт – своєрідний оберіг, що мусить прийняти на себе все можливе лихо:

*Ой на kota воркота –
На дитину дрімота.
Ой на kota все лихо –
Спи, дитино, тихо.*

У романі «Королівство» коти Фронціус, Колобок і Сиволап наділені жанровим амплуа добротворців-помічників (за Лідією Дунаєвською), що зумовлює їхню типологічну схожість із героями чарівних казок. Вони допомагають головному героєві у найбезвихідніших ситуаціях, охороняють, інколи навіть рятують їх від ворогів, виявляючи при цьому спритність, кмітливість, спостережливість: «Коти – найкращі охоронці в світі. Вони вгадують лихі думки, їх не можна підкупити лестьми, і вони захищатимуться до останку» [4, с. 42].

Виразником авторської концепції є міфологічні образи ельфів-переліток на чолі зі своїм королем. Їхнім творінням став королівський сад, де панувала гармонія, ніхто не калічив ножицями крони дерев, не шикував їх у рівні ряди. Письменниця із сумом констатує: «Колісь давно й люди не соромились співати деревам, шануючи їх і дбаючи про добрий настрій. А потім у них з'явилися важливіші справи – наживати майно. Доки вони так робитимуть, нікому коло них не буде добре: ні звірятам, ні рослинам, навіть горам та рікам» [4, с. 347].

Ельфи-перелітки та їхній король – уособлення ідеальної моделі людей і їхніх стосунків, позбавлених озлоблення, задрощів тощо: «Якби не дивовижна врода їхніх облич, що аж випромінювала світло, такі перелітки могли б розчарувати любителів казок. Але ні: кожен, хто бодай раз мав щастя побачити ці обличчя, не міг уже до смерті їх забути. То не була краса людини, а *магічна* краса, яка викликала в серці тугу за чимось давно вже втраченим. Вони нагадували про те, якою могла б стати людина, якби на світі не було зла й ненависті» [4, с. 347]. Письменниця наголошує на простоті вбрання короля: скромна срібна корона, плащ – такий самий, як у всіх, тільки *білий*. Одягнувши його в такі шати, Галина Пагутяк наголошує на чистоті й святості (білий колір – символ створеного Богом світу, осереддя світлого «правого» світу [12]). «Світлим» світом у Королівстві є сад переліток, у якому рослини мають душу й ображаються, коли не зважають на їхні права; вони живуть у злагоді між собою, а людина, потрапляючи туди, відчуває себе комфортно й затишно. Письменниця на прикладі міфологічних образів розкриває утопічну модель соціуму. Видається слушним акцент Є. Поветкіна на політичному «присмаку» роману «Королівство». Прийом, що влаштовує Король переліток Серпневі й Сиволапу, дослідник називає політичною подією, водночас наголошуючи й на ньому як на явищі природи, зрушенні в космосі, рухливій і живій сутності всесвіту, що може відбутися за життя людини лише один раз [13].

Алегоричний відтінок має образ кольорових мишей, що живуть на голові бібліотекарки Соні. Вона називає їх похлиливими, беззахисними, непристосованими до життя. Кольо-

рові миші – не новий образ у літературі. Свого часу він з'явився в поезії Ліни Костенко з аналогічною ж назвою. Кольорові миші в Галини Пагутяк – символ небуденності, творчості, що протиставляється всьому сірому.

Висновки. У романі-фентезі Галини Пагутяк «Королівство» вибудована певна ієрархічна система персонажів. У процесі сюжетного розвитку подій головні персонажі (Люцина, принц Серпень, їхня мати Олімпія, Марко) виконують певні функції (рятують Королівство від крутиголовців, захищають книгу, віднаходять доньку), що свідчить про наслідування фольклорної чарівної історії. На їхньому моделюванні позначилася оригінальна авторська позиція з відповідною індивідуалізацією характерів і вчинків, що дає підстави говорити про відбиток романної форми. Персонажі другого (коти, ельфи-перелітки, Мортіус та ін.) і третього (довгомуди, упирі, відьми тощо) плану наділені магічними рисами та є своєрідним генетичним фондом образності твору. Дії і вчинки персонажів зумовлені їхніми сюжетними функціями, що часто збігаються з функціями героїв чарівних казок. Окрема категорія образів (кольорові миші, книжкові гноми) підпорядкована розкриттю авторської концепції. Запозичивши їх із фольклору й міфології, письменниця моделює вторинний фантастичний світ (Граничний світ, Королівство, Імперія), який у творі тісно переплітається з реальним (Серединний світ).

Література:

1. Євшан М. Українська література в 1910 році / М. Євшан // Євшан М. Критика ; Літературознавство ; Естетика / М. Євшан ; упоряд. Н. Шумило. – К., 1998. – С. 239–246.
2. Гусарова А.Д. Герой фентези. К вопросу о художественном методе русской фэнтези / А.Д. Гусарова // Проблемы детской литературы и фольклор. – Петрозаводск, 2009. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/2010/06/10/1441>.
3. Ситник Н.В. Фентезі Д.Р.П. Толкіна: архетиповий вимір художньої структури : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Н.В. Ситник ; Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського. – Сімферополь, 2009. – 21 с.
4. Пагутяк Г. Королівство / Г. Пагутяк. – 2-ге вид., випр. – Вінниця : Теза, 2010. – 378 с.
5. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 368 с.
6. Дунаєвська Л.Ф. Українська народна казка / Л.Ф. Дунаєвська. – К. : Вища шк. Вид-во при КДУ, 1987. – 126 с.
7. Силантьєв И.В. Сюжетологические исследования / И.В. Силантьев. – М. : Языки славянской культуры, 2009. – 224 с.
8. Биркхойзер-Оэри С. Мать : архетип. образ в волшебных сказках / С. Биркхойзер-Оэри [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://psiland.narod.ru/psiche/Sibylle/index.htm>.
9. Цалапова О.М. Міфопоетика казкового світу раннього українського модернізму (Дніпрова Чайка, Леся Українка, Олександр Олесь, Михайло Коцюбинський) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / О.М. Цалапова ; ДЗ «Луган. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка». – Луганськ, 2010. – 210 с. – С. 187–210.
10. Ратке И. Гарри Поттер и расколдовывание мира / И. Ратке // Вопр. лит. – 2005. – № 4. – С. 149–160.
11. Кіт : [міфологія] [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.about-ukraine.com/index.php?text=1723>.
12. Символіка кольорів [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.about-ukraine.com/index.php?text=363>.
13. Поветкін Є. Погляд на світ із юності / Є. Поветкін [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://kut.org.ua/books_a0112.php.

Кизилова В. В. Персонажи фентези для детей и юношества: типология, функции (на примере романа Галины Пагутяк «Королевство»)

Аннотация. В статье рассматривается роман фентези Галины Пагутяк «Королевство» для подростково-юношеской аудитории в аспекте особенностей моделирования персонажной сферы. Сделан акцент на наследовании фольклорной волшебной сказки, авторском своеобразии с индивидуализацией характеров и поступков, что дает основание говорить об отпечатке романной формы.

Ключевые слова: литература для детей и юношества, роман, фентези, сказка, персонаж.

Kyzylova V. Characters of fantasy literature for children and youth: typology, functions (by the example of the novel “The Kingdom” by Halyna Pahutiak)

Summary. This article tells about a fantasy novel “Kingdom” by Galina Pagutiak. This novel is for teens’ audience with the peculiarities of modeling characters. They underline the inheritance of a folk tale, the author’s originality with individualization of characters and actions, that allows to speak about the imprint of a novel form.

Key words: literature for children and teen, novel, fantasy, tale, character.

Коновалова О. І.,

аспірант кафедри української літератури

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ВИРОБНИЧА ТЕМАТИКА І ШЛЯХИ ЇЇ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ В РОМАНІ АНАТОЛІЯ ШИЯНА «МАГІСТРАЛЬ»

Анотація. У статті досліджено роман А. Шияна «Магістраль» як канонічний текст соціалістичного реалізму виробничого жанру, шляхи його художньої реалізації. Твір репрезентовано автором через ключові ідеологеми: творчої праці, нової людини-трудівника, колективної свідомості. Автор поглиблює проблемне поле роману через психологізацію й індивідуалізацію персонажів.

Ключові слова: виробнича проза, психологізм, праця, роман, соціалістичний реалізм.

Постановка проблеми. У 30-х рр. ХХ ст. тема праці стає центральною в радянському мистецтві, а провідним жанром літератури – роман із його численними різновидами. Саме тоді на літературну арену вийшов і був офіційно легалізований виробничий роман: «Шукання нових художніх форм, засобів естетичного освоєння одного з найістотніших суспільних процесів – перетворення нашої країни з аграрної в індустріальну – в українській, як і у всій радянській прозі, привело до виникнення «виробничих» романів та повістей» [1, с. 35]. Виробничий роман був інтенсивно «... продукований в українській літературі на зламі 20-х – 30-х та в першій половині 30-х рр. минулого століття» [2, с. 26]. Однак історія літератури засвідчує, що виробнича проза не була фрагментарним явищем, обмеженим одним десятиліттям. У літературі міжвоєнного й післявоєнного періоду твори відповідної тематики також посідали помітне місце. Після 1950-рр. виробничий роман відходить у тінь, а його ідеологічна підтримка згори значно послаблюється. Сучасні дослідження показують типологічну схожість сьогоднішньої «трудова літератури» й радянського виробничого роману. Така життєвість жанру та його ревізія в пострадянські часи свідчить про актуальність порушуваних тем і зацікавленість читача зображеною епохою, зображеною саме так і в такому художньому ключі. Також через наявність великої фактажу (описів виробничих процесів, точних географічних назв і хронологічних меж) сьогодні ці твори мають особливу цінність і дають можливість відтворити, часто до найменших деталей, історію виробництва в СРСР.

Дослідженням природи та особливостей виробничого роману займається низка науковців. К. Кларк розробила схему елементів фабули типового виробничого роману. О. Філатова досліджує механізми творення й особливості розвитку українського виробничого роману. Роботи К. Машкової присвячено вивченню ментальної специфіки соцреалізму (на матеріалі російської виробничої прози). М. Васьків визначив типологічні риси українського виробничого роману, спираючись на низку творів національної літератури. У творчості Анатолія Шияна виробничу тему побіжно досліджували П. Колесник, Ю. Мушкетик, О. Стасцький. Попри активізацію наукового інтересу до означуваної проблеми, український виробничий роман як цілісне системне явище залишається недостатньо вивченим. Необхідність вивчення якомога більшого корпусу текстів від-

повідної тематики для подальшого формування художньої моделі українського виробничого роману зумовлює актуальність дослідження.

Стаття спрямована на дослідження виробничого роману «Магістраль» (1934) Анатолія Шияна, шляхів реалізації виробничої теми у творі та особливостей авторської модифікації жанру.

Виклад основного матеріалу дослідження. У 30-ті рр. ХХ ст. тема праці стала центральною в житті радянського суспільства, «будівництво розумілося як утілення в життя ідеалів перебудови дійсності» [3, с. 78], а виробництво, індустріалізація й технологізація стали його ключовими аспектами. Ю. Мушкетик називає виробничий роман «літописом діянь робітничого класу тридцятих років» [4, с. 42], «своєрідним завоюванням часу» [4, с. 55]. М. Васьків схиляється до думки, що «виробничий роман до життя покликани нечужані теми індустріалізації та породжений ними ентузіазм» [5, с. 152]. Класичний виробничий роман мав показувати зміни в характерах героїв через їхнє ставлення до праці (еволюція через працю). Український виробничий роман виконував специфічну функцію та був покликаний трансформувати українську націю, сформувати й утвердити в культурі та соціумі образ українського пролетаріату, робітничого міста, тим самим зробити сільськість українців другорядною рисою.

Виробничий роман був досить уніфікованим і мав такі загальні риси: герой – передовик виробництва; перевага соціалістичної системи над капіталістичною; пафосність індустріального будівництва; оптимістичний і піднесений тон твору; партійність, ідейність; захоплення виробничими процесами; конфлікт старого, консервативного з новим, передовим; зображення образу шкідника, класового ворога тощо. Радянські дослідники до характерних рис зараховували «тісне переплетення елементів епічності, що включають прагнення показати широку історичну перспективу в житті народу, з репортажною манерою викладу, з нарисовим зображенням важливих етапів будівництва соціалізму» [1, с. 36]. Разом із тим проза цього жанру мала й низку слабких місць, серед яких такі: надмірне захоплення техніцизмом; наявність протокольно-декларативних гасел, виробничої лексики; натуралістична описовість; заданість у показі шкідництва та розв'язання виробничих конфліктів. Не можна не погодитись із дослідниками, які, попри деякі спірні щодо художньої вартості моменти, визнають окремі твори на виробничу тематику «певним здобутком у розширенні жанрово-тематичних обріїв національної літератури, у функціональному й стилістичному збагаченні літературної мови» [6, с. 93].

Український радянський письменник Анатолій Шиян (1906–1989), перебуваючи в 30-х рр. у центрі літературного життя, мав можливість оперативно реагувати на соціально-політичні та ідеологічні зміни й потреби часу. Своєрідною реакцією на колосальні темпи індустріалізації, поширення жанру

виробничої прози в літературі став роман «Магістраль» (1934), присвячений першим рокам індустріалізації. Його появі передувала низка публікацій, які було надруковано в радянській періодичній пресі з метою висвітлення масштабів комуністичного будівництва та як результат багатьох поїздок автора (нарис «Мурманською залізницею», «Подорож до Ніжина», «Галерія»). Роман став підсумком творчих шукач у жанрі виробничої прози.

У «Магістралі» автор порушив нову для виробничої прози проблему – виховання та перевиховання людини через колектив. Критика сприйняла твір стримано (якщо не сказати негативно), однак вона не могла ігнорувати появу нового роману, написаного на актуальну в той час тему. У своїй статті «Сюжет і дійсність» П. Колесник нещадно критикував Шияна-романіста. За словами критика, «авторові не вдалося як слід художньо зреалізувати свій інтересний і дуже цінний задум» [7, с. 79]. А. Стучевський і В. Фількін також оцінили роман «Магістраль» як «невдалий, з низьким художнім рівнем» [8, с. 116], пояснивши це глибокою закоріненістю автора в сільську тематику. Однак твір не лише розширив тематичний діапазон творчості прозаїка, а й утвердив його як художника людських дол, письменника, котрий добре знає людську психологію. Радянські критики вважали, що саме через надмірну психологізацію письменникові «не вдалося в показі заводського життя узагальнити ідею заводу, піднести її, як символ нового життя» [7, с. 86]. Варто відзначити, що критична оцінка будувалась насамперед на реалізації тематичного й ідейного задумів твору. Саме це зумовило багато в чому негативну оцінку з боку радянських критиків.

Роман «Магістраль» відзначається класичною побудовою: головна фабульна лінія – виробнича (будівництво нового цеху, соціалістичне змагання), допоміжні – приватні (любовний трикутник, зміна життєвого устрою на побутовому та світоглядному рівнях, проблема морального вибору). Однак саме приватні наративи, органічно вплетені до фабульної лінії, дали авторові змогу зробити героїв твору живими, багатограними, відійти від схематизму. Спроба вийти за межі односторонності в зображенні людини праці вдалася А. Шиянові, «образи робітників у його «Магістралі» розроблені дещо ширше, ніж у творах інших письменників» [4, с. 47–48].

У романі автор змальовує два місця дії – завод і робітничу околицю (подвір'я бараку, у якому живуть робітники). Ці топи є ключовими в розумінні творчого задуму автора. Двір і барак стають місцем розгортання найдраматичніших сюжетних ліній роману, що розкривають особистісне в образі кожного героя.

Деталізація виробничого процесу, традиційної виробничої термінології – невід'ємна риса роману. Терміни подаються у формі контексту, у якому протікають виробничі стосунки, розгортаються життєві ситуації тощо. Однак у романі наявні місця, де описи та виробнича статистика є самоціллю, а показ потужностей, досягнень НТР виходить на перший план. Автор оформлює таку інформацію в офіційні доповіді заводського керівництва й в агітаційні промови, лекції для співробітників заводу. Так, інженер Перлін розповідає про механізацію в обробному цеху, детально ознайомлюючи робітників із устаткуванням, де «ручне завантаження деталей у барабани після очистки замінюється механізованим процесом: з платформи, поворотних кранів, під'їзної дороги й інших устаткування» [9, с. 282].

У романі автор ніби ділить художній світ (проекція на дійсність) на дві частини – колективний світ перетворюваль-

ної праці (зовнішній світ) і глибоко індивідуальний, інтимний світ внутрішнього «я» героїв. І хоча виробнича тема частіше інших згадується автором у творі, після прочитання «Магістралі» приходить відчуття, що саме в бараках відбуваються ключові події роману. Світ внутрішнього «я» постає перед нами у вигляді калейдоскопу різних образів і життєвих дол. Митець створює десятки таких світів, і кожен із них по-своєму вражає. У кожного героя – своя життєва доля, свій драматизм і свій «шлях прозріння».

Група позитивних героїв представлена у творі без чіткої ієрархії на головних і другорядних. Осердя заводу становлять комуністи Карамаш, Шаботенко, Алямса, Землянка. Вони мають на меті не лише організувати творчий ентузіазм робітників, а й домагатися, «щоб робітник був культурною й освіченою людиною» [9, с. 98], тобто перевиховувати людину через працю. Їхнє завдання – створити «відмінний тип людини, загартованої в класових боях. Не голу людину на голій землі, а соціалістичну людину, озброєну технікою, безстрашну, з великою волею, з високими інтелектуальними здібностями» [9, с. 99]. Це програмова мета творів на виробничу тематику, яка набуває лозунгового звучання на сторінках роману.

Цікавим із погляду художньої реалізації цих завдань є образ Опалька – молодого камеря-ударника. Він не лише втілює в собі комплекс необхідних на будівництві рис, у своєму прагненні змінити світ юнак переходить на якісно новий рівень самоусвідомлення, нові масштаби перетворення дійсності: «Буду вчитися на інженера, щоб десь у глухому закутку, серед лісу, на голому місці, так, як ми на пустирі починали ливарний, збудувати лісовий завод. Величезний завод, щоб коло нього вирросло потім ціле місто» [9, с. 384]. Під впливом заводу та заводського колективу змінюється й сезонний робітник Силантій Якунін. Він пориває із сільським минулим і приймає рішення стати повноцінною частиною оновленого суспільства, учасником і рушійною силою перетворень: «Щось нове помітив у каменярі Корольов. Це нове – турбота за котлован. Це нове свідчить, що непомітно для самого себе колишній сезонник зростається міцно з заводським колективом, живе його радощами й боліс його болями» [9, с. 251].

Калейдоскоп робітників представлений у Анатолія Шияна як сума заводського колективу, єдиний механізм із чіткою соціальною стратифікацією. Усі вчинки героїв кодифікуються автором через концептуальний образ заводу – культової споруди, що «витісняє із життя героїв храм» [10, с. 8]. Відповідно, процес індустріалізації «уподібнюється творенню світу, в якому Сталіну, партії, інженерові, а часом і простому робітникові надається роль всесвітнього творця» [10, с. 8]. Отже, у житті людей завод виконує колосальну перетворювальну й організовувальну роль.

Корпус негативних героїв роману представлено образами Захара Решетченка, Віктора Колокольцева та Хлоні. Центральне місце серед них посідає Захар Решетченко – класовий ворог нового ладу, який діє через своїх поплічників – Колокольцева й Хлоню, дрібних шкідників, які ведуть підривну діяльність на заводі. Класичний конфлікт добра та зла, старого й нового розв'язується через протистояння антагоніста (Решетченко) та протагоніста (усі позитивні герої твору – живий організм заводу) й підсилюється драматичністю образу шевця Івана Раздорина, який перебуває в центрі боротьби. Автор приділяє багато уваги внутрішньому світові І. Раздорина, його психологічному становленню. Цей образ чи не єдиний у романі, у який письменник вклав

настільки колосальний психологічний заряд. Психологізм увиразнює соціальну спрямованість авторського задуму – показавши глибину внутрішніх суперечностей, трагічність долі героя, романіст увиразнив процес самоусвідомлення, переродження та адаптації до соціуму. І все це зроблено через працю.

Художня лабораторія митця розкриває перед нами такі складові риси його психологізму: характеристика через деталь (виразність і промовистість психологічної деталі); майстерність психологічного розкриття образу; тонкі деталі правдивої психологізації. Психологічні нюанси дають змогу сприймати характери героїв у їхній повноті й неоднозначності.

Крізь виробниче полотно Анатолій Шиян удивляється в людину-трудівника, багатолику, многогранну, різнохарактерну, з усією різноманітністю життєвої долі. І хай деякі з характерів розкриті схематично (Перлін, Карамаш, Захар Решетченко) чи малодинамічні (подружжя Зентель, дружина Ковальова), однак дебютні спроби А. Шияна в царині характеротворення на романному полотні можна вважати вдалими. Раздорин, Юлька, Кривенцов постають яскравими та самобутніми, з індивідуалізованим внутрішнім світом і цільними характерами, у яких збережено баланс «суспільного» й «особистого».

Висновки. Анатолій Шиян своїм романом зробив спробу знайти людину в індустріалізованому світі кінця 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст. і знайшов, але людину не як частину виробничого процесу, а як самоціль: із її щоденними життєвими колізіями, комунікацією зі світом, внутрішніми порухами та мотиваціями тощо. Самоціллю роману було не виробництво, як того вимагала радянська критика й уніфікована література, а образи людей – реальні, часом суперечливі, але живі та об'ємні.

Те, що низка радянських критиків (Б. Коваленко, П. Колесник) уважали недоліками роману «Магістраль» – надмірна увага до індивідуальних переживань героїв, у центр роману поставлено не виробництво, а людей – ми розглядаємо як невід'ємну частину твору із сильним психологічним струменем. У добу уніфікації творчості, мистецтва та й самого світогляду письменник зробив спробу вийти за межі жанру й унести в роман психологічну складову. Митець художньо оформлює історію людської праці, возвеличує її, відійшовши від шаблонності, публіцистичності та сухості викладу. Будівництво нових виробничих потужностей проектується автором на розвиток дійсності у свідомості героїв: через трудову звичаю й самовіддану працю – до світлого майбутнього, через загальне благотворіння – до еволюції індивідуальної свідомості людини-трудівника (людина – частина великого, людина – творець).

Література:

1. Історія української літератури : у 8 т. / редколегія : Б. Буряк, О. Засенко та ін. – К. : Наукова думка, 1969–1971. – Т. 7 : Література періоду завершення будівництва соціалізму та Великої Вітчизняної війни (1933–1945) / відпов. ред. Б. Буряк. – 1971. – 400 с.
2. Філатова О. «Виробничий» роман як технократичний проект

«інженерії людської душі» / О. Філатова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика». – 2011. – № 22. – С. 26–30.

3. Нагапетова А. Проблема безконфліктності та її відображення в радянській «виробничій» прозі 20–30-х років ХХ століття / А. Нагапетова // Культурне життя півдня Росії. – 2009. – № 2. – С. 78–80.
4. Мушкетик Ю. Анатолій Шиян : [критико-біографічний нарис] / Ю. Мушкетик. – К. : Радянський письменник, 1960. – 171 с.
5. Васьків М.С. Український роман 1920-х – початку 1930-х років : генетика й архітектоніка : [монографія] / М.С. Васьків. – Кам'янець-Подільський : Буйницький О.А., 2007. – 208 с.
6. Дзюба І.М. Література соціалістичного абсурду (Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод) / І. Дзюба // Сучасність : Література, наука, мистецтво, суспільне життя : щомісячний часопис незалежної української думки. – 2003. – № 1. – С. 88–112.
7. Колесник П. Сюжет і дійсність / П. Колесник // За марксо-ленінську критику. – 1930. – № 7. – С. 78–91.
8. Стучевський А. Творчість А. Шияна / А. Стучевський, В. Фількін // Молодий більшовик. – 1939. – Кн. 9. – С. 110–119.
9. Шиян А. Магістраль / А. Шиян. – Харків-Одеса : Молодий більшовик, 1934. – 395 с.
10. Машкова К. Виробнича проза 1920 – 1930-х років : соцреалізм і ментальні основи російської літератури : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.02 «Російська література» / К. Машкова. – Сімферополь, 2012. – 20 с.

Коновалова Е. И. Производственная тематика и пути ее художественной реализации в романе Анатолия Шияна «Магістраль»

Анотація. В статті досліджено роман А. Шияна «Магістраль» як канонічний текст соціалістического реалізму виробничого жанру, пути его художественной реализации. Произведение представлено автором через ключевые идеологемы: творческого труда, нового человека-труженика, коллективного сознания. Автор углубляет проблемное поле романа через психологизацию и индивидуализацию персонажей.

Ключевые слова: производственная проза, психологизм, труд, роман, социалистический реализм.

Konovalova O. The productive subjects and ways of its artistic realization in the novel of Anatoliy Shiyan "Highway"

Summary. This article explores the novel by Shiyan "Highway" as canonical text of socialist realism genre production, ways of artistic realization. Research is carried out by biographic, cultural and historical methods of research and textual analysis a novel. Text of productive themes is represented by the author through the key ideological, creative work, new working man, a collective consciousness. An author deepens the problem field of a novel through the psychological and individualized characters.

Key words: production prose, psychology, work, romance, socialist realism.

Коцюба Н. Й.,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української та іноземних мов

Львівського регіонального інституту державного управління
Національної академії державного управління при Президенті України

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ОФІЦІЙНО-ДІЛОВОГО ДИСКУРСУ

Анотація. У статті узагальнено сучасні теоретичні аспекти вивчення дискурсу як одного із різновидів професійного спілкування. Виокремлено за різними критеріями типи дискурсів, проаналізовано співвідношення понять «дискурс» і «текст», визначено особливості офіційно-ділового дискурсу.

Ключові слова: дискурс, офіційно-діловий дискурс, текст, типи дискурсів, комунікативна ситуація.

Постановка проблеми. Розширення й поглиблення ділових контактів як усередині держави, так і на міжнародному рівні, формування нових форм ділової комунікації, актуалізація питань ефективної мовленнєвої поведінки з метою успішного вирішення управлінських проблем спричинили значний інтерес до офіційно-ділового дискурсу.

Актуальність статті визначена орієнтацією сучасної лінгвістики на феномен дискурсу загалом. Наукова зацікавленість офіційно-діловим дискурсом пов'язана з розширенням у сучасному світі кола ділового спілкування та збільшенням значимості офіційно-ділових документів, які формують культуру особистості зокрема й суспільства загалом. Адже саме «офіційно-ділове мовлення є прозорою оболонкою суспільства, через яку сповна проступає рівень культури нації та її можливість до самодостатніх змагань» [1, с. 253–254].

Серед класичних робіт із дискурсології варто виокремити праці Т.А. ван Дейка, Р. Барта, М. Фуко, Ю. Хабермаса, а також дослідження Н. Арутюнової, Ф. Бацевича, О. Бессонової, А. Белової, В. Дем'янка, В. Карасика, Є. Кубрякової, М. Макарова й інших. Різні аспекти офіційно-ділового дискурсу були об'єктом досліджень таких учених, як І. Білодід, М. Жовтобрюх, С. Єрмоленко, А. Коваль, З. Кунья, О. Курило, А. Марахова, Л. Мацько, О. Мацько, О. Пазинич, О. Пономарів, І. Фаріон, І. Чередниченко, Т. Шинкаренко, С. Шевчук та ін. Проте у вітчизняному мовознавстві поки що немає ґрунтового дослідження, спрямованого на вивчення проблем теорії офіційно-ділового дискурсу.

Метою статті є аналіз теоретичних засад лінгвістичного дослідження дискурсу зі з'ясуванням специфіки офіційно-ділового дискурсу як мовленнєвого процесу. Мета вимагає розв'язання таких завдань: описати сучасні підходи до визначення й дослідження поняття «дискурс»; здійснити типологію сучасних дискурсів; з'ясувати особливості й сутність офіційно-ділового дискурсу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Лінгвістичні дослідження останніх років свідчать про значну зацікавленість дискурсом як багатовимірним явищем. У сучасному мовознавстві існує кілька підходів до вивчення дискурсу [2; 3]. Дискурс є об'єктом лінгвістичних досліджень із позицій лінгвістики тексту, а також у прагматичному (комунікативно-функціональному), соціолінгвістичному, когнітивному та семіотичному

аспектах. У зв'язку з цим існують різні його визначення. Із прагматичного підходу дискурс сприймається як висловлення в комунікативній ситуації. Соціолінгвістичний підхід до вивчення дискурсу ґрунтується на протиставленні особистісно й статусно зорієнтованого типів дискурсу. Процес міжособистісного спілкування здійснюється з використанням ідіоетнічної мови в поєднанні з конкретними фізичними, психічними, когнітивними діями, станами, почуттями [4, с. 184].

У лінгвістичній літературі термін «дискурс» тлумачиться досить широко, однак на сьогодні не існує єдиного визначення, яке охоплювало б усі контексти його вживання. Узагальнивши різні розуміння поняття дискурсу як у вітчизняному, так і в зарубіжному мовознавстві, В. Чернявська пропонує звести їх до двох основних типів: 1) «конкретна комунікативна подія, зафіксована в тексті й усному мовленні, що здійснюється в конкретному когнітивно зумовленому комунікативному просторі»; 2) «сукупність тематично співвіднесених текстів» [5, с. 14, 16].

Російський лінгвіст М. Макаров зазначає, що можливі три типи координат визначення сутності дискурсу: із погляду *формальної інтерпретації* дискурсу – це утворення вищого рівня, ніж речення; із позицій найширшої *функціональної інтерпретації* – дискурсом є вживання мови в усіх її різновидах; у дещо звуженій *ситуативній інтерпретації* дискурс – це вживання засобів мови (мовного коду) в оточенні соціальних, психологічних і культурних обставин спілкування особистостей [6, с. 68–75].

Багатозначність терміна «дискурс» і дискусійність проблем, пов'язаних із його дослідженням, зумовлені новизною й нерозробленістю дискурсології як галузі мовознавства.

Немає в сучасному мовознавстві і єдиної типології дискурсів. Дискурси ділять із урахуванням мети, типу актуалізованих у мовленні знань, мовленнєвих операцій тощо. За *характером стосунків між учасниками* комунікативного діалогу виокремлюють міжособистісний, публічний, масовий та організаційний дискурси. З *урахуванням різних загальних настанов і комунікативних принципів* реалізуються аргументативний, конфліктний і гармонійний типи дискурсу. За *прагматичним критерієм* виокремлюють педагогічний, батьківський, етичний, релігійний, науковий, критичний, політичний, адміністративний, діловий, юридичний, військовий, спортивний, медичний, рекламний, масово-інформаційний дискурси. Варто зазначити, що більшість текстів містять у собі ознаки різних типів дискурсів. Ще одним визначальним критерієм у розмежуванні видів дискурсів є *орієнтованість на реципієнта*.

Відповідно до дихотомії «мова усна – мова писемна», фіксують дискурс тексту й дискурс усної комунікації. Вихідною, фундаментальною формою існування *дискурсу* є усне мовлення, а *письмовий дискурс* є похідним від усного. Це розмежування пов'язане з каналом передання інформації: в усному *дискурсі* канал – акустичний, у *письмовому* – візуальний.

Залежно від кількості учасників спілкування, виокремлюють монологічний і діалогічний типи дискурсу. Діалогічному дискурсу властивий емоційно-експресивний контакт його учасників та взаємне сприйняття ними комунікативної ситуації. Формування цього типу дискурсу залежить від того, як взаємодіють його компоненти, пов'язані з партнерами комунікації (їхніми комунікативними ролями й досвідом), з темою і предметом спілкування, мовленнєвою ситуацією.

Ще одним проблемним питанням у сучасній дискурсології є стратифікація понять «дискурс» і «текст» за умови збереження тісного зв'язку між ними. Ю. Степанов розглядає текст як фрагмент дискурсу, як його базову одиницю [7]. Є. Кубрякова та О. Александрова розуміють під дискурсом «само когнітивний процес, пов'язаний із реальним мовотворенням, створенням мовленнєвого твору, і текст є кінцевим результатом процесу мовленнєвої діяльності, що виливається в певну закінчену (і зафіксовану) форму. Текст може трактуватися як дискурс тільки тоді, коли він реально сприймається й потрапляє в поточну свідомість людини, котра його сприймає» [8, с. 19].

Узагальнивши результати лінгвістичних досліджень у роботі теорії дискурсу, можна зробити такі висновки: дискурс – одиниця мовлення, що характеризується через текст – одиницю мови; процесуальні характеристики дискурсу зумовлені екстралінгвальними чинниками.

Сучасні вчені-дискурсологи виокремлюють визначальні ознаки дискурсу як комунікативної ситуації. По-перше, це *контекстуальність*, що визначається як сукупність викладених подій, їхніх учасників, перформативної інформації та обставин, що супроводжують ці події; оцінювання учасників подій. По-друге, *особистісність* дискурсу, яка є двобічною та визначається спільним для адресанта й адресата світом. По-третє, *процесуальність* дискурсу, що закладена в спільній комунікативній діяльності комунікантів. По-четверте, *замкненість*, адже відкритою є лише інформація тексту [9, с. 186].

З урахуванням загальних теоретичних аспектів вивчення дискурсу офіційно-діловий дискурс розглядаємо як конкретний комунікативний процес, що здійснюється в конкретному інтенційно зумовленому комунікативному просторі й спрямований на те, щоб регулювати ділові стосунки між установами, організаціями, обслуговувати громадські потреби людей у різних побутових ситуаціях, спонукати адресата дотримуватися певного регламенту під час виконання якогось завдання, давати настанови, як діяти, інформувати громадян і суспільство про будь-які явища та події, найновіші закони, укази, розпорядження тощо.

Офіційно-діловий дискурс комунікативно однобічний, його використовують «для врегулювання ділових стосунків мовців у державно-правовій і суспільно-виробничій сферах, для обслуговування громадських потреб людей у типових ситуаціях» [10, с. 257–260].

Ділове спілкування відбувається в межах відповідних міжнародних, державних і соціальних установ. Відповідно, учасники офіційно-ділового спілкування виступають у певних офіційних статусах і зорієнтовані на розв'язання конкретних завдань, пов'язаних із діяльністю держави, суб'єкта влади, установи, організації, підприємства тощо. Ділове мовлення має широкий простір застосування й визначається статусно-рольовими взаєминами комунікантів у сферах державно-політичної, громадської, економічної, адміністративно-господарської діяльності. Відповідно до цих сфер, вирізняють основні види

офіційно-ділового дискурсу: *законодавчий* (закони, укази, статуту, постанови); *дипломатичний* (міжнародні угоди – конвенції, комюніке, звернення – ноти, протоколи); *адміністративно-канцелярський* (накази, інструкції, розпорядження, довідки, заяви, звіти) [10, с. 112]. А. Загнітко та І. Данилюк виокремлюють чотири підстилі офіційно-ділового стилю: *дипломатичний, юридичний, канцелярсько-діловий і службове листування* [11, с. 29–32], що, на нашу думку, свідчить про відкритість питань, пов'язаних із жанровою диференціацією офіційно-ділового дискурсу.

Кожен із видів офіційно-ділового дискурсу має свою чітку систему мовних засобів (мовні кліше, відповідна термінологія, перформативи, я-висловлення, спонукальні конструкції, форми мовленнєвого етикету), що увиразнюють стереотипність і трафаретність офіційно-ділового спілкування.

До найважливіших ознак офіційно-ділового дискурсу належать документальність (кожен офіційний папір має бути документом), стабільність, високий ступінь стандартизації висловлень. Водночас цей тип дискурсу виконує дві функції: інформативну, що надає висловленню характеру документа; волюнтаристичну, що спонукає до дії, адже «документ – це джерело інформації, об'єкт дослідження (для вченого), засіб фіксації, передачі інформації та керування суспільством, колективом громадян чи окремою особою (для працівника управління), засіб доказу (для правника)» [13, с. 132].

До особливостей офіційно-ділового дискурсу належать також лаконізм, відсутність емоційності й образності, регульовально-імперативний характер, стислість, чіткість, суворота регламентація тексту, оскільки сферою його застосування є ділові відносини між державами, установами чи організаціями, підприємствами, громадянами.

Висновки. Отже, офіційно-діловий дискурс – це комунікативно однобічний мовленнєвий акт, що його використовують для врегулювання та організації спілкування в державно-правовій і суспільно-виробничій видах суспільної діяльності, для обслуговування потреб людей у типових ситуаціях. Статусно-рольова диференціація цього дискурсу, його настанова й скерованість слугують підґрунтям для виокремлення законодавчого, дипломатичного та адміністративно-канцелярського видів офіційно-ділового дискурсу. У межах дослідження виявляємо низку питань, що потребують подальшого вивчення й стимулюють розширення аналізу офіційно-ділового дискурсу як особливого виду людської комунікації. Значні перспективи подальших досліджень має проблема категорії суб'єкта в офіційно-діловому дискурсі. Вони можуть бути зосереджені на особливостях самопрезентації автора в різних видах документів. Вартими уваги є також дискурсивно-жанрові вияви офіційно-ділового мовлення.

Література:

1. Фаріон І. Пошук українського слова в офіційно-діловому тексті / І. Фаріон // Науковий вісник Чернівецького університету : збірник наукових праць. – Чернівці : Рута, 2001. – Вип. 117–118 : Слов'янська філологія. – С. 253–260.
2. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики / Ф.С. Бацевич. – К. : Академія, 2004. – 342 с.
3. Селиванова Е.А. Основи лингвистической теории текста и коммуникации / Е.А. Селиванова. – К. : Брама, 2002. – 336 с.
4. Клименко І. Теоретичні засади лінгвістичного аналізу політичного дискурсу / І. Клименко // Лінгвістичні студії : збірник наукових праць української преси. – Вип. 19. – 2009. – С. 182–186.

5. Чернявская В.Е. Дискурс как объект лингвистических исследований / В. Е. Чернявская // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса : сборник научных трудов. – СПб : С.-Петербург. гос. ун-т экономики и финансов, 2001. – С. 11–22.
6. Макаров М.Л. Основы теории дискурса : [монография] / М.Л. Макаров. – М. : Гнозис, 2003. – 280 с.
7. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности / Ю.С. Степанов // Язык и наука конца XX века : сборник статей. – М., 1995. – 432 с.
8. Кубрякова Е.С. Виды пространств текста и дискурса / Е.С. Кубрякова, О.В. Александрова // Категоризация мира : пространство и время : материалы научной конференции. – М., 1997. – С. 19–20.
9. Клименко І. Теоретичні засади лінгвістичного аналізу політичного дискурсу / І. Клименко // Лінгвістичні студії : збірник наукових праць української преси. – Вип. 19. – 2009. – С. 182–186.
10. Мацько Л.І. Стилїстика української мови : [підручник] / Л.І. Мацько, О.М. Сидоренко, О.М. Мацько ; за ред. Л.І. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
11. Шевчук С.В. Українська мова за професійним спрямуванням : [підручник] / С.В. Шевчук, І.В. Клименко. – 4-те видання. – К. : Алерта, 2014. – 696 с.
12. Загнітко А.П. Українське ділове мовлення : професійне і непрофесійне спілкування / А.П. Загнітко, І.Г. Данилюк. – Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2004. – 474 с.
13. Культура фахового мовлення : [навчальний посібник] / за ред. Н.Д. Бабич. – Чернівці : Книги – XXI, 2006. – 496 с.

Коцьуба Н. И. Теоретические аспекты официально-делового дискурса

Аннотация. В статье обобщены современные теоретические аспекты изучения дискурса как одной из разновидностей профессионального общения. Выделены по различным критериям типы дискурсов, проанализировано соотношение понятий «дискурс» и «текст», определены особенности официально-делового дискурса.

Ключевые слова: дискурс, официально-деловой дискурс, текст, типы дискурсов, коммуникативная ситуация.

Kotsyuba N. Theoretical aspects of official-business discourse

Summary. In the article the modern theoretical aspects of studying the discourse as one of the varieties of the professional communication are generalized. The types of the modern discourse are distinguished by the different criteria, the correlation of the conceptions of discourse and text is performed, the special features of the official-business are determined.

Key words: discourse, text, official-business discourse, types of discourses, communicative situation.

Ныпадымка А. С.,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри
иностринної філології і перекладу
Київського національного університету культури і мистецтв

ЗАГЛАВИЕ КАК СИЛЬНАЯ ПОЗИЦИЯ ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ КЛЮЧЕВЫХ СЛОВ: «БОЛЬ», «ЛЮБОВЬ», «ЮНОСТЬ» В ПОЭЗИИ Ю. ДРУНИНОЙ)

Аннотация. Стаття розглядає ключові слова поезії Ю. Друниної в сильній позиції її творів – в заголовках, які завжди є естетичним фокусом мислення автора.

Ключевые слова: заголовок, ключевые слова, сильная позиция, скрытая метафора, «боль», «любовь», «юность».

Постановка проблемы. Проблема «сильные позиции» художественного текста актуальна и постоянно привлекает внимание исследователей (работы Л. Выгодского, Л. Гинзбург, Е. Джанжаковой, И. Гальперина, Н. Черемисиной, Н. Кожинной, В. Кухаренко, С. Лавровой, Н. Кузьминой, Л. Яцкевич, В. Лукина, Т. Романовой и др.).

«Сильными позициями» ученые считают начало и конец текста, его гармонический центр. «По существу можно назвать только один текстовый знак, который присущ всем текстам и всегда занимает в них одно и то же место, образуя сильную позицию, – заголовок» [8, с. 59]. «Начало текста и заголовок – точка отсчета понятийного цикла и потому предмет особого внимания, ключ к концептуальной структуре произведения» [10, с. 270]. Заглавие – не только особая синтаксическая позиция, а и важный эмоционально-смысловой элемент текста, причем стилистически и композиционно особый: «выдвинутый, совмещающий несколько функций» [2, с. 207].

Сколько бы ни было сказано и написано о заглавии, исчерпать эту тему полностью, наверно, невозможно – столь велика его роль в тексте. Исследователи художественной речи не раз отмечали особые качества лирического слова, вынесенного в заглавие, особенно его семантическую сложность. Это касается и тех произведений, в которых заглавие отсутствует. В этом случае отсутствие заглавия становится поэтически значимым (как нулевое заглавие): «Заглавие – визитная карточка поэта, – пишет Е.В. Джанжакова, – отсутствие его – своего рода сигнал того, что ожидается текст, насыщенный ассоциациями, неуловимыми для определения» [2, с. 208].

Цель исследования – обозначить «сильные позиции» ключевых слов и определить информативно-эстетическую значимость заглавия в архитектурном поле авторской картины мира Юлии Друниной.

Изложение основного материала исследования. Ключевые слова, в наибольшей степени отражая индивидуальный стиль автора, выражают главную идею целого художественного текста. Они «являются стержнем, каркасом образного смысла, фундаментом смысла концептуального» [6, с. 27], пульсирующими в идейно-содержательном плане произведения смысловыми точками. В словах-ключках создаются условия для микрообобщения, которое может реализоваться в идейно-содержательном и в эмоционально-оценочном планах. Заглавие выполняет настоль-

ко значимую семантическую функцию в передаче основной информации текста, что по существу составляет с ним единое целое. Степень информативной важности заглавия как ключевого слова для текста будет тем выше, чем точнее оно выражает его главную идею. Следовательно, в заглавии должны быть вынесены такие ключевые слова, которые наиболее полно передают специфику конкретного произведения.

Некоторые исследователи (З.Д. Блисковский, Л.Г. Фризман) считают, что заглавие по первой строке или ее части может быть продиктовано лишь актом творческого процесса, стремлением поэта эксплицировать свои мысли и переживания, свои самые сокровенные чувства. Если принять это объяснение, а также замечание о том, что «первая строка богаче остальных в звуковом и ритмическом отношении, и она задает ритмический и звуковой строй стиха, его перспективу» [5, с. 48], то первую строку в подобных случаях можно считать эквивалентом заглавия.

В поэзии Юлии Друниной много примеров произведений, названных по первой строке. В сборнике «Избранное (1942–1976)» мы насчитываем таких стихотворений – 209 (озаглавленных – 137). Особенность такого заглавия (по первой строке) – принципиальная незаконченность, подчиненность последующему тексту, использование открытых конструкций – позволяет Ю. Друниной глубоко выразить подтекстовый смысл произведения, создает впечатление внутреннего единства сборника и его частей «Четыре долгих года», «Тридцать быстрых лет». Само по себе заглавие уже несет «запас смыслов», а его отсутствие акцентирует наше внимание и делает явными, наиболее заметными вторичные смыслы, образованные на основе метафорических, символических образов, значительно расширяющих семантическое пространство произведения.

Чтобы стать актуализатором идеи текста, заглавие проникает во все его элементы, то есть включается в единую текстовую систему, воздействием которой и объясняется тот факт, что смысловое содержание заглавия на входе в текст и на выходе из него постоянно и обязательно не совпадает. Объяснение может располагаться внутри текста и принадлежать автору, персонажу. И объяснение может быть не только внутритекстовым, но также внешним и выражаться цитатой из другого источника. Так, в стихотворении Ю. Друниной «Кипит наш разум возмущенный...» в заглавии вынесена строка из «Интернационала». Эту песню пели советские бойцы и мирные жители, сражавшиеся с немецкими захватчиками в Аджимушкайских каменоломнях. Но после прочтения стихотворения заглавие наполняется иным смыслом: человеческий разум не в состоянии понять, а тем более оправдать зверства и преступления фашизма. Оценочный индивидуально-авторский модальный концепт вынесен в заголовок.

Ключевые слова, активизируя определенные области знания, становятся носителем микрообразов и поэтому нередко выносятся в заглавие. Следуя за этими образами, можно реконструировать «механизмы свертки и развертки концептуальных структур текста» [10, с. 272]. «Концепт не дается заранее, он творится, должен быть сотворен; он не формируем, а полагается сам в себе... Завися от вольной творческой деятельности, он также сам в себя полагает, независимо и необходимо; самое субъективное оказывается и самым объективным» [1, с. 21].

Среди приемов, реализующих в творчестве Ю. Друниной ключевые слова на идейно-содержательном и композиционном уровнях, выделяем вынесение ключевого слова в заглавие произведения и в название цикла.

Начало текста и заглавие – «точка отсчета понятийного цикла и потому предмет особого внимания, ключ к концептуальной структуре произведения» [10, с. 270]. Заглавие открывает произведение в буквальном смысле. «Заглавие – минимальная формальная конструкция, представляющая и замыкающая художественное произведение как целое» [5, с. 167].

Заглавие, как формально (графически) выделенный элемент структуры текста, занимает по отношению к тексту определенную функционально закрепленную позицию. Расположение заглавия перед и над текстом способствует тому, что оно «одновременно представляет собой как порог, так и предел текста... Заглавие как порог стоит между внешним миром и пространством художественного произведения, и первым берет на себя основную нагрузку по преодолению этой границы. В то же время заглавие – это предел, который заставляет нас вновь обратиться к нему, когда мы закроем книгу» [5, с. 168]. Поэтому заглавие можно определить, как пограничный элемент текста, в котором сосуществуют и борются два начала: внешнее – обращенное вовне; и внутреннее – обращенное к тексту.

В содержательной структуре произведения заглавию принадлежит существенная роль: оно передает в концентрированной форме основную тему произведения. Данная функция заглавия обуславливает его связь со всем текстом, а также «возможность реализации смысла заглавия в полном объеме только в его ретроспективном прочтении, то есть после реализации всех линий связи «заголовок – текст» [3, с. 43].

В какой бы функции не выступало заглавие – информационной или эстетической, оно всегда является организующим элементом текста. Это проявляется не только в том, что, прочитав текст, читатель ретроспективно осмысливает заглавие в связи со всем текстом художественного произведения, но и в том, что «заглавие в полной форме, или в модифицированной функционирует в тексте как одно или несколько номинаций» [3, с. 45], и таким образом участвует в семантической организации текста. Чем точнее заглавие выражает основную идею текста, тем выше степень его информативной важности как ключевого слова. Следовательно, в заглавие должны выноситься такие ключевые слова, которые наиболее полно передают специфику конкретного произведения.

Ключевые слова «война», «жизнь», «боль», «любовь», «юность» обладают статусом названия целого ряда стихотворений Ю. Друниной («О нашей юности», «Танцы юности», «Страна Юность», «Останься в юности, солдат!», «Любовь»), но, как отмечалось ранее, и названия циклов: «Не бывает любви несчастливой», «Я родом не из детства – из войны», «Какие сны я на войне смотрела», «Промчусь по жизни не кометой», «Безумно страшно за Россию», «Это ты так полюбила, и я так

полюбил». Само название цикла отражает содержание одноименного произведения, и хотя связи с каждым стихотворением, на первый взгляд нет, в максимально сжатой форме оно аккумулирует главную мысль. Это позволяет характеризовать заглавие, как разновидность ключевых слов текста.

«Нужна незаурядная острота и точность понимания слов, полнота языкового опыта, – пишет Б.А. Ларин, – чтобы, поставив слово в фокус, заставив читателя увидеть в цепи слов одно звено как самое яркое, выразить именно этим словом свою мысль и вместе с тем отразить полную реальность» [7, с. 127]. Этим средством может пользоваться только Мастер. Таким Мастером слова была Юлия Друнина.

Боль – Любовь – Юность. Вот треугольник, условно очерчивающий и вбирающий в себя все пространство многих стихов Ю. Друниной. В этом огромном треугольнике – юность – главное, суть, обозреваемая влюбленным сердцем творящего человека. Боль и любовь – неотъемлемые части этого главного.

Движущее начало всей лирики Юлии Друниной – память. Это ключевая и сквозная тема ее поэзии. Память реализовалась в конкретных темах, посвященных войне, Родине, юности, любви и боли. Объединяющим все является образ автора, с осознанием своих корней, своей национальной родниковости: «Я дочь войны, я крови не боюсь – веками кровью умывалась Русь...». Основная идея реализовалась в словообразов, которые объединили отдельные стихотворения в единое – сборник.

Заглавием-идеологемой в поэтической системе Юлии Друниной можно рассматривать стихотворение «Любовь». В нем реализовалась одна из ведущих тем поэзии Ю. Друниной – тема любви. Ключевое слово «любовь» в тексте превратилось в поразительно тонкий и осязаемый словообраз: символ живого человеческого «я» – женского «я», страстного, ранимого, нежного, доверчивого.

Душевное состояние лирической героини, вызванное любовью, раскрывается как диалог сердца и «я».

Опять лежишь в ночи, глаза открыв,
И старый спор сама с собой ведешь.
Ты говоришь:
– Не так уж он красив!
А сердце отвечает:
– Ну и что ж!

Все не идет к тебе проклятый сон,
Все думаешь, где истина, где ложь...
Ты говоришь:
– Не так уж он умен!
А сердце отвечает:
– Ну и что ж!

Тогда в тебе рождается испуг,
Все падает, все рушится вокруг.
И говоришь ты сердцу:
– Пропадешь!
А сердце отвечает:
– Ну и что ж!

В самом тексте слово «любовь» отсутствует, но каждая строка раскрывает, детализирует заложенные в заглавии смыслы и порожаемые ассоциации. Основная задача заглавия – привлечь внимание читателя, направить его ожидания на восприятие текста в соотнесенности со словом «любовь» – автором

выполнена. Диалог сердца и лирической героини – это борьба разума и чувства. Разумом героиня осознает, что человек, которого она полюбила, может быть, и не достоин ее любви: он и не слишком красив, и не слишком умен. Понимает, что любовь может принести страдания, боль, разочарование. Лирическая героиня боится охвативших ее чувств, пытается избежать их. Но сердце (сами чувства) не принимает доводов разума.

Глубина эмоционального воздействия лирического произведения «Любовь» усиливается за счет интимного тона, который создается разговорной лексикой и разговорными синтаксическими конструкциями. Особую интонационную нагрузку выполняют эмоционально-оценочные предложения, в которых выражаются чувства говорящего (предостережение и тревога): «Не так уж он красив!», «Не так уж он умен!».

Восклицательные предложения, выражающие качественную оценку, повторяются в стихотворении трижды: «Ну и что ж!». С их помощью передаются разнообразные эмоции: тревога, предостережение, испуг, отчаяние. Словосочетания «лежишь в ночи, глаза открыв», «все не идет к тебе проклятый сон», «спор сама с собой ведешь» семантически аккумулируют модальные оттенки: сомнения, беспокойство – «Все думаешь, где истина, где ложь...». И следствием осознания этих чувств становится вывод: «Тогда в тебе рождается испуг, Все падает, все рушится вокруг».

Таким образом, как часть текста, заглавие связано с остальным текстом не только идейно-тематически и эмоционально, но и чисто лингвистически: весь контекст произведения реализует в себе смысл заглавия «Любовь», делая его идеоключевым.

Считая метафору достоянием поэтического языка и средством познания, Б.С. Мейлах указывал: «Метафора способствует наиболее индивидуальному восприятию того или иного явления, и под тем углом зрения, который необходим художнику для создания цельного образа и воздействия на читателя в определенном направлении. Индивидуальное, присущее данному писателю восприятие действительности проявляется в метафоре с особой силой» [9, с. 215]. Посредством метафор Друнина детализирует изображение картин жизни, конкретнее выражает образные представления, эмоционально-экспрессивные ассоциации, сложившиеся в её сознании и в процессе творчества.

Скрытая метафора содержится в названиях многих друнинских произведений, в которых лексема «боль» является ключевой: «В тайге», «Бинты», «Пароль», «Мужество», «Предгорье», «Терромото – землетрясение». Образный смысл наслаивается на содержание названий-метафор только тогда, когда воспринимается все произведение (широкий контекст) или его часть. Например, одна из глав поэмы «Аджимушкой» названа «Светлячки». Символический смысл слово получает, когда читатель узнает содержание этой части поэмы. В Аджимушкойских каменоломнях под Керчью в 1942 году сражались наши бойцы, не успевшие уйти с отступающими войсками, и спасались мирные жители, в том числе и дети. «Вы, звездочки подземелий,

Гавроши Аджимушка,

Вы, красные дьяволята,

Вы, боль и надежда старших...» [4, с. 327].

В сочетании с ключевым словом «боль» и другими образами, выраженными сравнениями, «светлячки» символизируют детей.

Выводы. Таким образом, ключевые слова идиостиля Ю. Друниной – «боль», «любовь», «юность» – прямо или опосредованно выносятся поэтессой в «сильную позицию» – заглавие текста. Они не только семовекторизируют мысль художника и читателя, не только идеообобщают содержание произведения, но всегда являются эстетическим фокусом мировосприятия автора.

Литература:

1. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия / Делёз Ж., Гваттари Ф. – М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. – 288 с.
2. Джанджакова Е.В. Стилистика художественного прозаического текста (Структурно-семантический аспект) // Джанджакова Е.В. – М.: Московский ордена Дружбы народов государственный институт иностранных языков имени Мориса Тореза, 1990. – 311 с.
3. Домашнев А.И. Интерпретация художественного текста / Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. – М.: Просвещение, 1983. – 192 с.
4. Друнина Ю.В. Избранное / Друнина Ю.В. – М.: Худож. Лит., 1977. – 397 с.
5. Кожина Н.А. В поисках гармонии / Кожина Н.А. // Русская Речь. – 1985. – № 6. – с. 45.
6. Купина Н.А. Структурно-смысловый анализ художественного произведения / Купина Н.А. – Свердловск: УрГУ, 1981. – 92 с.
7. Ларин Б.А. Эстетика слова и языка писателя / Борис Александрович Ларин. – Л.: ГИХЛ, 1974. – с. 32.
8. Лукин В.А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа / Лукин В.А. – М.: Ось-89, 1999. – 192 с.
9. Мейлах Б.С. Вопросы литературы и эстетики / Мейлах Б.С. – Л.: Советский писатель, 1958. – 531 с.
10. Романова Т.В. Заглавие как сильная позиция в концептуальной структуре текста // Теория языкознания и русистика: наследие Б.Н. Головина. Сборник статей по материалам международной научной конференции, посвященной 85-летию профессора Бориса Николаевича Головина. Изд-во Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2001. – с. 269–273.

Нипадимка А. С. Заголовок як сильна позиція тексту (на матеріалі ключових слів «біль», «любов», «юність» у поезії Ю. Друніної)

Анотація. Стаття розглядає ключові слова поезії Ю. Друніної в сильній позиції її творів – у заголовках, які завжди є естетичним фокусом світосприйняття автора.

Ключові слова: заголовок, ключові слова, сильна позиція, прихована метафора, «біль», «любов», «юність».

Nypadymka A. The Title as a strong position of Text (based on key words «pain», «love», «youth» in poetry of Y. Drunina)

Summary. This article deals with connection of key words and titles in poetry of Y. Drunina, that are always in focus of her aesthetic perception of world.

Key words: title, key words, strong position, hidden metaphor, „pain”, „love”, „youth”.

Пикалюк Л. А.,
аспірант

Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

«ТРИЦЯ ПО СІНЦЯХ ХОДИТЬ...». САКРАЛІЗАЦІЯ ОБРЯДОВОГО ПРОСТОРУ У ВЕСІЛЬНОМУ ФОЛЬКЛОРІ (НА ПРИКЛАДІ ПІСЕНЬ ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ)

Анотація. У статті проаналізовані функції сакральних образів в обрядових церемоніалах традиційного українського весілля на основі польових матеріалів, зібраних на Західному Поліссі. Як показує аналіз, головна мета згадування цих образів у пісенних текстах – освячення «небезпечних» місць проведення обряду, які мають статус лімінальних. В однакових ролях у цьому виступають як християнські божества, так і астральні образи. Однак дія астральних на Західному Поліссі стосується тільки весілля в домі молодого, християнських – більше в молодії.

Ключові слова: весільний фольклор, Західне Полісся, християнські божества, астральні образи.

Постановка проблеми. У багатьох текстах весільних пісень неминує місце посідають згадки про Трійцю, Спаса, Пречисту (Божу Матір), Бога (Господа Бога). З'являються вони в тексті в найнезначніших, на перший погляд, місцях: в сінях, на дорозі, на хатнім порозі, серед коровайниць, весільних свашок, дружок тощо. Значення цих сакральних образів найпростіше звести до шанування сакральних осіб за їх покровительство у проведенні весільного обряду та сприянні в формуванні щасливої сім'ї. Що ж до місць несподіваної появи, то вони якраз не належать до найпочесніших локусів проведення обряду, хоч і мали значення лімінальної та постлімінальної зон у дохристиянській свідомості. Навіть наведений перелік місць появи святих чи звернення до них із метою сприяння тому чи іншому церемоніалу під час весілля спонукає вбачати тут певну закономірність: у фінальній частині обряду вони відсутні. З якою ж метою і коли весільні рапсоди вдавалися до згадки про існування вищих покровителів шлюбу і становить ціль нашої розвідки. Найпоказовішим матеріалом для такого дослідження вважаємо весільні пісенні тексти, зібрані на території Західного Полісся.

Питання ролі святих в образній системі українського весілля досі належним чином не вивчалось. У радянські часи такі тексти взагалі рідко потрапляли на сторінки друкованих видань, а зрештою, й статей. Так само цензурувались і матеріали польових досліджень, які містили згадки про це. У пострадянський період тема християнських святих отримала протилежне значення – сакральної теми, яка не підлягає обговоренню.

І все ж у той чи інший спосіб християнські сакральні образи осмислювались в українській фольклористиці – частина в дорадянський період, а частина в дослідженнях української наукової діаспори. Серед них найповажніше місце посідають дослідження кінця XIX – початку XX ст., представлені працями М. Драгоманова, І. Франка, М. Сумцова, Хв. Вовка, І. Огієнка (Митрополита Іларіона), І. Свенціцького, М. Грушевського. У пострадянський період принагідно апокрифічних образів в українському весільному фольклорі торкались Г. Сокол, І. Кметь (богородичний цикл), О. Зайченко (фольклорна апокрифіка).

Питання функціонування цих образів у текстах весільних пісень досі не ставилось у практичну площину. Попередні дослідження свідчать, що в рамках кожного з досліджуваних жанрів існує свій естетичний, моральний, а особливо функціональний код сакральних образів. Гадаємо, не виняток у цьому і весільний фольклор.

Виклад основного матеріалу. Поліський весільний фольклор подає різні за значенням згадування християнських божеств. Іноді вони трапляються на рівні словесних фігур: «Суди, Боже, до неділи дуждати, То вираджу сватухи до хати, А сам піду пуд окно дослухати, Що моя буде дівчина казати» [7, 29]. Однозначно, виділене «суди, Боже», як аналогічні «дай, Боже» чи «помагайбі» не несуть того сакрального значення, яке було закладене в ці звороти початково. Це так само, як привітання «добрий день», яке ми вживаємо автоматично, не задумуючись над змістом сказаного. В подібному значенні використовується в весільних піснях і привітання «Слава Богу»: «Слава Богу, свату, У вашу хату, Ще й вам, молодички, До вашої світлички. Прийняли дитиноньку, Приймайте й родиноньку» [8].

Однак навіть на суто утилітарному рівні таке звертання до Бога проявляється не в усіх частинах весільного обряду. В жодному з відомих нам текстів його не вживали сватухи – на Західному Поліссі родички молодого, які йдуть на розвідни. Тільки після їх успішної місії засилають справжніх сватів. Тому що сакральний рівень такого дійства порівняно невисокий, втручання вищих сил у цю процедуру від початку вважалось не обов'язковим.

Перший обряд, де вони проявляють свій вплив – заручини: «Ой на доріжці на камені, Там стояло два ангели. Вони стояли, говорили: – А куди ж ми полетимо? – Полетимо на розлучни, До Гальочки на заручини» [7, с. 32–38]. «Ой на горі, да на камені Купалися два ангели. Купалися і змовлялися, Купалися і змовлялися, Да до шлюбу забиралися. – Ходи, братко, на заручини. Ой ходи, братко, на заручини. Парочку дай заручвати. Ой парочку дай заручвати. Од матинки дай одлучвати. До свекровки дай прилучвати. До свекровки дай чужеї Од матьонки дай своєї» [21].

У подібній ролі натрапляємо й на двох воронів: «На болоте да на купіне Там сиділо да два вороне, Оден з одним говореле: «Підем, братцю, на заручине, Підем, братцю, на заручине. Да й зробимо ме розлучине. Од батийка да й одлучимо, До свекорка да й прилучимо. Одлучимо од сестреце, Прилучимо до зовеце» [2].

Паралельне вживання в ролі опікунів шлюбу як ангелів, так і воронів може свідчити лише про давнє, можливе, ще тотемічне значення цих образів у весільному фольклорі. Адже в цій частині весільного обряду можна знайти багато спільного майже в усіх народів Євразії, Північної Африки та Австралії.

Незважаючи на те, що в заручинах беруть участь дві сторони, в жодній з весільних пісень не згадується чоловічий образ майбутньої подружньої пари. Можливо тому, що обряд відбувається в хаті молодої, а може, й через те, що в ньому поки що все вирішує дівчина в погодженні з найближчою родиною. Схоже, що не випадкове тут і місцезнаходження ангелів – «на доріжці, на камені». Так само дорогу до молодої означає й ліс: «Буде ліс шуміти, камінь дзвиніте, Почують люде, Слава нам буде». «Ой бором-бором, боровиною, Ой хто ж там їде вечориною. Ой їде, їде Іванко п'яний, вийди Тетяно, То твій коханий» [2].

Загалом «заручини» – слово не звичне для західнополіського краю. Тут цей обрядовий компонент називають «запоїнами», зрідка – «запивинами». Тому й наведена пісня про ангелів явно не місцевого походження, хоч риси місцевої «обробки» вже добре помітні у її тексті («на доріжці», «на камені», «до Гальочки»). І все ж, як свідчать пісенні тексти, у місцевій традиції по завершенні обряду дівчина не заручена, а запита: «Затета березойка, затета, Вже наша дівойка запета». У продовженні тексту бачимо, що умисел запивання віддається в народній уяві вищим силам, а вже після того родині: «Хто тую березойку затаинав, Той нашу Гальочку запивав. – Затаинав березойку Господь Біг, Запивав Гальочку всейкий рід, А її татойко наперід» [7, с. 30]. Як бачимо, за результат запивин ні ворони, ні ангели вже відповідальності не несуть. Ця функція належить вищим силам, у конкретному випадку – Господу Богу. Хоча існує й інший варіант: «Ой, Володько березойку підтинав, Ой, Володько Любочку запивав. Підтинали березойку сусіди, Запивали Любочку навсіди» [9].

Божим благословенням наділяють батьки й молодого, який їде до дівчини на весілля: «Благослови мене, моя матінко, Благослови мене в дорожейку, Хай Бог благословить і сивий кось. На битіі дорозі, у тестя на порозі» [7, с. 72]. І знову помічаємо сліди двовір'я. Божого благословення замало, якщо до нього не прилучиться ще й сивий кось. До речі, кінь, судячи з фольклору, теж мав значення якщо не тотема, то в усякому разі священної тварини в українців. Не випадково до нього звертаються на початку ритуалу нарівні з вищими силами: «Там коло стайни місячик сяє, То там Володька коня сідлає, Коня сідлає, з ним розмовляє: – Ой коню, коню, грай пудо мною, Звесели мене перед тещейкою, Ще й перед мею дружинойкою» [7, с. 71].

Сакральне значення у весільному фольклорі відводиться й хлібові: «Ой, з граєм, з граєм сонечко сходить, Уже Іванко з хлібом виходить, З хлібом-солею,

З шастям-долею» [7, с. 72].

Образ долі в піснях нероздільний з мотивом весільної подорожі чи дороги загалом. Одну й ту ж пісню з його участю співають як молодому, так і молодій перед кожним ритуальним відлученням з дому: «Й уже Володька на віз сяде, Його долеяка у воріт стрічає), Се добра доля – сядай зо мною, А се плохая – пливи за водою» [2].

Прийшовши до хати молодої на вінкоплетини, подружки сідають і чекають на її батьків, співаючи: «Ой сядаймо та й погадаймо, В батенька попитаймо, Ой да чи вилить, чи благословить Ганночци вінок вити? – Ой да я вилю і благословлю, Нихай Біг помагає. Нихай же той Біг да помагає, Добрую долю дає» [22].

Коли молода не має батька чи матері, то свій обхід гостей починає з їхніх могил, де просить благословення в померлого родича. В цій ситуації вона також забезпечується присутністю небесних сил: «Ой нема, нема Маринки вдома – Пішла до Го-

спода Бог... До Господа Бога, до батькова гроба, Просіт батенька на своє весілля, На своє весілля, на благословен...» [4, с. 47].

Непримінуча роль у весільному обряді відводилась і астральним образам. По тому, як до них звертаються та чого домагаються, легко встановити, що й вони мали значення сакральних. Вони не тільки освітлюють дорогу, а й мають доленосне значення: «Ходіть, люди, по двору, Просіть місяця з зорою: – Ой місяце з зорою, Посветі надо мною! А зоря йому каже: – Я тобі світіла, Як маті роділа. А ще треба світити, Щоб тебе оженити» [7, с. 39].

«Зійди, місяць, зрана, Бо тепер мені нада: Буду сина жени-ти, На посаді садити. – А я не зийду, Хіба сонце зашло, То сонце порадить» [7, с. 39].

Завдяки паралельному представленню космічного порядку та обрядових дій, космогонічного образу набуває в піснях і саме весілля: «Розходився місячик по небу, Збираючи зіроньки в громаду. Збирайтеся, зіроньки, в громаду, То й поїдем усі разом на раду. Розходився Іванко по селу, Збираючи бояроньки до столу: – Збирайся, родинойка, до столу, Та й поїдем усі разом на войну, То й звоюем тейка в тім дому» [7, с. 67].

Мирний план цієї акції подає наступна пісня за участю Місяця й Сонця:

«Сипте пшеницю в нові ворота, Пасіте кони та Василькови, Бо буде їхати до тестя в гости, А в його тейка ворота тройні, Ворота тройні да всі золоті. В перших воротах місячик світить. А в других воротах соничко гріє. А в третіх воротах Василько їде. Місячик світить, то буде виднейко. Сонечко гріє, то буде типлейко, Василько їде, буде виселейко» [12].

Участь нехристиянських сакральних образів у західнополіській весільній традиції вичерпується передвесільним циклом та підготовчою стадією весілля. Причому сприяння цих божеств більшою мірою стосується молодого, ніж молодої: «Мати сена народела, Місяцем нарадела, Зорою впаразала, До дівки виражала» [16]. Це може означати, що вони увійшли в традицію ще за часів існування матрилокальних шлюбів. Тоді весілля завершувалося прийняттям молодого в сім'ю молодої.

Буває, що і в пісенному супроводі інтродукції головних весільних дійств давніші, а тому звичні астральні образи безперешкодно поєднуються з християнськими, створюючи тим самим дуже імпресіоністичні картини: «Світи, місяцю, з раю До нашого короваю, Світи ясененько, Щоб сходил гарнесененько» [5]. Інший текст, поданий у зводі М. Шубравської «Весільні пісні», наче запримітивши цю ідеологічну невідповідність, замість місяця звертається до Бога: «Світи, Боже, з раю» [3]. Тепер маємо іншу невідповідність, цього разу логічну: підсвічування в піч під час випікання короваю – функція, належна не Богові, а все-таки Місяцеві.

Звісно, що не обходиться тут і без образів християнських божеств.

Найбільшою популярністю на Західному Поліссі користується «зачинальна» пісня про Трійцю і Спаса, яка трапляється тут у багатьох варіантах: «Трійця по синьох ходить, Спаса за руку водить: – Ходи, Спасе, до хати Весілля починати. Трійця Спаса питає: – Хто висіллячко дбає? – Дбає Іванко, дбає, Биг йому помагає» [14]. В одному з таких варіантів на підмогу кличуть ще й Господа: «Трійця по синьох ходить, Спаса за ручку водить: – Ходи, Спасе, до хати, Весілля починати. Зійди, Господи, з неба, Бо нам тебе треба, На наше подвір'ячко, На наше весіллячко» [19].

В інших варіантах батьки збирають ще собі на підмогу і Бога й Богородицю. Самих же влаштовує роль помічників: «Благослове, Боже, Пречистая Мати, Весілля зачинати. Триця по сінцях ходить, Спаса за ручку водить. Триця Спаса питає: – Хто весіллячко дбає? – Дбає татойко, дбає, Матюнка помагає» [17].

Батько на рівні спілкується з Богом і в виборі долі своєму синові: «Ой щось у небі задзвеніло, А в оболоні зашуміло. Ой сам Господь-Біг з неба ступив, За ним ангели ключі несуть. «Станьмо, Господе, порадьмось, Яку Іванови долю дати». Ой Господь каже: «Громовую». Ангели кажуть: «Збожовую». Татойко просить й усякую» [7, с. 66].

У молодого рід спомагає молодому перед походом до дівки. Тоді співають таких пісень: «Благословився Василько В свого рідного таточка: – Благослови, мій татоньку, Мені та на посажку сісти. – З Богом, дітятко, з Богом, З добрими людками. Та й не од нас той посаг настав. А й од Господа Бога. Благослови, Боже, Ще й Пречистая Мати, Судженому дитяти, Посаженьку заспівати» [13]. «Ясненько сонце на гору іде, З Богом Василько на посаг іде, Просить таточка на спомагання: – Споможи мене, мій таточку, Споможи мене мій риднейкий. Бо як таточко да й споможе, То й Божейко допоможе» [13].

У наступних церемоніалах вступає в силу дія винятково християнських образів. Жоден наступний етап без їхньої згоди не відбувається.

У хаті молоді «зачинальні» пісні виконуються, починаючи з обряду «вінків»: «Благословила Ганнуса у свого рідного татуйка: – Благослови, мій татуйку, Звити віночок, звити. – Хай Біг благословить, донечко, І зо всіма святими. У добрий час Звити віночок, звити» [11].

Після завершення власної роботи дружки допевняються: «Ой хто ж тобі, молода Марийко, винка звев, Ой хто, на головоюку наложев? – Ой звилла міні Причестая Святая, Налужела мні, моя матюнка рудная. Вой тож той і Причесті і просела, Моя матюнка просела, Як малейкію на руках носела» [16].

Наступний день весілля також починається звертанням до святих: «Благослови, Боже, Ще й Божая Мати, Висілля зачинати. Зачинається, накладається, На всеє добре ділечко. Нашей Любочки Хороше весіллячко. Трійця по сінцях ходить, Спаса за ручку водить: – Ходи, Спасе, до хати Весілля починати» [16].

Втретє дружки попросять благословення при садовинні на посаг: «Благослови, Боже, Пречистая Мати, Судженому дитяти На посажок сідати» [13]. Після цього з цими ж словами звертаються до батьків молоді: «Благослови, мати, Благослови, тату, На посаг сядати. – Сам Биг благословить Ше й Божая Мати На посаг сядати». Після того: «Зрадовалася, звеселилася святая Пречиста, Що породила Спаса-Христа. Зрадовалася, звеселилася Марусина мати, Що спорядила Марусю на посад стати» [7, с. 85].

Оскільки під час посаду присутня не тільки молода, а й молодий, за наступним разом згадуються обоє: «Благослови, Боже, ще й Божая Мати, Марії, Іванку весілля розпочати» [18].

Єдиний раз, коли весільні співачки звертаються до Бога з неблаговидною метою, це після розплетення братом коси молодій. Варіантів цієї пісні також дуже багато. Наведемо найпоширеніші: «Розкидай, Боже, й братову хату по їдний деревини, Шо й він розкидав й сестри косу по їдний волосини. Розкидай, Боже, братове жито по полю, по снупочку, Шо й він розкидав й мою косооку по їдним волосочку» [10]. «Розкедай, Боже, братову хату По єдний деривини. Ой, шо вин розплів систрину косу По єдний волосени. Розкедай, Боже, братове жито По полю й

по колосу. Ой, шо вин розплів й систрину косу Й по їдному ж волосу» [16].

Найпоширеніша думка про значення розплітання коси як про ритуал, що символізував прощання з дівуванням (дівчатам із косами дозволялося ходити з відкритою головою, а молодим – ні); це – своєрідна ініціація, підготовка дівчини до переходу в новий стан. Розплести косу, як і порозпускати всі вузлики, – вважає Докія Гуменна, – це магія, щоб легше відбулася дефлорація [6, с. 132]. Саме в такому контексті і сприймаються як належне прокльони (хай і в гротескному сенсі), спрямовані в бік брата.

Ще раз благословлять молодих, коли вони вирушають до шлюбу: «Благословіте, батьку й мати, до шлюбу від їжджати. – Хай Бог благословить. – Сподобе нас, Боже, На гетим порозе, На гетим порозе, На бетий дорозе» [17]. Весільна пісня детально подає увесь ритуал: «Сіяла мати житом, А батько – водою. Сам Господь Бог – із долею» [19]. Знову, як бачимо, нічого не відбувається без Божої участі. Вже по дорозі до церкви згадують його всує: «Ой, мої віте, ворожийки, Не переходьте дорожийки. Нихай перейде сам Господь Біг, Нихай обсіє пшеницею, Нехай окропить водицею» [20].

Востаннє весільна процесія звертається до Бога на порозі хати: «Зустрічай нас, Боже, На першим порозе. На першим порозе, На бетий дорозе. Нашому молодому До божого дому» [1].

Після вінчання до християнських образів у західнополіських піснях більше не звертаються. В силу знов вступають до християнські: «Додолу віттячко, додолу, Вже пора гостойкам додому. Уже вітер воротечка одчинив, Уже місяць дорожейку освівив» [13].

Висновки. Отже, у весільній символіці західних поліщуків збереглося двовір'я. Одні й ті ж функції можуть виконувати як християнські святи: Бог, Пречиста, Трійця, Спас, ангели, так і дохристиянські божества: сонце, місяць, зорі, кінь, ворони, хліб.

Участь сакральних християнських образів вважається нормою у весільних обрядах до моменту вінчання, далі неминучості апелювання до їх участі в обрядодійствах у весільних піснях не спостерігається. Що ж до астральних дохристиянських, то вони більшою мірою супроводжують молодого.

У більшості текстів функції образів святих здійснюються незримо. Їхня присутність проявляється в їхніх діях, тобто в щасливому перебігу подій. Лише зрідка вони проявляються відкрито. Як ті два ангели, що купаються, збираючись на заручини, чи Бог, що сходить із ключами в оточенні ангелів із неба.

Опіка сакральних образів незалежно від їх походження випрошується для молодих на час їхнього перебування в лімінальних зонах: біля воріт, у коморі (місяць, сонце), в сінях, на посазі (Господь Бог, Трійця, Спас),

Література:

1. Архів АПВЦ. Ф. 5 – Опр. 1. – Од. зб. 17–37 (30). (Записала Т. Прасок у с. Нуїно Камінь-Каширського р-ну від Ф. Виглядки, 1920 р. н.).
2. Архів АПВЦ. – Ф. 5. – Опр. 1. – Од. зб. 1. (Записано у с. Березичі Любешівського р-ну від П. Ковальчук, 1923 р. н.).
3. Весільні пісні: У 2-х кн. – Кн. 1.–К., 1982. – 213 с.
4. Вибрані пісні з голосу Уляни Кот: Навч.-реперт. зб. / Упор-ня Л. Гапон. – Рівне, 2006. – 47 с.
5. Гапон Л. Інценізація весільних обрядів. – Рівне, 2006. – 59 с.
6. Гуменна Д. Благослови мати! Казка-есеї / Д. Гуменна – К., 1995. – 132 с.
7. Денисюк І. Пісні з-над берегів Турського озера / І. Денисюк. – Луцьк, 2004. – 256 с.
8. Запис автора в смт Стара Вишва від О. Савчук.
9. Записано у с. Текля Старовижівського р-ну від Г. Шамайди, 1922 р. н.

10. Записано в с. Воля Щитинська Ратнівського р-ну від О. Корець.
11. Записано у с. Скулин Ковельський р-ну від О. Поліщук, 1910 р. н.
12. Записано у с. Воля Любешівська Любешівського р-ну від М. Пасевич, 1926 р. н.
13. Записала Г. Бурко у с. Велимче Ратнівського р-ну від М. Бурко, 1918 р. н., Я. Ятчук, 1928 р. н., А. Никончук, 1924 р. н.
14. Записала Г. Назарук у с. Видраниця Ратнівського р-ну від В. Назарук.
15. Записала О. Свіржевська в с. Тур Ратнівського р-ну від Г. Євтушик.
16. Записала О. Бакалюк, О. Макеєва у с. Заброди Ратнівського р-ну від Г. Повх, З. Шмиговської.
17. Записала С. Вертей в с. Заброди Ратнівського р-ну від П. Вертей.
18. Записала Т. Карловська в с. Заболоття Ратнівського р-ну від Г. Білітук.
19. Записала Т. Карловська в с. Заболоття Ратнівського р-ну від З. Сверби.
20. Записала Т. Карловська в с. Заболоття Ратнівського р-ну від Т. Петровичової.
21. Записала Т. Чудінович в с. Сварицевичі Дубровицького р-н від М. Чудінович.
22. Песенны фольклор Полесья. – Т. 2: Вяселле. – Мінск, 2002. – С. 376–391.

Пикалюк Л. А. «Троица по селям ходит...». Сакрализация обрядового пространства в свадебном фольклоре (на примере песен Западного Полесья)

Анотация. В статье проанализированы функции сакральных образов в обрядовых церемониалах традиционной украинской свадьбы на основании полевых материалов, собранных на Западном Полесье. Как показывает

анализ, главная цель упоминания этих образов в песенных текстах – освящение «опасных» мест проведения обряда, которые имеют статус лиминальных. В одинаковых ролях выступают как христианские божества, так и астральные образы. Однако действие астральных на Западном Полесье касается только свадьбы в доме молодого, христианских – больше в молодой.

Ключевые слова: свадебный фольклор, Западное Полесье, христианские божества, астральные образы.

Pykaliuk L. «The Trinity is walking around porch...». Sacralization of ritual space in a wedding folklore (based on example of songs from Western Polissya)

Summary. The article analyzes functions of sacred images in ritual ceremony of traditional Ukrainian wedding based on field data, collected in Western Polissya. The article analyzes functions of sacred images in ritual ceremony of traditional Ukrainian wedding based on field data, collected in Western Polissya. The analysis shows that main purpose of references of these images in song lyrics is sanctification of «dangerous places» for holding ceremony, which have status of liminal. The Christian deities and astral images are in same roles in this act. However, effect on astral images in Western Polissya applies only to wedding in house of groom, and Christian ones – in bride's house.

Key words: wedding folklore, Western Polissya, Christian deities, astral images.

Пізнюк Л. В.,

кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності
Київського національного університету культури та мистецтв

БРИКОЛАЖІ СОЦРЕАЛІЗМУ У ТВОРАХ АРКАДІЯ ЛЮБЧЕНКА

Анотація. У статті розглянуто модифікації творчості А. Любченка 1930–40-х років. Проаналізовано принципи міфологізації прози письменника. Виявлено механізми переходу А. Любченка до соцреалістичного письма, опанування мови влади тощо.

Ключові слова: соцреалізм, міфологізація, мова влади, архетип, канон, бриколаж, ідеологія.

Постановка проблеми. Аркадій Любченко у 1930-х рр., починаючи з нарисів «Синьоока сестра України» (1928), активно нав'язує читачеві зашорене сприймання дійсності, видає бажане за дійсне, коректуючи правду. Повторення у текстах майже однієї структури – зовнішній конфлікт чи проблема (інколи як друга паралельна лінія в твір вписується особисте життя персонажа, інтимні почуття, без яких ідеологічно навантажені тексти читалися б як передовиці якоїсь комуністичної газети) – долається колективними силами. Так створюється вічний момент щастя, ідилічна цілісність світу, розгорнутого в часі і просторі – все це провокує думку про розгортання міфотворчого імперативу в соцреалістичній реалізації письменника. Ця гіпотеза посилена ще й тим, що прозаїк, легко маніпулюючи часовими межами або гіперболізуючи можливості персонажів, обов'язково обігруючи стандартні поняття «дружба», «кохання», «вірність», «взаємодопомога», часто створює ідилічні образки радянського життя.

На думку А. Вернера, «соцреалізм був реалізацією позачасового ідеалу» [1, с. 192], відповідно саме з цієї причини конкретний час у тому чи іншому тексті нічого не означає, змінюючи його певні атрибути та історичну тривалість, можна постійно створювати універсальний світ та час радянської країни, яка розвивається цілеспрямовано до світлого майбутнього. Наприклад, у новелі «Остання ніч» (1943), навіть попри чіткі історичні відсилки, час міфологізований: образ майбутнього, яким би хотів його бачити прозаїк, накладається на теперішнє.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з означеної теми. Трактуючи А. Вернера не зовсім відповідає тій часовій природі міфу, яку пропонують відомі теоретики міфології К. Леві-Строс, М. Еліаде, Дж. Кемпбел та ін. На їхню думку, міф має виходити із минулого й накладатися на теперішнє чи майбутнє. Тобто його часова перспектива перебуває у постійній тягlostі, це уніфікована форма [2; 3; 9]. Кожен з них вкладає у значення міфу особливий зміст. Для К. Леві-Строса міф – це глобальна, об'ємна, синтетична, повторювана оповідь, смисл якої залежить від того, як зв'язуються, переплітаються, поєднуються її елементи [2, с. 195–218]. За М. Еліаде, міф завжди переповідає сакральну історію або оповідає про подію, що відбулася в минулому, проте стала підґрунтям для нинішніх. Таким чином, твердить М. Еліаде, міф – «це оповідання про певне „творення“; нам повідомляють, як саме щось відбулося, крім того, в міфі ми знаходимося біля джерел існування цього „щось“». Міф розповідає тільки те, що відбулося реально, лише те, що виявило себе у повній мірі» [3, с. 15].

Соцреалістичний міф уможливує існування іншої парадигми, коли теперішнє зливається із майбутнім або навпаки, але майже ніколи туди не потрапляє минуле, хоча, при потребі, воно деформується відповідно до вимог. Кінцева мета соцреалістичного міфу – творення особливого світу, завжди однозначного і обов'язково життєподібного. Якщо міф, за М. Еліаде, розповідає про те, як реальність досягла свого втілення, тобто виходить із минулого, то соцреалістичний міф продукує нарратив майбутнього (реального й ідеального водночас). Не останню роль відіграє тут форма колективної підсвідомості, котра реалізується через митця, це певний ланцюг, який включає у себе ще й владу. Таким чином, якщо розмістити ці три комунікаційні форми, виходячи з опозиції, яку дослідники – К. Леві-Строс, М. Еліаде, Н. Фрай – вважають одною із структурних складових міфу, то матимемо «верхи», або владу, і «низи», тобто маси, а між ними опиниться проміжна ланка – митець-медіум, функція якого полягатиме у «пасуванні» або ж, за К. Леві-Стросом, себто трансформування двох опозиційних одиниць в одне, або ж в універсальний міф, що має бути прийнятим і «верхами», і «низам», при цьому медіум послуговується засобами риторичного й ідеологічного дискурсів, властивість яких завойовувати увагу реципієнта та переконувати його.

Цю ситуацію по-своєму пояснює Р. Барт: «пригнічений створює світ, і у нього лише активнотранзитивна, політична мова; пригнічувач охороняє фундамент, і його слово всеоб'ємне, нетранзитивне, воно має характер театрального жеста – це і є міф» [4, с. 276]. Однак у Бартовій схемі немає автора/творця, а відтак виникає прогалина: хтось має озвучити цей «жест»-міф. Тому, на нашу думку, митець займає саме те проміжне становище, яке надає йому можливість зловити «м'яч» від влади і відіслати його масам. Тоді правомірно буде твердити вслід за Бартом, що міф, його слово, письмо, витворюється «з уже матерії опрацьованої з метою подальшої визначеної комунікації» [4, с. 235]. У статті зробимо спробу проаналізувати природу міфотворення у прозі А. Любченка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Р. Барт, вважаючи, що міфи породжуються за допомогою ідеології, у «Міфологіях» він невтомно повторює, що міф – це ідеологія, якою просякнута дійсність. Його висновок засновувався на аналізованні різноманітних сфер сучасної французької культури: кіно, театр, журнали, спорт, їжа та інші, – що утворюють деформований соціально відчужений образ дійсності. Отож, за Бартом, функція міфу віддаляти реальність [4, с. 270]. Також він твердить, що міф дискретний: він оформлюється в дискурсах, це фразеологія, набір фраз та стереотипів. Його точка зору й аналіз, дешифрації міфу найбільш адекватні нашій, яка полягає в дослідженні соцреалістичного дискурсу, що часто поєднує не лише літературні, але й різноманітні соціокультурні феномени. Барт виділяє найпоширеніші, але не остаточно універсальні механізми формування міфу, розглянувши які, матимемо на-

далі можливість не звертатись знову до теоретичної частини, але назвати й проаналізувати робоче, функційне, поле міфу. Проте важливо наголосити, що ці аспекти Р. Барт вважав активними лише для «лівого» міфотворення, вважаючи, що «правий», тобто радянський, міф дуже блідий, сухий та обмежений у свої творчій суті. Однак, підходячи до цього питання практично, – аналізуючи зразки радянського міфотворення, – маємо заперечити теоретичні Бартові твердження щодо несхожості «лівого» й «правого» міфотворення. Отож, Р. Барт виділяє такі міфотворчі засади:

1. «Щеплення». Його дія полягає в імунізації колективної уяви, задля цього вводиться легка доза відкрито визнаного зла. Це дозволяє зберегти колективну уяву від небезпеки більш глибокого підриву устоїв [4, с. 278].

Тут, як приклад, можемо навести справи СВУ чи УВО – це були перші щеплення, після яких переважна частина радянської України дивувалася підступності і повсюдності «ворогів народу». Другим глобальним щепленням стало винищення інтелектуальної частини, після нього всі стали «пилними», бо мусили зберегти свою «унікальну» батьківщину, оборонити від капіталістичного зла, зрадників тощо. Отож місця для самостійного аналізу у колективній свідомості не лишилося. В Аркадія Любченка такими імуніносіями стали: «Смільва розвідка» (1934), «Про Дніпрельстан та ще „дешо“» (1934). У Любченкових творах міфологізація не набирає таких обертів, як, наприклад, у творах Оксани Іваненко [5], проте з'явилися характерні образи «ворогів» («Синьоока сестра...»), «Смільва розвідка»), які, зазначає К. Кларк, стали «найбільш усталеним образом риторики 30-х» [6, с. 73], й «оборонця» («Танк», «Грізні бійці наступають»), якому в загальному радянському житті відводилося особливе місце;

2. «Витягнутість із історії». За Р. Бартом, історія в міфі нівелюється після того, як «розкладе все по місяцях» [4, с. 278].

Позбавлення історичного підґрунтя особливо відчутне в «Останній ночі» А. Любченка, де горизонт минулого хоч і задіяний, але лише як тло, а теперішнє вже злилося з майбутнім, також «витягнутість з історії» притаманна «Простій історії» і більшості нарисам початку 1930-х рр., в яких історія «підправлена» (див.: «Гайдамаки», «Друже мій» тощо);

3. «Тожсамість». Вона виникає в ситуації, коли людина не спроможна уявити собі щось **інакше** (інакший – це порушення порядку), тому якщо в поле зору потрапляє хтось не схожий, інакший, то він або ігнорується, або перетворюється в тотожне. Будь-яке протиріччя зводиться до взаємовідзеркалення, все інше – до одного і того ж [4, с. 279].

Цей досить влучно потрактований Р. Бартом пункт має безліч прикладів, починаючи від пропагування однакового одягу, способу життя, поведінки, читання однотипної літератури тощо. Найкращим прикладом з Любченкової творчості є «Катря», тут спершу ігнорується, всіляко підкреслюється невідповідність однієї з робітниць ланки іншим, а потім, звичайно ж завдяки чулому радянському вихованню у колективі, вона перетворюється в потрібний за каноном соцреалізму образ вихованої і відповідальної працівниці;

4. «Тавтологія». Дія цього міфотворчого прийому розрахована на повторення, наслідування якогось всепропагованого прикладу, приміром, героїв кінофільму [4, с. 280–284].

Як правило, його дія найпродуктивніша у парі з наступним – «кількісним». Міфологічна функція тавтології нагадує ритуал, певне проходження якогось обряду, в якому кожен може

знайти себе, свою роль, тому «ціле суспільство стає видимим саме собі як незнищенна жива єдність. Покоління індивідів проходять, немов безіменні клітини з живого тіла, але форма – живлюща й почасова лишається. Через більшу масштабність бачення, потрібну, щоб охопити цього надіндивіда, кожен відкриває самого себе побільшеним, збагаченим, підтриманим і звеличеним. Його роль, хай там яка неповажна, бачиться йому як невіддільна від прекрасного святкового образу людини – образу могутнього, однак, з необхідності, замкненого всередині індивіда» [4, с. 34–35];

5. «Квантифікація якості». «Зводячи будь-яку якість до кількості, міф здійснює розумову економію – осягає реальність за дешевшу ціну» [4, с. 281].

Справді, чого варті постійно повторювані, серійні виробничі «колгоспні» чи «шахтарські» романи, але, витративши час на читання кількох, розумієш механізм усіх наступних. Схоже, цей принцип збагнув також і Любченко, коли почав писати сценарії, потім переробляти їх в нариси або кіноповісті чи п'єси;

6. «Констатація». Констатація не орієнтується на творчий світ, а покриває світ уже створений, ховаючи сліди його рукотворності за фіксованою оком вічністю [4, с. 281–282].

Цей чинник найкраще віддзеркалює сутність соцреалізму, оскільки останній переважним чином констатує дійсність, хоча, насправді, дійсність повинна була йому коритися, змінюватися відповідно його вимог. Таку ж констативну дію наголошує Г. Почепцов, посилаючись на Дж. Остіна: «тоталітарний текст у відповідності до термінології Дж. Остіна треба визначати не як констативний, а як перформативний мовленевий акт. Про себе ж соцреалізм говорить якраз як про констатив, як про відповідність дійсності. Він був сильніше реальності, оскільки саме вона повинна була підлаштовуватися під ТТ [тоталітарний текст]» [7, 132].

Отже, кожен із цих наведених прикладів так чи інакше проявляється в соцреалістичному тексті і є, власне, способом міфотворення. Соцреалістичний міф має чітко сформовану інтенцію: він вимагає, щоби реципієнти впізнавали себе у вічному, у ньому, і разом з тим в історичному образі, що створений для них і з них, впізнавали свій дещо трансформований світ і наслідували його правила, устрій. Таким чином, міф виконує своє подвійне завдання: він сугестує, навіює, і вимагає зрозуміти та прийняти його.

Усе це створювало міфологічну основу текстів, що, своєю чергою, мали на меті підвести, підштовхнути читача до того, що потрібно бачити, до чого потрібно прагнути, забувши про незручну, недосконалу дійсність. У фальшивих «світах» все було на поверхні, аби некритично налаштованому реципієнтові було легше збагнути всю повноту ідеологічних та етичних наставлень тексту. Естетизація поступилася місцем етизації, повчальності (тобто риториці й ідеології) та іншим факторам, цей феномен уможливив появу літератури, що виходить зі сфери мистецтва як естетики. Любченковий талант атрофовувався від дотримування норм, від намагання влитися чи злитися із «бажанням» мас, що, як відомо, фабрикувались зовсім не ними. Тенденція дискурсу влади була скерована на маси, дискурс митців мусив бути спрямований у два боки: на задоволення формуючих запитів партії та на корекцію світогляду ідеологічно недоформованого, недовихованого пролетаріату. Як справедливо зауважив німецький мистецтвознавець В. Хофман, «там, де мистецтво перетворюється у засіб пропаганди чи стає лозунгом на службі релігійних або політичних ідеологій,

починається абсолютизація будь-якого „справжнього” мистецтва, на основі якого виробляється жорстка система заборон та норм. Сьогодні про це піклуються догматики соціалістичного реалізму» [8, с. 32]. Міфотворча домінанта у літературі соцреалізму стала досить продуктивним та прогресивним методом. За словами Дж. Кемпбела, міфологічні чари добре діють лише в ізольованих суспільствах чи державах, що «скуті сном у межах міфологічно зарядженого обрію» [9, 362]. Прикладом однієї з таких ізольованих структур був СРСР.

Повертаючись до початку 30-х рр., варто згадати раптову «зраду» А. Любченка прозі. Він несподівано представив себе в іншій іпостасі митця, написавши ряд драматичних творів: п'єсу «Земля горить», комедію «Моє-твое», кіноповість «Тайна», кіносценарій «Катря» та п'єсу для дітей «Тарас – селянський син». Що спонукало Любченка шукати іншої реалізації? Можливо, просто бажання спробувати свої сили і талант в іншій царині літератури, тим паче, що Любченко мав сценічний досвід, а, крім того, засоби драматургії, кінематографу інколи були задіяні письменником в епічних творах, наприклад, діалог між Костем і Мішеlem в «Образі», кінематографічний прийом побудови «Via dolorosa», зауважений і доведений Г. Майфетом; можливо, дезорієнтація чи певна криза; також, можливо, те, що драматургія, особливо соцреалістична, не вимагала «роздвоюватися» митця під тиском зовнішніх вимог влади і власним розумінням мистецтва. Останнє підтверджує також О. Забужко, пояснюючи: «існує один від літератури, в якому слово виходить поза межі себе, втрачаючи самодостатність, міліє, сплющується само в собі, задихаючись од клаустрофобії й відповідно заступаючи свій внутрішній, текстовий простір – екстериоризованим простором агори (зали, стадіону і т. д.), а свою іманентну виражальну експресію – експресивною пластикою акторського тіла: це драма. Тільки в драмі „закони жанру” в принципі допускають стовідсоткове авторське улягання канонів, залишаючи при цьому для індивідуального творчого самовираження вузький прошарок сутої фактури, „форми” (канал „як” – коштом „що”), де на передній план висувається суто ігрова сторона творчості, компенсуючи й надкомпенсуючи всі інші (тобто безкорисливість і насолода як підставові характеристики мистецької діяльності зберігається, але майстерність важить непорівнянно більше за чуттєвість: *проживати писане на рівні власного душевного досвіду необов'язково*). Тому, щоб писати під „соціальне замовлення”, не вчиняючи наружи ні над собою, ні над природою мистецтва, письменник тоталітарної доби має, в ідеалі, бути – драматургом» [10, с. 53. – *Курсив мій*].

Драматичні твори (до яких можна зарахувати і сценарії), як відомо, мають свої особливості. Дія, переживання, конфлікт переносяться у зовнішню рухому площину, сценічну, видиму, виражаючи свою суть через мовлення (монологічне, діалогічне, поліфункціональне) персонажа, жест, міміку, мізансцени – все це керується авторськими ремарками-вказівками. Конфлікт стає центральним і головним аспектом. У радянській драматургії, крім названих загальних рис, були ще й особливі, запрограмовані соцреалістичним канонам вимоги: «оцінкова шкала персонажів драматургії має лише два кольори – білий і чорний. У цих обов'язкових рамках, винесених за дужки твору, розгортається зіткнення між героями, боротьба воль, характерів. Особисті якості персонажа визначаються насамперед його груповою спільнотою, і вже в останню чергу – індивідуальністю [...] Герой трактується як більш чи менш яскравий представник своєї групи. По суті, це герой *масовий*, „командний”, усі можливі драми важливі

лише з погляду інтересів його групи, доля групи – головне, окрема людина з них не вирізняється» [11, с. 84].

П'єси Аркадія Любченка початку 1930-х екстраполювали те, що не змогла проза, а саме: міфологізація, створення образу країни-раю, сформованого цілісно, не роздertoго внутрішніми конфліктами героя (свідомо вибрані автором творчі засоби вимагали від нього саме героя, а не просто діючої особи чи персонажа), остаточне подолання «комплексу» власне індивідуальності через злиття з колективним началом, служіння бажанню маси, підпорядкування громадським інтересам, досягнення чіткого поділу персонажів на «біле-чорне» тощо.

«Земля горить» – п'єса, в якій титан робітничий клас Західної України визволяється від польського гніту – повністю відтворила пафосний революційний дискурс, що так імпонував радянському сприйманню художньої дійсності. А. Любченко створенням цієї героїчної картини, можливо, приєднався до гурту українських розбудовників соцреалістичного стилю в драматургії, як-от, наприклад, О. Корнійчука з «Загібеллю ескадри». Утилізуючи своїх персонажів під нескитних та мужніх, він, навіть попри наділення їх різними національностями, а відтак і мовними особливостями (діалектами), що надало б такої-сякої індивідуалізації персонажам, зміг витворити образ всемогутнього пролетаріату, об'єднаного однією метою та керованого одним ідеологом, до речі, комуністом (такий типаж був використаний і розгорнутий Любченком уперше; Данилюк з «Образи» не враховується, оскільки він був частиною гри або навіть зумисним драгуванням критиків, хоча й трактувався письменником як ідеал). Отже, А. Любченко досяг того, що не дуже вдалося зробити у прозі. Його персонажі вперше пройшли через утилізацію й утилітаризацію, піддавшись інтернаціональній єдності і виключно міфологічному началу, що не відрізнялися від колективних архетипальних уявлень. Кровопрлиття та численні смерті дійових персонажів виправдовувалися досягнутою метою і у фіналі твору не означали нічого, крім дотримання законів жанру трагедії, хоча один із зарубіжних адептів соцреалізму, Л. Муссінак, стверджував, що «мертвий пролетар значить більше, ніж якась єпископська падаль» [12, с. 89]. Отож, можна твердити, що головним у «Землі...» був не катарсис, естетичне переживання, а ідеологічне переживання.

Локальна згадка у п'єсі «Земля горить» (події відбуваються на заводі, що належить польським магнатам) напрошується на паралель із «Синьою сестрою...», в якій поляки отожднювалися із ворогами, оскільки були по другий бік кордону із Союзом. Однак у п'єсі Аркадії Любченко вже відмовляється від такого узагальнення, він навіть впевнений, що «не кожен українець – комуніст, і не кожен поляк – фашист» [13, с. 42]. Ця сентенція утворює двополюсне поле сприймання, проте весь творчий потенціал п'єси націлений не на метамову (завуальованість справжніх поглядів чи думок автора), її ідеологічна тенденційність полягає у ствердженні необхідності світових перетворень на користь пролетаріату, а також однозначного позитиву радянської гуманної країни у цих перетвореннях. «Земля горить», окрім того, була покликана повідати радянським українцям про нещастя поневолених братів (західних українців, поляків), яким потрібна допомога – та, цілком вірогідно, виконати пропагандивну роботу – тематика п'єси мала розбудити дух єднання у західних українців зі східними або принаймні просвітити їх, в якому напрямі варто рухатися.

«Земля горить» була подана на конкурс НКО у 1931 р. і здобула другу премію (першої не дали нікому). Зображені у п'єсі

події переконали журі НКО у необхідності театральної та кінематографічної постановки. Проте фільм таки не створили, а от п'єса була поставлена; її сценічним втіленням Любченко був незадоволений [14, с. 38–39, с. 41].

Інша доля чекала на твір «Мос-твое», що писався спочатку як комедія, а потім у 1941 р. був перероблений у кіносценарій для Одеської кіностудії. У першій редакції комедії режисери, крім потрібної «легкості» побачили ряд недопрацьовок у способі творення типажів, досить сміливих як на 1933–34 рр. Так, перекладач рукопису комедії писав А. Любченку: «Деякі приймачі "поціновувачі" [твору] протестують проти **такого** показу Рябоконя, Дрота... Хіба можна висміювати так комуністів? Вони вже забули, що саме так висміювали **деяких** комуністів т. Сталін із т. Кагановичем на 17 партз'їзді [...] По лінії образу та стосунків Рябоконя і його дружини (Павл. Карпівни), можливо, що потрібно було би їх розв'язати, якщо він лишається більшовиком, а якщо він із нею лишається, то потрібно його... добити (на думку Ю. А. Завадського)». Порадою перекладача було переробити п'єсу, а потім театр Завадського «конкретно відповідь: так – так, ні – ні» [15, 9.]. Як бачимо, тут вже «тоталітарний текст представляє собою жорстку структуру, що не допускає винятків і огріхів. Ні на рівні героїв, ні на рівні сюжетів. Міг секретар обкому виявитися шпіоном? Мабуть, навіть в романі 1937 року це могло бути лише як виняток. Тоталітарний текст наперед знає, хто друг, а хто ворог. До того ж це були приписи колективної поведінки, а не індивідуальної» [7, с. 134]. Чим закінчилася ця перипетія з комедією – невідомо, проте у кіносценарії А. Любченко витворює інший тип радянської комедії, в якій зміщено лише деякі акценти, зокрема перероблено образи комуністів. Усе інше лишається без змін: колективи змагаються за першість, усі сили скеровано на виготовлення продукції понад норму і без браку, у цю колізію вписуються популярні в 30-ті рр. тип шкідника, тип міщанки, яких, звичайно, викривають (читай – знешкоджують) у фіналі. Тут Аркадій Любченко відмовляється від іронічного сміху 20-х рр., він використовує той простодушний сміх старшого, тата, який з доброю теплою посмішкою говорить: «Це погано!», – вказуючи дитині на помилки. Для соцреалізму це був позитивний сміх, він мав викоринити, виликувати, позбавити від недоліків, підтримати, підживити негаснучий оптимізм і т. д. Усі тенденції твору суворо декретовані. Клішованість ситуацій і подій відверто скерована на масове сприйняття. Легка мова, доступні життєві ситуації – мусили б завоювати симпатію глядача 30-х рр. Саме в драматичних творах починають діяти більшість із визначених В. Пахаренком рис соцреалізму, які не могли вповні розвинутися в епічних творах письменника: «гіперкласовість», «гіпернормативність», «схематизм світосприйняття», «масовізм», «вузько пропагандивна спрямованість» [16, с. 6–8].

Те ж саме можна сказати про кіноповість «Тайна» (1936). Любченко пише її за подібною до шахтарських творів схемою: пильнування росту виробки вугілля шахтарями переплітається з любовними колізіями. Це твір настільки збагачений ними, що шахтарські проблеми відступають на другий план. Любовні трикутники (Зіна–Ромко–Андрій, Зіна–Андрій–Поплавський, Валя–Сашко–Поплавський), закручені інтригами ситуації, створені наче за останніми сучасними вимогами «мильних» серіалів. Любовна тональність підсилюється ще й пісенькою «Я люблю, не заважай», що проходить лейтмотивом через увесь твір. Пісеньку написав М. Рильський спеціально для Любченкового сценарію.

При прочитанні кіноповісті увагу привертає відверта описовість, ремарковість подій, ситуацій і навіть почуттів героїв – Аркадій Любченко вже не переймається заглибленням у душу персонажа, виносячи, за законами драматичних творів, усе в зовнішній вимір. «Тайна» була певним жанровим прогресом для української літератури – адже письменник поєднав два родових різновиди: і повість, і, не дуже відмінний від організації драми, кіносценарій. Проте варто зауважити, що кіноповість має надмір поверхового ідилічного змісту зі звичним уже казковим фіналом. Окрім того, твір, незважаючи на його прозовість (йдеться про родову належність), більше розрахований на глядача, ніж на читача.

«Катря» (1938) – кіноповість такого ж стибу, як «Тайна». Різниця полягає лише у топосному тлі: у «Тайні» події розгортаються у шахтарській місцині, у «Катрі» маємо сільську. Відповідно акцентуються та загострюються інші проблеми колективного господарства: вирощування коноплі, догляд за худобою і т. д. У центрі уваги бригадир-ударниця Катря-Коноплянка, паралельно з якою Любченко поступово представляє інших героїв: Олексу – коханого Катрі, а також найкращого сільського конюха, Христю – матір Олекси та «головну» доярку, Миколу Федоровича – голову колгоспу та інших. «Катрю» можна назвати досягнутим письменником «апогеєм» у зображенні стандартного колективного духу. Особливість колективного феномену постійно ілюструється приказками, він має велику волю в тексті, такий примат, що «влізає» навіть в інтимну сферу героїв. Любовна лінія, проте, тут строго підпорядкована виробничим проблемам і створює звичайне підсилювальне тло.

Цікавим моментом у сценарії є те, що його сюжетна лінія, події і навіть імена деяких героїв, нагадують про нарис «Сила». Аркадій Любченко за основу цього художнього нарису взяв сценарій «Катря», перемістивши увагу з дівчини, Катриної бригади, її стосунків із Олексою та іншими, на голову колгоспу – Миколу Федоровича (Любченко навіть не змінив імені!), на його досконалість як господаря, керівника, чоловіка і батька. У нарисі була також збережена та історія про цінну людську життя, яка є однією зі стрижневих тем у сценарії. Таку метаморфозу із сценарним матеріалом А. Любченко дозволив собі зробити, мабуть, через остаточне відхилення Москвою постановки «Катрі». Проте в даному випадку цікавою є не причина переробки, а спосіб продукування соцреалістичного твору.

Жоден сценарій («Катря», «Мос-твое»), хоча й подобалися вони Одеській кіностудії, не був реалізований як фільм. Увага до них з нашого боку зумовлена тим, що у цих творах А. Любченка найбільш виразно зафундувалась тенденція на вироблення одноплосинного досконалого, зразкового героя. Письменник використовує архетипні образи, які зрозумілі масам. Чим вища посада службовця, тим більше він має нагадувати майже безтілесного ангела, це, наприклад, інженер Поплавський із «Тайни», секретар райкому та професори, Степан Петрович і Корнієнко, з «Катрі», сакралізовані також образ матері та образ більшовика Івана («Земля горить»). Усі ці образи певною мірою стали канонічними у соцреалістичній драматургії. Ці кліше зумовили перехід із внутрішньо емоційної сфери у зовнішню, позірну, що не вимагає великої зосередженості чи напруги інтелектуальної сфери глядача або читача, і продукувало лише насолоду та розвагу, таку собі прогулянку з користю та обов'язковою мораллю.

Висновки. А. Любченко створив не такі вже й погані, як для 1930-х рр., сценарії-«анальгетики», хоча з сучасного погля-

ду вони програють як фікція викривленого. Їхня творча настанова відверто була спрямована на міфотворчість й ідеалізацію життя, що на очах глядачів перевтілювалися би на «світле майбутнє», яке вони самі творять. «Суто технічні процеси набувають напруженого драматизму і можуть сприйматися з великою цікавістю. Читач поступово дізнається, як, не дивлячись на всі поломки, верстат був запущеним у справу чи як колгосп «Перемога», наперекір дощовій погоді, зібрав багатий врожай кукурудзи, і, закривши книжку, він з полегкістю зітхає, розуміючи, що [...] зроблений ще один крок до комунізму» [17, с. 58]. Аркадій Любченко вносить у твори настанову постійної святковості та урочистості: майже всі драматичні твори (окрім «Земля горить», яка представляє інше письмо) наповнені радісними піснями, звучанням оркестрів, квітами, так само, як і нариси тощо.

Загалом, складається враження, що А. Любченко «загрався», створюючи казкові задзеркала. Це призвело до різкого розриву між його текстами та реальністю, а також, очевидно, і до виникнення ситуації подвійного стандарту (дотримання зовнішніх норм поведінки, з одного боку, а з іншого, впливання внутрішнього неспокою у зовнішню заданість життя), подвійного дзеркала реальності, що по-особливому проявиться у таких творах, як: «Кострига», «Ворог», «Кров», «Хліб». Саме ці новели початку 30-х рр. змінюють думку про Аркадія Любченка як послідовного соцреаліста.

Література

- Вернер А. Вина невинних і невинність винних. Погляд на зв'язки політики з літературою і літератури з політикою в ПНР / А. Вернер // 12 польських есеїв / упоряд. Оля Гнатюк. – К. : Критика, 2001. – С. 183–198.
- Леві-Строс К. Структурна антропологія / К. Леві-Строс ; пер. з фр. З. Борисюк. – К. : Основи, 2000. – 387 с.
- Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М. : Инвест – ППП, 1995. – 240 с.
- Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Е. Н. Зенкина. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.
- Калита Н. «Свої» і «Чужі» у циклі казок О. Іваненко «Великі очі» (до проблеми витворення радянського міфа) / Н. Калита // Молода нація. – 1999. – № 13. – С. 106–112.
- Кларк К. Сталинский миф о «великой семье» / К. Кларк // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 72–96.
- Почепцов Г. Тоталитарный человек. Очерки тоталитарного символизма и мифологии / Г. Почепцов. – К. : Глобус, 1994. – 152 с.
- Хофман В. Китч и «тривиальное» искусство как искусство массового потребления / В. Хофман // Искусство. – 1989. – № 6. – С. 32–39.
- Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / Дж. Кембел. – К. : Видавничий дім «Альтернативи», 1999. – 392 с.
- Забужко О. Синдром Галілея : декілька завваг до психології митця соцреалізму / О. Забужко // Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К. : Факт, 1999. – С. 49–57.
- Кравченко А. Канон і стиль : драматургія О. Коломійця // Наукові записки НаУКМА. – 1998. – Т. 4. Філологія. – С. 84–90.
- Муссинак Л. Социалистический реализм // Называть вещи своими именами : Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Л. Муссинак ; сост., предисл., общ. ред. Л. Андреева. – М. : Прогресс, 1986. – С. 87–92.
- Любченко А. Земля горить / А. Любченко // Червоний шлях. – 1932. – № 9–10. – С. 14–31 ; № 11–12. – С. 26–44.
- Валліянський збірник / за ред. Ю. Луцького. – Торонто : Мозаїка, 1977. – 260 с.
- Листування 1924–1941 рр. // Архів Аркадія Любченка. – Thomas Fisher Rare Book Library at the University of Toronto. – Коп. 2.
- Пахаренко В. Ідейно-естетичні концепції соціалістичного реалізму в українській літературі 20-х років (на матеріалі сільської теми). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – К., 1994. – 21 с.
- Терц А. Что такое социалистический реализм? / А. Терц // С разных точек зрения : Избавление от миражей : Соцреализм сегодня. – М. : Советский писатель, 1990. – С. 54–80.

Пизнюк Л. В. Бриколажи соцреалізму в сочиненнях Аркадія Любченка

Анотація. В статті розглянуто модифікації творчості Аркадія Любченка в період 1930–1940-х рр. Проаналізовано принципи мифологізації прозаїка. Висвітлено механізми переходу писателя к соцреалістическому письму, оволадення мовою влади.

Ключевые слова: соцреалізм, мифологізація, мовою влади, архетип, канон, бриколаж, ідеологія.

Pizniuk L. Bricolage of the socialistic realism in works by Arkadii Liubchenko

Summary. The Soviet optimism, collectivist participation in the common affair, and catering to the mass-reader replaced the contradiction in Liubchenko's prose (1930s). The subject of the writings changed, transformed into an image corresponding to the socialistic realistic concept as soon as Liubchenko accepted the role of a medium of ideas adopted by communist ideology. The Soviet reality, which promoted creation of the new (i.e. Soviet) mythology and new literature, came into Liubchenko's prose and artistic thought forever.

Key words: socialistic realism, mythologization, power language, archetype, canon, bricolage, ideology.

*Решетняк О. О.,**кандидат філологічних наук, старший викладач
кафедри української мови та літератури
Донбаського державного педагогічного університету**Швидка Н. В.,**кандидат філологічних наук, доцент кафедри
української мови та літератури
Донбаського державного педагогічного університету*

ОСОБЛИВОСТІ БІБЛІЙНОЇ СИМВОЛЕМИ ЯК ВЕРБАЛІЗАТОРА КОНЦЕПТУ

Анотація. У статті проаналізовано особливості символіки, і біблійної зокрема, як вербалізатора концепту, охарактеризовано засоби структурування будь-якого біблійного концепту; порушено проблему аналізу фразеологічної символіки та парадигми вербалізаторів сакрального концепту, виокремлено особливості біблійної символіки.

Ключові слова: символ, символіка, концепт, символема, Біблія, вербалізатор сакрального концепту.

Постановка проблеми. Проблема лінгвокультурних концептів студіювали М. Алефіренко [1], О. Цапок [2], І. Голубовська [3], В. Карасик [4], В. Кононенко [5], В. Маслова [6], О. Селіванова [7], О. Левченко [8], О. Близнюк [9], О. Задорожня [10], П. Мацьків [11], А. Пікалова [12], В. Яковлева [13] та ін. Вербалізатори лінгвокультурних концептів неодноразово були предметом досліджень. Однак окремої наукової розвідки, присвяченої аналізу особливостей біблійної символіки як вербалізатора концепту, у сучасному вітчизняному мовознавстві немає.

Саме тому **мета** дослідження полягає в тому, щоб проаналізувати особливості символіки, і біблійної зокрема, як вербалізатора концепту. Окреслена мета передбачає виконання таких завдань: охарактеризувати засоби структурування будь-якого біблійного концепту; порушити проблему аналізу фразеологічної символіки та парадигми вербалізаторів сакрального концепту, виокремити особливості біблійної символіки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проміжною одиницею між мовою та культурою вважають концепт, що є об'єднуючою ланкою двох семіотичних систем. Науковці концепт трактують як умовну ментальну одиницю, спрямовану на комплексне дослідження мови, свідомості й культури. На думку В. Карасика, лінгвокультурний концепт співвіднесений із трьома сферами, а саме: 1) свідомістю як місцем перебування концепту; 2) культурою, що детермінує концепт, тобто останній – це ментальна проекція складників культури; 3) мовою і мовленням – сферою вербалізації концепту [4, с. 74]. Як зазначає В. Маслова, концепт оточений емоційним, експресивним «орелом», часто його аналізують як «згорнутий текст» [6, с. 28].

Концептуальну картину світу інтерпретують переважно як цілісну модель, притаманну певній культурі, яку репрезентують міфологічна, наївна, наукова, релігійна, біблійна, художня картини світу тощо. Біблійна концептуальна картина світу посідає неабияке місце в глобальному чи локальному вимірах будь-якої європейської культури, і української зокрема.

На думку науковців, дослідження культури, як «... сукупності соціально набутих і трансльованих від покоління до по-

коління значущих символів, ідей, цінностей, звичаїв, вірувань, традицій, норм і правил поведінки, завдяки яким люди організують свою життєдіяльність» [14, с. 228], зумовлене, насамперед, «... незавершеністю, відкритістю людської природи, спрямованої на пошук сакрального сенсу буття» [15, с. 70].

Прагнення зберегти духовно-етичні смисли, усвідомлювані як Божі Заповіді, притаманне особистості незалежно від культурно-національного ареалу. Ідея Об'явлення є змістовою домінантою віровчення і Святого Писання, тим концептуальним ядром, навколо якого сформувалася біблійна концептосфера. Біблія репрезентує життєво важливі як для індивіда, так і соціуму «заповітні смисли» – концепти, як елементи культурно-національної картини світу українців, що маніфестують наявні в Книзі Книг засадні морально-релігійні норми життєдіяльності етносу. Як стверджує М. Алефіренко, сутність концепту виявляє триада: образ, поняття й символ. На наступному, четвертому, етапі формування концепту та його вербалізації виникає образ міфу, оприявлюючи дію символу в культурній парадигмі [1, с. 146]. Символ моделює ядро бібліїзму не лише концептуального та мовного, а й візуального. Вербалізовані біблійні концепти (символеми, фразеологічні одиниці тощо) уможливають трансляцію «заповітних» істин упродовж століть.

Біблійні символеми з антропонічним і топонічним складниками репрезентують прототипні та стереотипні уявлення певної лінгвоспільноти, вербалізовані, переважно й символізовані, особливо значущі для морально-аксіологічної площини соціуму реалії. Так звану «безпоняттєвість» власної назви у структурній семантиці бібліонімів не засвідчує концептуальний аналіз, оскільки такі символеми перебирають на себе значеннєві потенції, маніфестуючи внутрішньою формою (звичайно прозорою), метафоричністю, асоціаціями, конотаціями духовно-культурні поняття та морально-етичні константи, декларовані індивідом у взаємозв'язках із соціумом, релігією, культурою. Отже, у прагматичному аспекті бібліоніми набувають ономастичних функцій, підґрунтям яких є асоціативні зв'язки та відношення, що й увиразнює наявність поняттєвого компонента в структурі оніма.

Як зазначає П. Мацьків, «... триада теоцентризм – антропоцентризм – етноцентризм є універсальною формулою сакральної світобудови і світобачення, що об'єктивується в біблійному дискурсі. Перші два складники триади визначають «обличчя» концептуальної картини світу, третій репрезентує мовну картину світу» [11, с. 51]. Концептуальна картина світу синтезує узагальнені людською свідомістю уявлення про світ

ідеальний і світ реальний. Засобами мовної картини світу вербально експліковані універсальний код і система абстрактних понять. Осмисленню явищ дійсності, певних абстракцій сприяє система концептів, тобто блоків інформації, закодованих у свідомості та виокремлених мовними засобами. Особливістю біблійної концептуалізації є спосіб вербалізації: залучення метафоричних чи метонімічних принципів і відбиття прототипних і стереотипних уявлень у символічних чи фразеологічних одиницях прецедентного тексту (Біблії). Усвідомлюючи символ, мовець опосередковано чи безпосередньо співвідносить символізовану реальність з певними поняттями, відтак отожднює з концептом. Біблійному дискурсу притаманна сукупність уявлень, понять, образів, символів, наразі символом віри можна вважати не лише храм Божий, а й інші предметно-образні поняття. Для християн – це, насамперед, Ісус Христос, символіку якого визначають за допомогою категорій віра, милосердя, надія, любов, перемога, спасіння тощо.

Концепт і символ – це категорії, що попри неоднозначність їхнього трактування в різних галузях науки, перебувають у площині одного виміру, якщо їх аналізують на підставі однієї загальнотеоретичної позиції. Під час трактування понять концепт і символ виокремлюють такі спільні ознаки: 1) полісемічність значення; 2) мовленнєва репрезентація розгалуженої сукупності конотацій, емотивних супроводів, аксіологічних уявлень; 3) багатомірність осмислень; 4) нечіткість поняттєвих меж, наявність перехідних зон. Концепту, реалізованому в понятті, образі, символі, підґрунтям яких є внутрішня форма, притаманна значна кількість конотацій, які вможливають залучення до власного значеннєвого поля інших концептуальних понять, близьких до нього за змістом й опозиційованих йому, і моделювання певного комплексу понять, слів, образів, символів, що формують ту чи ту концептосферу.

Для дослідження концепту й символу, зокрема біблійного, під час їх архетипного усвідомлення значущим є етнічно-національний складник. Номінативним традиціям притаманні саме ті «заповітні смисли», які прагнув зберегти кожен народ. Український етнос Марію, обрану для народження Божого Сина, яку в Біблії номіновано благодатною (Лк. 1: 28), маркує Богородицею, Божою Матір'ю, звертаючись до неї, як до Матері Божественного Сина, рівного Якому серед людей немає. Лексичний інваріант Діва Марія більш поширений у західноєвропейській культурі, що акцентує власне на сімейних, любовних стосунках. Отже, біблійний концепт і символ спроектують духовні поняття на конкретний етнічний простір.

Символ залучено до структури концепту через образ і поняття, тобто він формується на образно-поняттєвій основі. Як зазначає В. Кононенко, «... вважати, що образ формує концепт поза символом, було б певним спрощенням взаємозалежностей образу, поняття й символу, занадто глибоко вони пов'язані між собою» [5, с. 176]. На думку В. Жайворонка, концепт оприявлено і в слові, і в образі, і в матеріальному предметі, тобто він передбачає асоціативне нашарування культурних понять на основне (лексикографічне) значення [17, с. 26]. Отже, вербалізований символ уможливує реалізацію всіх трьох форм втілення концепту, оскільки є водночас і словом, й образом, і переважно номінованою реальністю (а в позамовній дійсності – власне реальністю). На переконання В. Кононенка, «... сама природа символу розкривається через ступеневу ієрархію: слово – образ – символ – смисл – концепт» [5, с. 174]. Оскільки межі поняттєвих полів таких одиниць не є чітко окресленими, об-

разні інтерпретації та їхні значення – неоднорідні, культурні концепти й відповідні символи співвіднесені не безпосередньо, а в конфігурації мікрополя семантичних структур, притаманних таким одиницям значень, на які нашаровано численні конотації, асоціації, аксіологічні ознаки тощо.

Дискурс, і зокрема контекст, оприявлюють отожднення категорійних властивостей концептів і символів, а біблійні концепти й символи поширені не лише в просторі, а й у часі. М. Алефіренко зазначає: «... концепт-символ, перетворюючись на міфологему, формує в слові достатньо широкий смисловий спектр імплікаціонала його семантичної структури, що містить і складний образ, і мотив, й ідею, і навіть життєву ситуацію» [1, с. 147–148]. Відповідно до такої позиції (додаткове потрактування й поєднання в одну цілісність «концепт–символ») відмінність між концептом і символом нівельована.

Концепту притаманна складна багаторівнева структура, зокрема лінгвістичний, психологічний, соціологічний і культурологічний рівні. Структурують концепт усі складники поняття, етимологія, історія та сучасні асоціації. Ядром концепту вважають словникові значення лексем, периферією – суб'єктивний досвід, конотації та асоціації [18, с. 365].

Когнітивна семантика концептуальну структуру об'єктивує на засадах моделювання ментального комплексу, ядром якого є фреймові моделі пропозиційно-асоціативного різновиду. П. Мацьків стверджує, що «... вони містять пропозиційні рівні диктуму (істинної інформації), модусу (суб'єктивної оцінки) та асоціативні термінали, що формуються шляхом метафоричної аналогізації на підставі використання знаків інших концептів і репрезентуються метафорами» [11, с. 50].

Когнітивна семантика досліджує структуру концепту, акцентуючи на описі ідеї, прототипу певних реалій та об'єктів/суб'єктів, номінованих у лексико-фразеологічній мовній системі іменами. Мова експлікує концепти, закріплюючи й маніфестуючи інформацію про позамовні об'єкти. Вербалізатори, як мовні одиниці, оприявлюють і водночас структурують концепт. Найбільш об'єктивними вербалізаторами є семи, що містять істинну інформацію про концепт та оцінювання мовцем певної реалії дійсності. Вербалізують концепти експліцитно та імпліцитно виражені значення лексем. Експліцитна вербалізація передбачає залучення слів, як маркерів певного поняття. Наприклад, біблійні ідіоми – содомський гріх, гріх Каїна, грішити гріхом Онана – експліцитно вербалізують концепт гріх. Імпліцитну, тобто опосередковану, номінацію здійснюють завдяки активізації імплікаціоналу значення слова. Для фразеологізованої символи Адам і Єва імплікаціоналом є знання лінгвоспільноти щодо гріхопадіння перших людей, тобто імпліцитний вербалізатор «перворідний гріх».

Структуру будь-якого біблійного концепту моделює парадигма вербалізаторів: семи, лексеми, синонімія, антонімія, конотація, символи, гіпер- і гіпонімічні відношення, етимологічне і фразеологічне значення. Вербалізація такого концепту демонструє його поняттєвий потенціал і сприяє поширенню інформації про його змістове наповнення в українськомовному вимірі.

Особливість фразеологічної символіки, і біблійної зокрема, полягає, насамперед, у її синтетичності. «Вона є за своєю суттю квінтесенцією всієї символіки культури», – зауважує О. Левченко [8, с. 204]. Семантичний діапазон фразеологічної одиниці модельований комплексом значень його складника – символами. Різноманітні знання, залучені до процесу утво-

рення символом, зумовлюють їхню полісемантичність, а тому й амбівалентність, напр.: Діва Марія (Богородиця) – «праведність», «віра», «краса»; Йосип Прекрасний – «праведність», «краса»; віра Авеля – «віра», «праведність», «внутрішня краса (прагнення до досконалості)» тощо. Фразеологічним символам притаманна специфічна категоризація (метафорично-символічна): таку функцію виконують різнокатегорійні власні імена. Ще однією особливістю символом є підпорядкування суперконцептові символики субконцепту. На думку О. Левченко, «... перелік символічних атрибутів, належних суперконцептові, є вужчим, однак саме таку символіку простежуємо в багатьох символічних підсистемах у межах лінгвокультури» [8, с. 205]. Реконструйовані символічні складники концептів біблійного дискурсу (антропоніми й топоніми як компоненти таких сталих висловів на вербальному рівні перебувають у гіперонімічних відношеннях) засвідчують часткову тотожність символічних атрибутів. Біблійним символам притаманні такі ознаки: 1) субординаційність (біблійна модель світу передбачає ієрархію, на верхівці якої Бог); 2) опозиційність, підґрунтям якої є антонімія (у семантичній опозиції Бог/людина оприявлено ставлення Бога до індивіда як репрезентанта певних рис характеру чи певного виду діяльності завдяки системі бінарм добро/зло, позитивне/негативне, віра/невіра, праведність/гріх тощо); 3) синтез інформації, залученої до процесу фразеотворення як складника вербалізації концепту; 4) здатність бути об'єктиватором різних конфігурацій; 5) багатозначність та амбівалентність; 6) універсальність чи аналогічність.

Висновки. Методика концептуального аналізу зможливає з'ясування змісту, який залучає до поняттєвого поля інші номени, категорії, образи, символи, фрази, тобто знання, когнітивні уявлення. Аналіз парадигми вербалізаторів біблійного концепту має ґрунтуватися на виявленні його відношень з іншими компонентами тексту з огляду на те, що в поняттєвому вимірі концепти містять часто різноаспектні константи, які транслюють сутність як загальнолюдських, так і національно орієнтованих цінностей, зокрема таких морально-етичних категорій, як добро, зло, віра, невіра, праведність, гріх, життя, смерть тощо. Дослідження цих вербалізаторів концептів безсумнівно є перспективним.

Література:

1. Алефиренко Н.Ф. Спорные проблемы семантики / Н.Ф. Алефиренко. – М.: Гнозис, 2005. – 326 с.
2. Цапок О.М. Мовні засоби репрезентації концепту краса в поезії українських шістдесятників : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / О.М. Цапок. – Черкаси, 2003. – 191 с.
3. Голубовська І.О. Етноспецифічні константи мовної свідомості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.02.15 – «Загальне мовознавство» / І.О. Голубовська. – К., 2004. – 38 с.
4. Карасик В.И. Языковой круг : Личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
5. Кононенко В.І. Концепти українського дискурсу / В.І. Кононенко. – Київ–Івано-Франківськ : Плай, 2004. – 248 с.

6. Маслова В.А. Homo lingualis в культуре / В.А. Маслова. – Витебск : Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2004. – 320 с.
7. Селіванова О.О. Нариси з української фразеології (психоконітивний та етнокультурний аспекти) : монографія / О.О. Селіванова. – Київ–Черкаси : Брама, 2004. – 276 с.
8. Левченко О.П. Символи у фразеологічних системах української та російської мов : лінгвокультурологічний аспект : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.01; 10.02.02 / О.П. Левченко. – Львів, 2007. – 443 с.
9. Близнюк О.О. Концепти життя і смерть : лінгвокультурологічний аспект (на матеріалі паремійного фонду української та італійської мов) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.17 / О.О. Близнюк. – К., 2008. – 210 с.
10. Задорожня О.М. Концепт «час» в українській поетичній мові : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / О.М. Задорожня. – Тернопіль, 2008. – 245 с.
11. Мацьків П.В. Концептосфера Бог в українській мовній картині світу : біблійний, фольклорний, словниково-діахронний дискурс : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.01 / П.В. Мацьків. – К., 2008. – 368 с.
12. Пікалова А.О. Вербалізація концепту людина в поетичних текстах Михайла Стельмаха : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / А.О. Пікалова. – Х., 2008. – 242 с.
13. Яковлева В.Б. Вербалізація концепту сім'я в українській мовній картині світу : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / В.Б. Яковлева. – Х., 2008. – 240 с.
14. Хоруженко К.М. Культурология : энциклопедический словарь / К.М. Хоруженко. – Ростов н/Д : Издательство «Феникс», 1997. – 640 с.
15. Гуревич П.С. Культурология : учебник для вузов / П.С. Гуревич. – М.: Проект, 2003. – 336 с.
16. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / переклад проф. Івана Огієнка. – К.: Українське Біблійне Товариство, 2002. – 1375 с.
17. Жайворонко В.В. Етнолінгвістика в колі суміжних наук / В.В. Жайворонко // Мовознавство. – 2004. – № 5–6. – С. 23–35.
18. Фрумкина Р.М. Лингвист как познающая личность / Р.М. Фрумкина // Язык и когнитивная деятельность. – М.: Наука, 1989. – С. 359–471.

Решетняк Е. А., Швыдка Н. В. К вопросу особенностей библейской символемы как вербализатора концепта

Аннотация. В статье проанализированы особенности символемы, и библейской в частности, как вербализатора концепта, охарактеризованы средства структурирования любого библейского концепта; затронута проблема анализа фразеологической символики и парадигмы вербализаторов сакрального концепта, выделены особенности библейской символемы.

Ключевые слова: символ, символика, концепт, символема, Библия, вербализатор сакрального концепта.

Reshetnyak O., Shvydka N. On the issue of features of biblical symboleme as verbalizator of concept

Summary. The features of symboleme and biblical one particularly as verbalizator of concept are analyzed in article. The authors determine means of structuring of any biblical concept, describe problem of analysis of phraseological symbolics and paradigm of verbalizators of sacred concept, and features of biblical symboleme are pointed out.

Key words: symbol, symbolics, concept, symboleme, Bible, verbalizator of sacred concept.

Сардарян К. Г.,

докторант кафедри української та світової літератури
Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

ЛІТЕРАТУРНІ МАСКИ У ТВОРЧОСТІ ІРИНИ ЖИЛЕНКО

Анотація. Статтю присвячено дослідженню літературної маски у творчості І. Жиленко. З'ясовано, що, з одного боку, маска може бути плодом багатой фантазії, тобто надавати можливість авторці приміряти всілякі ролі, з іншого – вона приховувала героїню справжню, слугувала авторці захистом від безжалісного світу. Розуміння того, що життя – гра, а тому в ній мають місце експерименти, зумовлює використання мисткинею різноманітних образів. Вирішуючи, яку личину зодягти у певний момент, у межах власного твору митець виконує роль Творця, що полягає у слідуванні своєму покликанню вільного художника.

Ключові слова: маска, роль, перевтілення, містифікація, трансформація, урізноманітнення, експеримент.

Постановка проблеми. В історії вітчизняної літератури І. Жиленко є однією з найбільш визначних і багатогранних особистостей. Наукова новизна роботи визначається обраним аспектом, в якому творчий спадок мисткині не розглядався в сучасному літературознавстві; комплексним вивченням категорії маски, а також історико-літературним контекстом, в якому представлена творчість поетеси. Крім того, тема маски як філософсько-етична проблема невідповідності видимості і суті, не знайшла достатнього відзеркалення у літературознавчих працях, присвячених вивченню творчості письменниці, ані творчості інших письменників-шістдесятників. Проте це питання, на нашу думку, заслуговує на особливу увагу.

Творчість І. Жиленко привертала досить пильну увагу критиків і літературознавців. Окремі аспекти її творчого доробку розглядали такі відомі автори, як Д. Дроздовський, М. Жулинський, М. Коцюбинська, А. Макаров, В. Сулима, Л. Тарнашинська, Г. Штонь та інші. Проте не можна сказати, що творчість мисткині вповні проаналізовано та вписано в контекст сучасної української літератури.

Мета нашої розвідки – розкрити смислову структуру літературної маски у творчості І. Жиленко. Актуальність зазначеного питання визначається тим, що тема літературної маски поширена у творах світової літератури та займає у творчості поетеси помітне місце, оскільки становить характерну особливість поезики творчості І. Жиленко.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перш ніж досліджувати маски-образи у творчості мисткині, необхідно з'ясувати значення цих термінів, оскільки ці поняття є засадничими в зазначеній розвідці. Маска – театральний атрибут, що має приховати, замаскувати сутність, сенс. Вона має амбівалентний характер.

Спершу маємо висвітлити різнобічний характер маски, розглянути значення цього слова та близьких йому за значенням слів. Так, слово «маска» походить від французького слова «masquer», італійського «maschera», арабського «عراق» масхара – насмішка). У сучасній мові це полісемічне слово, що має кілька значень: 1. Спеціальна накладка із зображенням (ліпна або мальована личина у формі людського обличчя або звіриної

морди); 2. Пов'язка зі шовку або картону з щілинами для очей; 3. Людина в масці; 4. Фотографічний засіб обмеження світла при комбінованому фотозніманні; 5. М. хірургічна – накладається на обличчя хворого під час наркозу; 6. М. киснева – застосовується під час висотних польотів; 7. Гіпсовий знімок з обличчя померлого; 8. Сітка з дроту для захисту обличчя при фехтуванні; 9. (перен.) Удавання; лицемірна зовнішність [5].

Маскарад – близьке за значенням слово, що позначає: 1. Костюмований бал; карнавал. 2. (перен.) Незвичайний одяг, що змінює вигляд; переодягання, маскування, камуфляж. 3. (перен.) Про вигляд і поведінку, за якими приховується справжня сутність когось, чогось; блеф, окаянство [6].

Подібним до значення слова «маска» є «образ», що, в свою чергу, також має кілька значень: 1. Зовнішній вигляд когось, чого-небудь; 2. Специфічна для літератури і мистецтва конкретно-чуттєва форма відображення дійсності. В науці певна ідея виражається через поняття, а в мистецтві – через образи; 3. Зображення обличчя святого; 4. (спец.) Зображення будь-якого явища за допомогою мовного звороту, переносного вживання слова і т. ін.; 5. (перев. мн.) Те, що вимальовується, постає в чий-небудь уяві; 6. Зображення зовнішнього вигляду когось, чого-небудь (про портрет, фотографію, скульптуру і т. ін.); 7. (філос.) Відображення в свідомості явищ об'єктивної дійсності. Наші відчуття, наша свідомість є лише образом зовнішнього світу; 8. (заст., жарт.) Обличчя [6].

Професор Л. Ушкалов у монографії «Література і філософія: доба українського бароко» тлумачить мистецький образ, як ілюзію якоїсь речі. На думку науковця, створювати поетичний образ – «не що інше, як «наслідувати (imitare) ту річ, вигляд чи подібність якої зображується» [3, с. 42].

Термін «маска» позначає трансформацію, маскування, перевтілення. Приховування справжнього «Я» завжди допомагало людям привнести щось нове в життя, відчутти себе іншою людиною. Досить часто надягають «маску» письменники. Так, Л. Ушкалов, досліджуючи образ маски, зазначає, що «маска для Шевченка – неодмінний аксесуар художника»; «...скрізь, де життя стає театром, неодмінно зринає маска. При тому вона не має в поета ані найменших похмурих конотацій, символізуючи веселість і свободу» [4, с. 300]. А твори Сковороди «можуть бути чудовим прикладом того, як образ маски легко набуває різних символічних конотацій. Увесь видимий світ для нього – це такий собі всеосяжний маскарад» [4, с. 299].

Розуміння маски дозволяє знайти розгадку життєтворчих ребусів Ірини Жиленко. Хоча вони ідентифікують авторку кожного разу по-різному. Маска ніби знімає з автора відповідальність за достовірність сказаного. З одного боку, в масці певним чином відтворюються риси автора, з іншого – вона має бути зрозумілою, як інша особа. Але насправді Жиленко містифікувала своїх читачів та критиків. Навіть відомі сьогодні факти біографії письменниці суперечливі, не кажучи вже про те, що протиріччями насичений текст книги спогадів «Ното feriens».

Адже маска завжди містить риси навмисної деформації природного вигляду автора, вона є результатом втручання митця в сферу природного з метою змінити свій вигляд.

Наприклад, у «Поємі пісень» думки наказують поетесі зіграти надію:

...«Вбери жебрацький строй. / Тут бути драмі. Тож зіграй уважно / свою Високу Роль. / А ми підкажем...» [1, с. 220].

Сумніви, що виникають, вона ж сама і заперечує:

«Чи зможу?» – запитала я несміло. / «Іди і дій! – почувла. – Уперед... / Чого на світі тільки не зуміє / трудяща жінка, мати. Ще й поет» [1, с. 221].

Для мисткині життя переважно є саме карнавалом, про що промовисто свідчать рядки поезії «Пісенька про ліхтар»:

А мені – ах! – за вуаллю / синіх-синіх-синіх вій – / світ наш – площа карнавальна, / а над нею – домок мій – / на отій, найвищій, ноті, / в голубому ліхтарі, / сторінки моїх блокнотів / рум'яніють од зорі [1, с. 323].

Життя як карнавал – це феєрверк фарб, емоцій, фантазії, це життя-свято. І справді, таким воно і має бути у людини святкувочої. У наступних рядках поезії маємо цьому підтвердження:

Стільки тайн! І стільки масок! / Стільки шансів! А гітар! [1, с. 323].

Дійсно, у мисткині багато масок: вона – ластівка, соловей, фея, філософ, химерниця, провісниця, марнотратка, принцеса (інфанта), дитя (мадам Інфантильність), грішна мадонна, людина святкуюча.

У межах одного твору вона може трансформуватись, наприклад, як у поезії «Квітник жінки, що вміла чаклувати»:

Як легко розлучатися з собою! / Розтиснуть руки, долю відпустить. / Як солодко ставати голубою / або червоною – і весело цвісти / в кімнатах з кольоровими шибками, / де все різноколірне, навіть кіт, / і брати вишні з кошика руками, / і спати, спати мільони літ... [1, с. 318].

У творі розлука зі своїм «Я» передбачає вільний спосіб (стиль) життя, прагнення до змін та перевтілень.

Поезія «Самотність» є одним із кращих творів інтимної лірики Ірини Жиленко. Лірична героїня твору – «грішна мадонна», яка підбирає «любовні крихти», чекає на нього, навіть втративши надію. Майстерно відбито боротьбу в собі, адже не кожна жінка зможе уявити себе в ролі коханки. Вона розуміє і те, що чекати буде «усе життя», і те, що вона не єдина для нього, не перша у значенні номер один, проте стримує прояв емоцій. Грішна мадонна усвідомлює, що такі неповноцінні стосунки приносять страждання, але водночас вони є раєм для неї.

– Моя сестра, моя жура, / подібна станом до свічі, / вся в ранах од мого пера – / збунтуйсь, розбий проклятий рай, / віддай його і розтрощи – / за ту любов, яка і кат / (бо напрокат, з чужого дому), / але й безсмертний райський сад – / круг шії грішної мадонни [1, с. 351].

Грішний зв'язок характеризується великим еротизмом. І, можливо, дистанція та певна недосяжність підсилюють бажання; порушення культурних норм приваблюють.

І навпаки – у поезії «Сине сонечко» поетеса приміряє образ сором'язливої дівчини, яка не може сказати коханому про свої почуття. Вії та посмішка виступають тією вуаллю, яка виконує функцію маскування. Лірична героїня чекає на зиму, що вбереже її від «нерозважливого слова», та намагається врятуватись інтелектом. Ці два фактори – зима та інтелект – виступають «надійнішими гальмами» прояву почуттів. Героїня вагається:

– І коли стане білим-біле / уже і сад мій, і волосся – / скажу: «А я тебе любила. / Але тоді була вже осінь...» / Втім, не скажу. Візьму з собою. / І все лишиться при мені. / І сине сонечко любові / крізь домовину, землю, сніг – / синитиме наївно, палко / і (то вже – весняний мотив) – / засвічуватиме фіалки, / печальні квіточки цноти [1, с. 264].

І все ж таки вирішує залишити в таємниці свої переживання. Можливо, сором'язливість та вагання героїні у прояві інтимних почуттів виникають із причини усвідомлення цих стосунків як таких, що суперечать нормам моралі. Можливо, вона не бажає порушити багаторічні піднесені духовні почуття. Можливо, це очікування перших кроків від коханого. Поетеса надає читачу право вільної інтерпретації мотивів поведінки ліричної героїні. Але зрозумілим є наступне: героїня відмовляється від особистого щастя, придушуючи свою жіночність.

У поезії «Місячний канкан» поетеса приміряє маску доброї чаклунки. Вона на нейлоновій мітлі збирається поскакати «до Місяця на небо», потанцювати з ним, «осіяти» двори, паркани, котів, а дівчині, що сумує, наворожити «чудо-принца». І всі ці невинні витівки є «життєвою прозою поета».

Перетворення принцеси на попелюшку відбиває прозу буття у поезії «Таке життя...»: Принц розлюбив свою принцесу. / Нові з'явилися інтереси. / Нові з'явилися відкриття. / Таке життя... [1, с. 459].

Маску принцеси авторка замінює на маску Попелюшки. Ця трансформація відбувається через те, що принцеса з туги розбиває свої кришталеві черевички та йде босоніж. Тим часом у замку «пил позолоти змили швабри», згасли свічі, панують клопоти та незгоди. Героїня – колишня принцеса знаходить в собі сили дивитися на зраду простіше, а конкретніше – «ширше та крізь пальці». Єдине що її хвилює: «що скажуть діти і сусід».

У поезії «Самогубця» лірична героїня одягає личину жінки «з розбитим серцем». Із контексту стає зрозумілим, що її кинув коханий. Навіть за допомогою психоаналізу вона не може собі зарадити:

– І сльози. І психоаналіз. / І срібні пелюстки з весла. / А жінка сміялась, сміялась... / Втекла [1, с. 352].

Психічний розлад призводить героїню до безутішних дум:

– О жінко з розбитим серцем! / Не склеїш роками ті скалки. / В стіні одчиняється дверця... / Як вільно живеться русалкам!!! [1, с. 352].

Депресивний стан провокує суїцидальні дії ліричної героїні, її тягне до озера, «повішеного на стіні», незадоволеність земним життям спонукає до заміни звичайного життя земної жінки на русалочне, адже їм вільно живеться. Виконана роль жінки з розбитим серцем надала мисткині додаткового досвіду, якого у неї, можливо, не було в реальному житті.

Поезія «Я розкрила балкон» репрезентує ліричну героїню в новій іпостасі, вона – соловей: Бог із ним, з невеселим земним життям. / Хай мій труд у людей не в ціні, – / Та дарма. / Стану я у весні – солов'єм. / Соловей стане серцем в мені. / І душа моя – сіль. / І весна – мій улов. / Світлий дощик і місячний серп. / І для щастя не треба / ні підстав, ні умов. / Воно просто приходиться і все [1, с. 461].

Досить часто слова поет та соловей виступають синонімами. Образ солов'я в цьому творі символізує поетку, для якої щастя полягає у співі, і найкраще звучить той спів навесні. Порівняно з красою весни всі прикраси стають для поетки смішними, вона відпускає їх. Образ солов'я є носієм авторської філософії.

Поезія «Дошове літо» демонструє наступний образ авторки: вона митець-маг, ворожбит. І в цьому творі автор та маска тотожні. Нарешті у неї з'являється свято – вона може віршувати «досхочу», і робить вона це з ювелірною старанністю:

– ...текучий камінь римами ограню / і свічку засвічу у глибині [1, с. 467].

Образ поета-мага не суперечить законам дійсності, адже наворожити, тобто навіршувати митець може рівно стільки, скільки вистачить у нього уяви. Навіршувавшись, магиня проголошує:

– Я закриваю – годі ворожби! – / старий блокнот, оправлений в сап'ян, / і думаю, що вже ростуть гриби, / і що вони усміхнені, як я [1, с. 467].

Крім того, поет у Жиленко дивак та місяць, як, наприклад, у поезіях «Ніч. Страх» та «Жебрацька пісня». І хоч у «Жебрацькій пісні» звучить безпорадність та невпевненість у доречності мистецького слова:

– Шкодує небо золотої сині. / Дарма мордуєм пера. Сій – не сій, / а проросте саме лише безсилля / та боязке обожнення месій [1, с. 346].

все одно лірична героїня прохає у Часу «погідну годину» – це той момент, коли місяць зможе вільно говорити, а «юрба» – слухати.

Подібним настроєм сповнена поезія «Ніч. Страх»:

– Все бридня. Все – зітертий мідяк. / І в легенях цинізму набряк. / Все бридня. Все брехня. Все театр. / Тільки сніг, перший сніг – психіатр [1, с. 347].

Лірична героїня відрікається від здобутих раніше знань, застерігає і сина від них, оскільки вони породжують страх. У творі є цікавою та нехарактерною для мисткині антитеза книга – страх, знання – зло, від яких вона втомилась:

– Буду спать. Буду спать. Буду спать. / Не питать. Не шукати, не знать. / Я на пенсії. Все. Вийшов стаж. / Райський сад. На сьогодні – шабаш! [1, с. 347].

І далі: «Годі слів. Я не граюсь в цю гру» [1, с. 348].

У згаданій поезії авторка надягає личину, щоб відбити настрій, непригаманні світовідчуттю людини святкуючої.

Ми спостерігаємо багатоманітність образу поета в творчості І. Жиленко, але вони не суперечать один одному. Образ-маски поета-солов'я та поета-ворожбита, поета-месії демонструють тему вільного мистецтва в творчості поетеси.

У поемі «Тихе віяння» поетка визначає свої ролі-образи:

– І все ж – принцеса. / І все ж я – інфанта, / мадам Інфантильність / зі снами рожевими. / До смерті інфанти / не вирости з бантів. / Ніколи не будь Королевою [1, с. 500].

Образ принцеси характеризується впевненістю героїні в своїй екстраординарності, винятковості. Можливо, їй притаманні примхливість, ілюзорне бачення світу, рожеві мрії. Підтверджує це припущення наступна роль авторки – «мадам Інфантильність», що є близькою до ролі принцеси, інфанти. Інфантильність у психології пояснюється як незрілість, недорозвиненість, нездатність особистості самостійно приймати рішення. У поетеси – це звичайна втеча від дисгармонійної реальності в рожеві мрії, небажання дорослішати, на що є вказівка у наведених вище рядках. Можемо пояснити цей образ-маску в творчості мисткині, як бажання хоча б тимчасово перебувати у нафантазованій казковій атмосфері. Це втеча у дитинство, спроба виправити, замінити його вигаданим, казковим. Взагалі поетеса досить часто спрямовує свій погляд назад, у дитинство:

– Але якоїсь ночі – не засну. / І прийде сніг з очима золотими. / І от тоді я знову осягну / мистецтво повертання у дитину... [1, с. 104]. «Сніг іде...» (цикл).

У «Вірші до альбому», присвяченому Є. Сверстюку, авторка грає роль людини святкуючої, людини, що п'є життя:

– Я святкую життя! Хвалю / Своєю спрагу, свій голод юний. / Слава Богу – я ще люблю. / Слава Богу – я ще воюю. / Я святкую терпку жаху / цих каштанів на тлі небес. / І солодку мою тортуру – / безнадійно кохати тебе [1, с. 162].

Ліричну героїню не засмучує недосяжність коханого чоловіка, його байдужість до її «чар». Вона радіє найменшим дрібницям у житті.

У поезії «Ода сюжету» авторка розкриває секрети своєї творчої лабораторії: Люблю сюжет – земну привітну маску / (під нею – вічності страшний провал). / Зав'язка, кульмінація, розв'язка. / Як три стіни. Четвертою – фінал. / Так весело! Не зазирає за маску [1, с. 311].

І далі авторка підкреслює, що «все на світі – тільки натяк, тільки тайна». Кожен у житті за сюжетом грає певну роль. Маска падає з лиця лише в тому випадку, коли все завершено, а до того моменту мисткиня закликає любити сюжет і сумлінно виконувати свою роль.

Ця думка І. Жиленко перегукується із тезою Г. Сковороди: «Ми на цьому світі схожі на тих, котрі грають комедію. Поки вони грають, то представляють різні персони: один – персону короля, другий – князя, третій – слуги, четвертий – жебрака. Та тільки-но комедія скінчилась – усі виявляються рівні. Так і ми на цьому світі, ... акторів хвалять не за те, що вони були вельможами чи князями, а за те, що добре грали...» [2, с. 163].

Висновки. Отже, у творчості І. Жиленко маска, з одного боку, може бути плодом багатой фантазії, тобто надавати можливість авторці приміряти всілякі ролі, з іншого – вона приховувала героїню справжню, слугувала авторці захистом від безжалісного світу. Крім того, маска для митця, на наш погляд, є професійним засобом, що урізноманітнює його творчість. У цьому сенсі актор та письменник тотожні – з кожною роллю вони змінюють «костюми», маски.

Все вищезазначене дозволяє стверджувати, що у своїй творчості І. Жиленко вдало використовувала мистецтво перевтілення, за допомогою якого експериментувала та втілювала в образах-масках авторську свідомість. Розуміння того, що життя – гра, а тому в ній мають місце експерименти, зумовлює використання мисткинею різноманітних образів. Вирішуючи, яку личину зодягти у певний момент, у межах власного твору митець виконує роль Творця, що полягає у дотримуванні своєму покликанню вільного художника.

В інтерпретації художніх текстів, як і образів, не останню роль відіграє робота дослідника, оскільки він вносить свої корективи в розуміння творчого мікрокосму аналізованого твору. Крім того, на розуміння авторських текстів певним чином накладається життєвий досвід, етичні норми дослідника. Тому, на нашу думку, потрактування дослідниками масок-образів митця може бути хибним та не відповідати задуму автора.

Література:

1. Жиленко І.В. Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг / І.В. Жиленко; під ред. В.О. Шевчук та ін.; упоряд., вступ. ст. та бібліограф. А.М. Макарова. – Харків: Фоліо, 1999. – 544 с.
2. Ушкалов Л.В. Від бароко до постмодерну: есеї / Л.В. Ушкалов. – Київ: Грані-Т, 2011. – 552 с.

3. Ушкалов Л.В. Література і філософія: доба українського бароко / Л.В. Ушкалов. – Харків: Майдан, 2014. – 416 с.
4. Ушкалов Л.В. Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання / Л.В. Ушкалов. – Харків–Едмонтон–Торонто: Майдан; Видавництво Канадського інституту українських студій 2014. – 602 с.
5. <http://www.jnsm.com.ua/>.
6. <http://sum.in.ua/s/>.

Сардарян К. Г. Литературные маски в творчестве Ирины Жиленко

Аннотация. Статья посвящена исследованию литературной маски в творчестве И. Жиленко. Установлено, что, с одной стороны, маска может быть плодом богатой фантазии, то есть предоставлять возможность автору примерить различные роли, с другой – она скрывала героиню настоящую, служила автору защитой от безжалостного мира. Понимание того, что жизнь – игра, а потому в ней имеют место эксперименты, предопределяет использование поэтессой различных образов. Решая, какую личину надеть в

определенный момент, в рамках собственного сочинения писатель исполняет роль Творца, которая заключается в следовании своему призванию свободного художника.

Ключевые слова: маска, роль, перевоплощение, мистификация, трансформация, разнообразие, эксперимент.

Sardaryan K. Literary masks in creativity of Irina Zhilenko

Summary. The article studies literary masks creativity I. Zhilenko. It was established that, on one hand, this attribute may be result of a rich imagination, that is, to provide an opportunity to author to try different roles, on other – it hid real heroine, author served as protection from merciless world. Understanding that life – game, but because there exist experiments, determines use of poet in different ways. When deciding what to wear mask at some point, in framework of his own writer, plays the role of Creator, which is to follow his vocation freelance artist.

Key words: mask, role, transformation, mystification, diversity, experiment.

*Семашко Т. Ф.,
кандидат філологічних наук, доцент, докторант
Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ЕТНОСТЕРЕОТИПИ ТАКТИЛЬНОГО МОДУСУ СПРИЙНЯТТЯ: ДИНАМІКА СТАНОВЛЕННЯ

Анотація. Лексикографічні праці є надійним джерелом інформації для проведення різнопланових наукових досліджень мовних фактів. З-посеред останніх – вивчення стереотипів сенсорного сприйняття, відомості про які можуть бути отримані лише за умови аналізу динаміки їх становлення.

Ключові слова: чуттєве сприйняття, тактильний модус перцепції, вербальна репрезентація, етнокультурні стереотипи.

Постановка наукової проблеми. Найпершим контактом людини з навколишньою дійсністю, через який концептуалізується та інтерпретується отримана за допомоги органів чуття вся інформація, є сенсорне сприйняття. Зір, слух, нюх, смак, дотик дають нам можливість відчувати найтонші відтінки природного буття, створюючи в нашій свідомості відповідні уявлення, що відображають безпосереднє сприйняття, відновлене пам'яттю, або опосередковане через складні мисленеві процеси. Уся перцептивна інформація визначається колективним і індивідуальним досвідом носіїв мови, а також традиціями та стереотипами – результатом профілювання дійсності етнічною свідомістю, що склались у відповідному лінгвотоваристві та за допомогою вербальних засобів отримали відображення в мовній картині світу.

Вербальними засобами, які відтворюють навколишній світ (власне відображають, а не копіюють, адже «мова не віддзеркалює дійсність, а відображає її знаковим способом» [1, с. 11]), є сенсорна лексика п'яти модусів перцепції (зорового, слухового, смакового, нюхового, дотикового) – складної й багаторівневої системи, де тактильність бачиться неоднозначним модусом перцепції, який О. Лурія визначає як складну форму чуттєвості, що складається як із елементарних, так і складних компонентів [2, с. 129–130]. І хоча зачасту тактильність виступає додатком інших відчуттів, проте при безпосередньому контакті особливого значення для людини набуває саме інформація, яку вона отримує у результаті безпосереднього контакту, що дає змогу найрізноманітнішими способами вступати в контакт із предметами і краще відображати їхні властивості. Більш того, часто саме дотик замінює людині зір та слух, виступаючи одним із найважливіших джерел людських знань про простір і властивостей предметів у цьому просторі.

Підтвердженням статусності тактильної чуттєвості є дослідження сучасних мовознавців (див. праці С. Антонюк, Н. Воспрякової, І. Галуцьких, О. Левченка, Х. Мелько, Ю. Письменної, О. Сторчак, К. Тулюлюк, О. Федотової та ін.), які визнають дотик одним із основних засобів отримання інформації про навколишнє середовище. Попри те тактильність вивчено значно менше, ніж інші модуси перцепції; поза увагою і питання етнокультурних стереотипів сенсорного сприйняття із тактильним компонентом, що робить актуальною тему пропонованого дослідження.

Мета. Тісний взаємозв'язок категоризації з системою сприйняття світу п'ятьма органами чуття, з одного боку, і з обробкою сенсомоторних і перцептивних даних за допомогою мови [3, с. 307], з іншого, робить актуальними дослідження специфіки мовної репрезентації сенсорних (перцептивних) ментальних комплексів, якими виступають перцептивні етнокультурні стереотипи – постійна, організуюча, цементуюча структура ментально-лінгвального комплексу, що уможлиблює пізнання людиною світу через виявлення національномовної специфіки його категоризації. Сказане продукує мету пропонованого дослідження: актуалізувати необхідність розгляду етнокультурних стереотипів тактильного сприйняття; визначити структурні, функціональні та змістові їх особливості. Пропоноване дослідження виконане на лексикографічному матеріалі, що уможливить розв'язання питання щодо фіксації та способів тлумачення стереотипів із перцептивним компонентом; дасть змогу зробити висновки щодо способів розкриття значень етностереотипів; дозволить з'ясувати питання щодо їх усталеності в українській лінгвокультурі.

Базою для добору фактичного матеріалу послуговували: «Словник української мови XVI – першої половини XVII ст.» (далі СЛУМ) та «Словарь української мови» Б. Грінченка (далі СУМГ), що є надійними джерелами інформації для проведення різнопланових наукових досліджень, оскільки саме лексикографія намагається знайти найоптимальніші, найдоступніші способи вербальної репрезентації та впорядкування всіх доступних знань. А з огляду на структурно-семантичну організацію стереотипів сенсорного сприйняття відомості про них можуть бути отримані лише за умови вивчення динаміки становлення системи мовних фактів, відповідно, їх вивчення повинне вестися як у синхронному, так і в діахронічному аспектах одночасно, бо «будь-який повний синхронний опис мови не може обійтися без поняття архаїзму та інновації» [4, с. 401]. Звернення до словникових статей різних часових періодів дозволить уявити «анатомію» значень етнічних стереотипів; зрозуміти, як певні параметри етнічного значення стереотипу передбачають одні і заперечують інші параметри, тим самим збільшуючи психологічну реальність тих чи інших компонентів його тлумачення; простежити за динамікою стереотипів-образів, що зрештою уможливить опис української лінгвокультурі.

Попри те зауважимо, що обсяг статті не дозволяє виконати комплексне дослідження етностереотипів із тактильним компонентом, тому ми обмежили коло наших пошуків емоційно-чуттєвою сферою – субмоделлю «духовний світ», де людина виступає основним об'єктом опису. У межах означеної площини виформовується розуміння морально-психологічного стану особистості, її ставлення до світу; а етнокультурні стереотипи, сформовані у зоні відповідної субмоделі, можна означити як феномени, що є психічним складом розуму, напрямком думок,

способом думок чи характером роздумів, духовним світом, які вирізняють український етнос із-поміж інших етносів.

Виклад основного матеріалу дослідження. За матеріалами СЛУМ морально-психологічні особливості українців презентують стереотипні образи, утворені в мові досліджуваної доби, базовим тактильним компонентом яких є прикметники горачий (синонімічні теплий, жаркий) та тврьдый. Такі ад'єктиви мають велике асоціативне поле та передають широкий спектр етнічно глибоко закорінених значень.

Найбільш розгалужену систему стереотипних номінацій виформовує ад'єктив горачий. Пояснення чого знаходимо в його широкій полісемічності, яка уможлиблюється через мотивацію його внутрішнього змісту: гарячий – це не тільки той, «який має досить високу температуру» [СУМ, Т. 2, с. 37]. За основу береться кількість тепла, відповідно, гарячий – ще й «насичений», «видний», «яскравий», «сповнений енергії». Саме тому, прикметник горачий у поєднанні із національними константами «серце», «любов», «бажання», «приязнь», «сила», «прохання», «прагнення», «умисел», «згуртованість», «віра», «милість», «молитва» на основі переносної мотивуючої ознаки «сповнений енергії», «пристрасний» у семантичному полі стереотипів горачее ср(д)це, горачаа любобъ, горачоє пожаданіє, горачаа сіла, горачаа прбзба, горячоє прагнініє, горачий оумьсел, горячие едности, горячаа прия(з)нь, горачаа вфра, горачаа милость, горачаа млтва формує несенсорне ядерне значення – «який виражає пристрасть, сильне почуття».

Внутрішньою формою переносного значення прикметника горачий з його проекцією на людину продукована позитивна аксіологічність, яка уможлиблює додаткове (периферійне) значення для кожного із зафіксованих стереотипів: горачее ср(д) – це «хтось дуже добрий, чулий, здатний гаряче й глибоко переїматися чим-небудь»; любобъ горачаа – «палке, щире почуття глибокої сердечної прихильності»; горачоє пожаданіє – «думка про сильну бажаність здійснення чого-небудь»; горачаа сіла – «життєва енергія, життєдайність кого-небудь»; прия(з)нь горячаа – «дружня прихильність», «симпатія»; горачаа прбзба – «пристрасне звертання до кого-небудь із метою домогтися чогось», «прохання»; горячоє прагнініє – «сильне бажання, потяг до здійснення чого-небудь», «хотіння»; оумьсел горачий – «швидкий», «кмітливий»; горячие едности – «нерозривний зв'язок», «згуртованість», «цілісність», «неподільність»; горачихь млтвахь – «ширих»; горачаа милость «доброзичливе, привітне ставлення до кого-небудь»).

Аналіз матеріалу навіює думку, що введення до структури стереотипу допоміжного тактильного прикметника теплий, продукує не тільки увиразнення ознаки, але й уможлиблює зауваження: атрибут гарячий за своєю суттю є параметричним, підтвердженням чого є синонімічні стосунки, у які він вступає. Так, синонімічний ряд теплий → гарячий (де теплий – «середній між гарячим і холодним» [СУМ, Т. 10, с. 77]; гарячий – «який має високу температуру; сильно нагрітий; палючий» [СУМ, Т. 2, с. 37]) демонструє вияв градуальної ознаки: теплаа вфра – горачаа вфра (Будемо... мы теплюю горячою вфру проповѣдати инь(м) люде(м) [СЛУМ, Т. 7, с. 45]). При тому слід зауважити, що така параметричність має, скоріше, якісний характер, а кількісний дещо нівелюється, відходячи на задній план.

Спостереження за стереотипом жаркіє слѣзы (де жаркий – «який дає багато тепла, пекучий, гарячий» [СУМ, Т. 2, с. 510]) виступає синонімом до гарячий), уможлиблює думку, що мо-

дус «сприйняття на дотик» корелює з модусом «сприйняття на смак», у результаті чого формується стереотипне значення, заґрунтоване на вихідній ознаці (Малжонка позостала... // Жаркіє слѣзы свои гоїне выливаетъ, И тымъ са тьлько... потѣшае(т) [СЛУМ, Т. 9, с. 127]), і далі з проекцією у ментальну сферу – «гіркі», «переповнені горем». Така кореляція, як на нас, аргументована внутрішньою мотивацією компонентів стереотипу, що є глибоко укоріненою (жаркий → пекучий; слъози → солони → несмачні → гіркі). З огляду на сказане можемо стверджувати, що головне призначення ад'єктива горачий (та його синонімів) у структурі етнокультурних стереотипів – не просто маркувати інформацію, а з опертям на кількісний та параметричний критерій давати їй якісно-кількісну оцінку, заґрунтовану на розумінні світу етнічною спільнотою.

Побожність українців, їх віра в царство Небесне і царство Пїтьми продукувала виникнення стереотипів горачее пекло, горачее мѣсто (пор. глѹбокоє пекло) з ментально-просторовим значенням «місце вічних мук» (Теді для пїхи для того зве(р)жень з неба аж до гарачого пекла по(д) землю [СЛУМ, Т. 7, с. 45]; Дошѣдши до границь горачого мѣста ефирьскаго неземного, водянистыми облаки чїнить противленіє и шоумъ страшний [СЛУМ, Т. 9, с. 50]). При тому, очевидно, що між означеними зонами (дотикова – параметрична площини) немає чіткої межі, напроти, введення до контексту словосполучення (конкретизатора-поширювача ознаки) глѹбокій дбль (Надо мною виси(т) сройї гнѣвъ Бжїї,... подо мною глѹбокій дбль пекла горачого [СЛУМ, Т. 7, с. 45]) тільки підтверджує думку, що відповідні кореляції відображають своєрідне конотаційне тло внутрішньої форми культурних знаків, у яких тактильна ознака співвідноситься з просторовою, регуляторами якої є соціонорми.

У межах чуттєвої сфери спостерігаємо етнокультурні стереотипи, заґрунтовані на псевдосенсорній ознаці, вербалізатором якої виступає прикметник тврьдый – носій мотивуючої ознаки «який важко піддається стискуванню, згинанню, різанню; який затвердів» [СУМ, Т. 10, с. 76]). Вступаючи у синтагматичні відношення із абстрактними іменниками оупованіє, вфра, вы(з)наніє, дѹша, ср(д)це, злоба, злбсть, відповідний ад'єктив на основі переносного значення продукує суміщення дотикової та ментальної сфер, що сприяє формуванню розгалуженого семантичного ряду етностереотипів, які чітко розмежовані за аксіологічним критерієм. До позитивно маркованих стереотипів-образів відносимо тврьдаа вфра, тврьдоє оупованіє, тврьдоє вы(з)наніє; негативно маркованих – тврьдаа дѹша, тврьдаа злбсть, тврьдаа злоба, тврьдоє ср(д)це.

Об'єднуючим смисловим центром означених конструктів є їх тотожне ядерне значення «непохитний» та відмінні периферійні значення. Для стереотипу тврьдоє оупованіє таким виступає «незмінна певність у чому-небудь», «надія», «сподівання» (Знайдешь якъ правовѣрныхъ ѿ твердоѹ оупованїи сїснїа своєго потѣшити [СЛУМ, Т. 12, с. 83]); для стереотипу тврьдоє вы(з)наніє – «тверде, міцно усталене переконання про що-небудь», «погляд на щось», підсиленого ад'єктивом каменньий у його переносному значенні «цілком непохитний» [СУМ, Т. 4, с. 85] (Хс свою єдину ане петрову црковъ другюю обеща(л), на твердо(м) и каменно(м) вы(з)наню збудовати [СЛУМ, Т. 14, с. 29]).

Широку значеннєву периферійну зону демонструє етнокультурний стереотип тврьдаа вфра – «впевненість, певність у чому-небудь» (Пова(ж)ны(и) и прм(д)ры(и)... воєвни(к) паве(л),

яко мочноу ангіру в ср(д)цахъ тврьдоу вѣроу спаналь(х) засажаячи, // ...причини(л) присагоу [СЛУМ, Т. 10, с. 193]; «значеннєвість переконання в чомусь, щодо чогось, віри в кого, що-небудь» (Вѣра твердаа, па́че желѣза и адамáнтъу [СЛУМ, Т. 1, с. 73]). Спостережено, що іменник каменъ у структурі стереотипу призводить до зміщення акценту в бік актуалізації поведінкової сфери, що поповнює периферійну зону стереотипу значенням «упевненість у правильності, розумності вибраної позиції чи поведінки» (Црѣ... доумаєть, што(ж) на твердѣмъ каміни, вѣры стоє стоить [СЛУМ, Т. 8, с. 226]).

Прив'язка стереотипу тврьдаа вѣра до сакральної сфери висуває на перший план релігійні пріоритети, що уможливило периферійні значення «визнання існування Бога», «переконання у правильності догматів певної віри, релігії» (Подобáєть же вѣдати ѿ се, кто суть, и котóрїи хотáтъ видѣти бгá в дхѹ боурьливомъ, явно, яко... преврótнїи дѣти ерєтїческіи, котóїи сілѹють сá зопсовáти и ськрүшїти вѣроу тврьдѹю [СЛУМ, Т. 12, с. 152]); «впевненість у позитивних якостях догматів певної віри» (То єсть потреба на(м) мѣсто вѣсла вѣроу тврьдоу імѣти [СЛУМ, Т. 3, с. 246]). Аналізований стереотип, до структури якого введено порівняння яко каменемъ набуває метафоричного значення та в образі фізичної реалії продукує сему «впевненість у захисних функціях переконань та догматів певної віри» (Покрїю та яко каменемъ, тве(р)доу вѣроу [СЛУМ, Т. 14, с. 30]). Отже, можемо говорити, що означені стереотипні образи побудовані на канонізованих уявленнях етносу, які історично сформувалися й усвідомилися носіями мови як певний стереотип.

Контекстуальне оточення ад'єктива тврьдый продукує не тільки позитивні асоціації. Так, поєднуючись із абстрактними іменниками злоба, злóstь, внутрішньою мотивацією яких є «почуття роздратування, гніву, досади» [СУМ, Т. 3, с. 597], відповідний прикметник у структурі стереотипів тве(р)даа злоба, тве(р)даа злóstь відцентрує значення «запеклий», «затятий» (Не з мурѡвъ Ка́менныхъ; але ѡ(т) тве(р)дой злóstї грѣхѡвнои, принесѣмо єму на честь,... дүшѣ нашѣ, ѡгнѣмъ Любви Бжѣи, запалєніи [СЛУМ, Т. 10, с. 242]) та «розлучений» (Забывши ѡно(г) иже маннѹ брали вѣ гла(д)ной пустыни мало его знали. Гдѣ сла(д)каа вода и(м) с камени зышла, А тве(р)даа злоба до се(р)дца и(х) пришла [СЛУМ, Т. 4, с. 140]).

Негативно маркований семантичний ряд продовжують стереотипи-образи, спроектовані на протяжність у часі, коли реалізація ознаки стає можливою за умови динаміки її розгортання. Названа тема уможливлена сенсорною рисою, що характеризує об'єкт з позиції, притаманної йому властивості, що об'єктивовано дієприкметником у стереотипах затвердѣлаа дүша, затвердѣлоє ср(д)це зі значенням «нечутливість», «бездушність», «черствість» (Тоє приказанїє написаль єсть вам на затвердѣлого ср(д)ца вашого [СЛУМ, Т. 10, с. 242]; Сїла Бж(с) твєннаа помагала Іѡчифови, а злослівюю и затвердѣлюю дүшү Пілатовү змакчáла [СЛУМ, Т. 12, с. 78]), що є характеристикою внутрішнього світу особистості.

Аналіз матеріалів СУМГ, як і слід було очікувати, засвідчив усталеність стереотипних номінацій мови попередньої доби (гаряче (тверде) серце, гаряча любов, гаряче бажання, гаряча сила, гаряче прохання, гаряче прагнення, гарячий умисел, гаряча приязнь, гаряча віра, гаряча молитва, гарячі (жаркі) сльози, гаряче пекло, тверда віра, тверда надія, тверда душа, тверда злість, тверда злоба). Неочікуваним стало те, що ряд нових стереотипних номінацій у межах досліджуваної сфери, попри

функціонування значної кількості вербалізаторів, які відтворюють лексико-семантичне поле тактильності як компоненти стереотипів-образів, виявився значно збідненим.

З-посеред нових стереотипних номінацій теплі сльози, тепле серце (що розширюють синонімічні ряди – жарячі (жаркі, теплі) сльози; гаряче (тепле) серце), м'яка натура, холодний, як крига. Можемо говорити про розширення значеннєвої зони усталених образів. Так, в основі сполучень жарячі (жаркі, теплі) сльози лежить прихована сенсорна ознака. Звичайно, сльоза – «безбарвна прозора солонувата рідина, яку виділяють розміщені в очній ямці залози при деяких фізіологічних або психічних станах» [СУМ, Т. 2, с. 386], за своєю температурою відповідає температурі тіла живої людини (тепла), однак проєкція відповідного стереотипу у ментальну зону виформовує значення «сльози, викликані сильним почуттям» (По тобі, милий, гарячая покотилась сльоза [СУМГ, Т. 4, с. 151]; Щирим цілуванням теплі сльози сушить [СУМГ, Т. 4, с. 433]) і далі – «переповнені горем» (Умила личенько гарячою сльозою [СУМГ, Т. 1, с. 276]), що є аргументованою, глибоко укоріненою мотивацією аксіологічно наповнених компонентів стереотипу «гірко, невтішно плакати».

Стереотип «тепле серце» також консолідує дотикову і ментальну ознаку, та виформовує співвідношення сенсорного – «температура людського тіла» і несенсорних компонентів семантики – «пристрасне», «чутливе», і далі – «любовні почуття», «любовна прихильність», «пристрасть» (А в дівчини серце, як літнєє сонце: хоча воно ѿ хмарнєньке, але теплєньке [СУМГ, Т. 4, с. 255]). Як контекстуальний синонім до тепле серце розглядаємо псевдосенсорний образ м'яка натура – «сердечний», «чутливий» (Вся його постать, цілий обвід повного круглуватого лица виявляло зразу його м'яку натуру [СУМГ, Т. 2, с. 312]). Ментально-сенсорне значення стереотипу тепле серце – «пристрасне», «чутливе», опозиціонує з «без натхнення, захоплення», «позбавлений запалу, пристрасті» – ядерним значенням стереотипу-образу «холодний, як крига» [СУМГ, Т. 2, с. 305]) та продукує аксіологічну сему на осі «хороший/поганий».

Стереотип тепла порада – «дружнє сприяння», «допомога в якій-небудь справі» (Тиха Кирилова мова, шира та тепла порада, розсудливі доводи не раз спиняли гіркі батькові скорботи [СУМГ, Т. 1, с. 403]), відірвався від вихідної тактильної ознаки та засвідчує аксіологічну образу, що розширює його конотаційне тло значеннями – «яка заспокоює», «сповнює радістю», «втіха», «відрада».

Обмежена кількість стереотипних образів, зафіксованих СУМГ, уможливило висновок про зниження динаміки формування стереотипної ознаки дотикового модусу перцепції в українській мові XIX ст.

Висновки. Отже, за матеріалами лексикографічних джерел тактильний модус сприйняття постає як один із основних при освоєнні навколишнього світу. Вербалізатори тактильних відчуттів мають велике асоціативне поле, наділені високим ступенем продуктивності, та у результаті різних мовленнєвих процесів формують етнокультурні стереотипи, які передаючи широкий спектр етнічно глибоко закорінених значень, є результатом узагальнення життєдіяльності українського етносу та маркерами етнічного світосприйняття.

Етнокультурні стереотипи, заґрунтовані на тактильних перцептивних реакціях, є давніми утвореннями, пов'язаними зі світом людини у межах субмоделі «духовний світ», що презентує морально-психологічний стан особистості та її ставлення

до світу. Дотикові компоненти у структурі стереотипів відповідної субмоделі виформовують значення, які мають відмітні особливості: є результатом сенсорного і водночас ментального опрацювання світу; втрачають свої потенційні можливості, що зумовлює рух від сенсорного до псевдосенсорного у межах певної ділянки мовної системи; у переважній більшості аксіологічно марковані.

Матеріали лексикографічних практик різних епох загалом засвідчують зміщення ситуації в бік прогресії об'єктивацій дотикових відчуттів, які традиційно вважалися неперспективними. Разом із тим спостерігаємо зниження динаміки формування стереотипної ознаки дотикового модусу перцепції в мові XIX ст. порівняно з українською мовою XVI – першої половини XVII ст. У подальшому планується аналіз об'єктивацій тактильних відчуттів, як базових компонентів етностереотипів у лексикографічних матеріалах «Словника української мови: в 11-ти томах (1970–1980)».

Література:

1. Роль человеческого фактора в языке : Язык и картина мира / Б.А. Серебрянников, Е.С. Кубрякова, В.И. Постовалова и др. – М. : Наука, 1988. – 216 с.
2. Лурия А.Р. Лекции по общей психологии / А.Р. Лурия. – СПб. : Питер, 2006. – 320 с.
3. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е.С. Кубрякова. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.

4. Курилович Е. О методах внутренней реконструкции / Е. Курилович // Новое в лингвистике, Вып. IV. – М. : Наука, 1965. – С. 36–44.
5. Словник української мови : в 11 т. / [гол. ред. кол. І.К. Білодід]. – К. : Наукова думка, 1970–1980.
6. Словник української мови XVI – першої половини XVII ст. – Вип. 1–15. – Львів, 1994–2010.
7. Словарь української мови. В 4-х т. / НАНУ; Упорядкував з додатком власного матеріалу Б. Грінченко. – К. : Наук. думка, 1996–1997.

Семашко Т. Ф. Етностереотипы тактильного модуса восприятия: динамика становления

Аннотация. Лексикографические работы являются надежным источником информации для проведения научных исследований языковых фактов. Среди последних – изучение стереотипов сенсорного восприятия, сведения о которых могут быть получены только при условии анализа динамики их становления.

Ключевые слова: чувственное восприятие, тактильный модус перцепции, вербальная репрезентация, этнокультурные стереотипы.

Semashko T. Ethnic stereotypes tactile mode of perception: dynamics of formation

Summary. Lexicographic works are a reliable source of information for research linguistic facts. Among latter – study of ethno-cultural stereotypes of sensory perception, details of which can be obtained only if analysis of dynamics of their formation.

Key words: sensual perception, tactile perception modus, verbal representation, ethno-cultural stereotypes.

*Синявина Л. В.,**доцент кафедри гуманітарних наук
Харьковского национального фармацевтического университета**Долгая Е. А.,**доцент кафедри гуманітарних наук
Харьковского национального фармацевтического университета*

МНОГОСЛОЙНОСТЬ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ РОМАНА П. И. МЕЛЬНИКОВА-ПЕЧЕРСКОГО «В ЛЕСАХ»

Аннотация. В статье проанализирована повествовательная организация романа П.И. Мельникова-Печерского «В лесах». Отмечена важная «кодирующая» функция сказового дискурса романа. Различные типы повествования создают неоднородную структуру текста. Многослойность структуры отразилась на многообразии субъектов повествования, которые изменяются при смене типа повествования.

Ключевые слова: структура повествования, типы повествования, субъекты повествования, многослойность повествования.

Постановка проблемы. Особое место в русской литературе второй половины XIX века занимают произведения П.И. Мельникова. Писатель нашел свою тему и всегда имел собственное мнение, часто находясь в оппозиции к общественно-литературным тенденциям своего времени.

Историки литературы конца XIX и начала XX вв. А.М. Скабичевский, А.Н. Пыпин, С.П. Венгеров считали П.И. Мельникова колоритным и выдающимся писателем-этнографом.

А.А. Измайлов отмечал художественную объективность, эпичность, повествовательное бесстрашие, мастерство писателя в области «чистого романа», глубокое проникновение в психологию людей.

К творчеству П.И. Мельникова неоднократно обращалось советское литературоведение. Рассматривался вопрос о фольклоре как источнике художественных средств и сюжетов романа «В лесах» (Г.С. Виноградов, В.А. Володина, Д.А. Марков, В.Ф. Соколова). Была отмечена сказовая манера повествования (Г.С. Виноградов, В.Ф. Соколова, Л.М. Лотман, Л.А. Аннинский), появились исследования поэтики романа (С.В. Шешунова, И.В. Мотеюнайте, Л.А. Аннинский), однако повествовательная структура романа никогда не становилась предметом отдельного анализа.

Для того чтобы установить речевую структуру повествования, необходимо определить, каким образом излагаются события (только констатируются или оцениваются); кому принадлежит оценка (персонажу или повествователю); каков повествователь (объективен или субъективен).

Разные точки зрения закрепляются в определенных типах повествования, отличающихся различной степенью субъективности. Между субъектом речи и типом повествования существует двусторонняя связь. Не только субъект речи определяет речевое воплощение повествования, но и формы речи вызывают представление о субъекте, строят его образ. Одной из таких форм является сказ.

Однако повествование в романе «В лесах» весьма разнообразно, и сказ является важной, но не единственной его состав-

ляющей. Целью статьи является исследование многослойности повествовательной организации романа П.И. Мельникова «В лесах», проявляющей важнейшие особенности его поэтики.

Изложение основного материала исследования. Многослойность повествования изоморфна сюжетно-композиционной организации романа П.И. Мельникова. В основе работы лежит понимание композиции как членения и взаимосвязи разнородных компонентов литературного произведения, в том числе и организации сюжетного материала в целом [1, с. 434].

Поскольку, на наш взгляд, формы повествования в романе «В лесах» не исчерпываются сказом, необходимо выявить и исследовать и все остальные их взаимодействия со сказом и между собой. При этом следует учитывать такие дефиниции, как «фольклорный сказитель», «сказитель» и «повествователь». Первым термином в работе будет обозначаться неперсонифицированный субъект повествования, ведущий рассказ в третьем лице, имитирующий «чужую» устную речь и репрезентирующий коллективную (народную) точку зрения, стилизуя свой рассказ под легенду, предание или миф. «Сказитель» – неперсонифицированный субъект повествования, имитирующий «чужую» устную речь, дающий отдельные характеристики персонажам, рассказывающий их биографии, но в речи уже не использующий стилизацию под легенду или миф. Кроме того, необходимо различать и такого субъекта повествования, как «повествователь», который не входит в мир произведения, но от лица которого ведется изложение. В речи повествователя нет установки на изустность, его голос включается в виде субъективных оценок или развернутых рассуждений.

В современной науке выделяются такие типы повествования, как нейтральное, субъективное и объективное авторское повествование, организующие текст в целом, и повествование, организованное «чужой» речью (монолог, диалог и др.) в форме прямой, косвенной, несобственно-прямой речи персонажа, несобственно-авторского повествования и сказа.

Нейтральным повествованием мы называем повествование, не содержащее ничьих субъективных оценок, в нем только констатируются факты [2, с. 27]; субъективным – повествование, в котором присутствует точка зрения рассказчика или повествователя; объективное повествование – это повествование, в котором господствуют точка зрения и слово героя [2, с. 51].

Вслед за Б.А. Успенским и другими исследователями мы используем термин «несобственно-прямая речь» для обозначения явления переходного между прямой речью и косвенной [3, с. 51]. Несобственно-прямая речь – это речь персонажа, которая передается в слове повествователя, при этом сохраняются все экспрессивно-стилистические особенности слова героя.

Благодаря несобственно-прямой речи наблюдается скольжение авторской позиции, когда говорящий в процессе речи незаметно меняет свою позицию.

Ведущую роль в повествовательной организации романа играют все-таки собственно повествование и диалог, а иллюзия сказовости всего произведения возникает за счет постепенности перехода от одной повествовательной формы к другой, что делает незаметным сам этот переход. Проследим данный процесс на начальных главах романа, как бы «кодирующих» восприятие дальнейшего повествования.

Глава I первой части открывается сказом о Верховом Заволжье и «граде Китеже», продолжающемся вплоть до пометы: «Так говорят за Волгой». Однако эта помета означает не конец сказа, а смену сказителя: место фольклорного сказителя постепенно занимает повествователь, прекрасно знающий Заволжье, равнодушный к нему, но не являющийся его обитателем, рассказывающий о нем не изнутри, а все-таки извне и из сегодняшнего дня.

Следующий за пометой абзац – продолжение высокого сказа: «Старая там Русь, исконная, кондовая. С той поры как зачиналась земля Русская, там чуждых насельников не бывало. Там Русь сыстари на чистоте стоит, – какова была при прадедах, такова хранится до наших дней. Добрая сторона, хоть и смотрит сердито на чужанина» [4, с. 8]. Но в последующих абзацах, рассказывающих о трудолюбии заволжанина, сказ начинает редуцироваться, в него – чем дальше, тем больше – вторгаются собственно повествовательные элементы. Происходит взаимопроникновение сказа и повествования. Например: «Леса заволжанина кормят. Ложки, плошки, чашки, блюда заволжанин точит да красит; гребни, донца, веретена и другой щепной товар работает, ведра, ушаты, кадки, лопаты, коробы, весла, лейки, ковши – все, что из лесу можно добыть, рук его не минует» [4, с. 8]. Здесь, как видим, сказовой остается только интонация, а «искусство перечня», которое, по словам Л.А. Аннинского, составляет «колдовство прозы» П.И. Мельникова [5, с. 197], в данном случае служит нарастанию субъективного повествовательного начала.

С некоторой долей условности можно говорить о том, что сказ на протяжении двух страниц печатного текста постепенно уступает место повествованию, характерному для романа, а субъективно-оценочные вторжения в него становятся проявлением активности не фольклорного сказителя, а повествователя. Так, восхищаясь умением заволжан делать весовые коромысла, повествователь восклицает: «А коромысла-то какие! Хоть в аптеку бери – сделаны верно» [4, с. 8]. Если здесь еще можно услышать отголоски сказовой интонации, то в следующем вторжении повествователя они исчезают полностью: «А чистота какая в заволжских домах!.. Славят немцев за чистоту, русского корят за грязь и неряшество. Побывать бы за Волгой тем славильщикам, не то бы сказали. Кто знаком только с нашими степными да черноземными деревнями, в голову тому не придет, как чисто, опрятно живут заволжане» [4, с. 9]. Проявлением субъективности повествователя в данном фрагменте являются восклицательные предложения («А чистота какая в заволжских домах!»), противительные конструкции («не то бы сказали», «в голову тому не придет»), прямая оценка («как чисто, опрятно живут заволжане»). Эта эмоциональная речь принадлежит повествователю, уже утратившему черты фольклорного сказителя, речь которого протяжна, неспешна и фольклорно стилизована.

Вытеснение сказа романтическим повествованием и нарастание в нем тенденций субъективности повествования приводят, на наш взгляд, к очень любопытному явлению. Рассказ о заволжских тысячниках сменяется таким фрагментом: «Один из самых крупных тысячников жил за Волгой в деревне Осиповке. Звали его Патапом Максимычем, прозывали Чапуриным... За Волгой и у крестьян родовые прозвания ведутся, и даже свои родословные есть, хотя ни в шестых, ни в других книгах они не записаны. Край старорусский, кондовый, коренной, там родословные прозвища встарь бывали и теперь в обиходе» [4, с. 10]. С одной стороны, здесь вводится в повествование один из центральных героев – Патап Максимыч Чапурин, но с другой – завершается историко-этнографический экскурс в бытие и быт Верхового Заволжья. «Край старорусский, кондовый, коренной» – эта обобщающая характеристика, возвращая к открывающему главу сказу, одновременно замыкает его.

Утвердившись в первой главе, нейтральное повествование наряду с субъективным становятся важными формами организации словесной ткани романа. Основной массив романного повествования представлен главами, разделенными на подглавки, где повествовательные и диалогические фрагменты перемежаются, как бы вытекающая друг из друга или дополняя друг друга. Некоторые подглавки демонстрируют объективное повествование, но тогда они неизменно выступают в окружении диалогических сцен с более или менее развернутыми вторжениями-комментариями повествователя.

На протяжении всего романа меняется степень осведомленности повествователя. Чаще всего повествователь обладает целым рядом примет всезнающего повествователя: он не ограничивает своего видения, в любой момент может прервать действие, чтобы дать историческую или иного рода справку, это действие объясняющую. Так происходит, когда намерения Патапа Максимыча «построить столы» не в очередь, дабы показать «будущим сватушке да зятюку», «каков он человек за Волгой», прерываются справкой-объяснением: «Заволжские поместья принадлежат лицам знатным, что, живя в столице либо в чужих краях, никогда в наследственные леса и болота не заглядывают. <...> При отсутствии помещиков и управляющих так называемые тысячники пользовались большим значеньем <...> Такой тысячник, как Патап Максимыч, ... жил настоящим баринем. Его воля – закон, его ласки – милость, его гнев – беда великая...» [4, с. 47]. Всезнающий повествователь не указывает на источник своих знаний.

В IV главе второй части романа повествователь противопоставляет светлому и радостному чувству, охватившему всех участников крестного хода в Казани, завтрак в городской думе, «стоивший двух обедов», а главное – «умилительную и в высшей степени благонамеренную статью о минувших торжествах», появившуюся в губернских ведомостях. Субъективные оценки и высказывания повествователя, выдержанные в одном лексическом ключе, создают ему маску светского хроникера, близкого к изображаемой среде: «В заключение было упомянуто, что все жители города, без малейшего исключения, беспредельно преданы душой и сердцем его превосходительству господину губернатору и видят в нем не начальника, а отца... Статья понравилась, и все были уверены, что ее перепечатают в «Северной пчеле» [4, с. 372]. После такого горько-саркастического резюме повествователь возвращается к сюжету: «Но возвратимся к семейству Гаврилы Маркелыча. Там жизнь не краснее, зато цельнее и не в пример своеобразней» [4, с. 372]. Использование глагола

в форме первого лица множественного числа («возвратимся») форсирует конкретные действия и фиксирует возвращение к оборванной сюжетной линии. Данный прием субъективирует позицию всезнающего автора. При этом ироничный тон повествователя говорит о том, что его точка зрения не совпадает с точкой зрения персонажей.

Повествователь в романе многолик. Его позиция неустойчива – он знает то больше, то меньше персонажей. Он то открывает их внутренний мир, то отказывается от его изображения. Иногда повествователь указывает на ограниченность своих знаний. Например, в XVII главе первой части повествователь говорит о своем неведении того, что происходит за пределами нынешнего круга его рассказа. Когда Кольшкин доказал Патапу Максиму, что ветлужское золото – чистая афера, он замечает: «Икнулось ли на этот раз Стуколову, нет ли, зачесалась ли у него левая бровь, загорелось ли левое ухо – про то не ведаем. А подошла такая минута, что силантьевская гарь повернула затеи паломника вниз покрышкой» [4, с. 304–305]. В данном случае неведение, иронически обыгрывающее приметы «телепатической» чуткости, лишь подчеркивает игровую позицию всезнающего повествователя. Он ограничивает свое проникновение в сознание героя и подытоживает развитие событий. Использование глагола в форме первого лица множественного числа («не ведаем») снова конкретизирует повествователя. Он отказался от своих прав на всеведение и прямую оценку и описывает только то, что доступно его наблюдению.

Но в романе немало случаев, когда в комментарий повествователя вплетаются субъективные нотки, характеризующие тип мышления и говорения не его, а персонажа, с которым комментарий связан. Так происходит в комментарии о родах любви (XIV глава третьей части), предваряющем изображение жизни Марьи Гавриловны и Алексея в городе. Если первая любовь чиста и светла, то вторая любовь приходит, когда молодые годы женщина провела в напрасных ожиданиях. Это обширное рассуждение принадлежит активному повествователю и насыщено его эмоциями: «Если ж она полюбит в ту пору такого человека, что хоть на два либо на три года моложе ее, тогда любовь для нее не радость сердечная, вместо любви жгучий пламень по телу тогда разливается <...> И такую страсть, такую скорбь познала Марья Гавриловна, полюбив Алексея» [6, с. 20].

Таким образом, повествователь объясняет ту смутную тревогу, которую испытывает, но сама себе не может объяснить Марья Гавриловна. Однако в его объяснении отчетливо слышны интонации и строй речи героини: «Ум засыпает, думы туманом кроются, на очи ровно завеса опускается, вся жизнь замирает, остается живым одно обуянное пылом страстности сердце...» [6, с. 20]. И та «душевная скорбь», которую повествователь предрекает Марье Гавриловне, обусловлена не характером женщины, а типом любви, выпавшим ей на долю.

Наметившаяся в данном случае субъективизация повествовательного комментария усиливается, когда он незаметно перетекает в изображение внутреннего состояния героя.

Такого рода организация повествования характерна для всего романа П.И. Мельникова. Повествователь часто передает внутреннее состояние героев в форме несобственно-прямой речи, при этом сохраняется экспрессивно-эмоциональная окраска их голоса. И голос каждого героя выделяется из общего хора своей индивидуальностью. Такие фрагменты субъективируют романное повествование и придают ему своеобразное многоголосие и драматическую напряженность.

Осуществленный анализ позволил сделать следующие **выводы**.

Утвердившись в первой главе, повествование наряду со сказом становится ведущей формой организации словесной ткани романа. Постепенное наложение сказа на повествование и их взаимопроникновение создает иллюзию сказовости всего романа.

Повествование имеет более сложную многослойную структуру и ведется в третьем лице неперсонифицированным многоликим повествователем. Он может обладать целым рядом примет «всезнающего автора», прерывая действие, чтобы дать историческую или иного рода справку. Иногда повествователь, напротив, указывает на ограниченность своих знаний. Он судит о героях по внешним проявлениям: мимике, жестам и описывает лишь то, что видит любой наблюдатель. Временами повествователь надевает маску светского хроникера или повествователя-наблюдателя.

Структура повествования все время усложняется также за счет параллельного, перемежающегося и чередующегося воспроизведения речи повествователя и персонажей. При изображении внутреннего состояния героя происходит проникновение речи персонажа в речь повествователя в форме несобственно-прямой или косвенной речи, которая перетекает во внутренний монолог. Внутренний монолог субъективирует повествование и придает ему своеобразное романное многоголосие.

Литература:

1. Кожин В.В. Сюжет, фабула, композиция / В.В. Кожина // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С. 408–485.
2. Чудаков А.П. Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 292 с.
3. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 265 с.
4. Мельников П.И. Собр. соч. : в 8 т. / П.И. Мельников. – М.: Правда, 1976. – Т. 2 : В лесах. – Кн. 1. – 1976. – 415 с.
5. Аннинский Л.А. Три еретика (А.Ф. Писемский, П.И. Мельников, Н.С. Лесков) / Л.А. Аннинский. – М.: Книга, 1988. – 352 с.
6. Мельников П.И. Собр. соч. : в 8 т. / П.И. Мельников. – М.: Правда, 1976. – Т. 4 : В лесах. – Кн. 2. – 1976. – 372 с.

Сіявїна Л. В., Долга О. О. Багатшаровїсть оповїдної структури роману П. І. Мельникова-Печерського «У лісах»

Анотація. У статті проаналізовано оповідну організацію роману П.І. Мельникова-Печерського «У лісах». Визначено важливу «кодуючу» функцію розповідного дискурсу роману. Різні типи оповіді створюють неоднорідну структуру тексту. Багатшаровїсть структури позначилася й на різноманїтї суб'єктів оповіді, які змінюються в разі змїни типу оповіді.

Ключові слова: структура роману, типи оповіді, суб'єкти оповіді, багатшаровїсть оповіді.

Sinyavina L., Dolgaya Ye. The multi-layered ness of narrative structure of the novel “In forests” by P. I. Melnikov-Pechersky

Summary. In the article the analysis of the narrative structure of the novel “In forests” by P.I. Melnikov-Pechersky has been carried out. The “coding” function of narrative discours has been determined. The different types of narration create the heterogeneous narrative structure of the text. The multi-layered ness of narrative structure influenced the variety of subjects of narration, which change with the change of the type of narration.

Key words: narrative structure, type of narration, subjects of narration, multi-layered ness of narration.

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

БУФОНАДНО-ЕМБЛЕМАТИЧНІ «ПРЕФІГУРАЦІЇ» ЛЕСЯ МАРТОВИЧА

Анотація. У статті осмислюється проблема проявлення авторського психотипу та світоглядної позиції в оповідних структурах. Наративна буфонада й карикатурна емблематичність визначаються як особливі риторичні типи оповідної манери Леся Мартовича.

Ключові слова: наратор, карикатурність, буфонада, амбівалентність, міметична манера, емблематичність, «маска».

Постановка проблеми. Попри перманентне домінування у творчості Леся Мартовича тем, що відображають рустикальну філософію буття галицького світу, стильова манера, наративна тональність і поетологічні засоби художніх конструювань виходять далеко за межі «народницьких літературознавчих штампів» [13, с. 67]. Відтак світоглядно-стильова текстуальна позиція письменника почасти вкладається в координати пост-модерної сприйнятливості: бачення повсякденного селянського життя як театру абсурду, акаліптічного карнавалу («Лумера»), зумисне химерне переплетення різних оповідних наративів – псевдоміфологічного, -класичного, -наукового («Винайдений рукопис про Руський край», «Стрибожий дарунок»), усепроникна іронічність і пародійність («Іван Рило», «Народна ноша» тощо), буфонадний тон [3, с. 327–332]. Через те його творчість в оцінках сучасників не завжди сприймалася однозначно, зазнавала як схвальних, так і негативних відгуків.

Новаторство оповідної манери Леся Мартовича визнавав Іван Франко: «Як ніхто інший, уміє він підмітити в житті нашого народу ту іронію фактів, яка змушує людину цілу свою поведінку виявляти в зовсім іншому світлі, ніж вона є насправді. До того ж його стиль наскрізь оригінальний, легкий і далекий від будь-якого шаблону» [16, с. 143]. Очевидно, він відобразив загальну стихію мовленнєвої поведінки письменника й в усно-розмовному побуті, його природній наративний тип, що презентував особливу форму бурлескно-іронічного трактування «покутської» картини світу.

У спогадах В. Стефаника, В. Равлюка часто надбуємо згадки про дотепний хист Мартовича-гімназиста копіювати й пародіювати міміку та жести різних людей, тембр і ритм мовлення, інтонування. «Анекдотичні» історії, створені Лесем Мартовичем, швидко ставали мандрівними оповідками, що оригінально пожвалювали побутові діалоги. Василь Стефаник із певним розчаруванням згадував: «Ще тепер серед його знайомих і приятелів ходять оповідання, які він компанував, не записуючи їх ніколи. Добре було б, щоби його приятель Лев Бачинський списав з пам'яті тоті бродячі оповідання» [14, с. 278]. Можливо, на перешкоді такого відтворення ставала складність письмової реконструкції артистичного комізму Леся Мартовича. Безперечно, можна лише пошкодувати, що сучасники письменника не зафіксували всіх отих розмов. Вони могли б стати багатим джерелом пізнання психіки митця, усно-розмовного

вияву його художнього мислення, «бо талант Мартовича – талант усного оповідача. Він роздаровував сюжети із ходжа-на-среддинівською щедрістю» [13, с. 71].

Центральним нервом отих сюжетів були гумор і їдка сатира, яка виявляла бунтарський характер письменника до сакральних цінностей рустикального світу й викликала певний страх навіть у близьких людей. Василь Стефаник, пригадуючи враження від оповідей Леся Мартовича в Коломийській гімназії, писав: «Мартович був надзвичайно здібний. Вже тоді писав поезії проти бога і професорів, дотепні і злостиві. Між нами 3-ма (Л. Мартовичем, В. Стефаником, Л. Бачинським – О. С.) він був нігіліст. Не дарував ані своєму батькові, ані своїй матері, і, по правді сказати, я його боявся. Його їдкі сатири, поеми про пекло, святих і про бога попропадали» [14, с. 278]. Зі слів В. Стефаника розуміємо, що сміх Леся Мартовича не знав заборон, авторитетів і обмежень, а «в його ставленні до життя, – як формулював М. Зеров, – переважає суворота мужня простота» [9, с. 739].

Колізія двійництва – «доктор хлопістики», учений «мужикознавець», знавець темних селянських душ і водночас їдкий сатирик, без краплини «перечуленого співчуття», що «безпощадно заносить над всіма анатомічний ніж... зі значною дозою цинізму» [5, с. 18] – формувала особливий риторичний тип наративної буфонади, оповідної карикатурності, у якій проглядається мовна маска блазня. Чи не вона відлякувала критиків і видавців? Іван Франко, ознайомившись із трьома першими оповіданнями Леся Мартовича («Нечитальник», «Лумера», «Іван Рило»), указував на відсутність в автора почуття міри, такту, наявність зайвих епізодів, зображених «з такою надмірністю, що утворюють карикатури» [17, с. 15]. Володимир Гнатюк, прочитавши рукопис повісті «Забобон» як представник львівської філії ЛНВ, на запитання автора, яка його думка про повість, відповів: «Знаєте приповідку, що багато на світі дурнів, та не разом ходять. А в вас у повісті зовсім інакше. Де ви таку чудову колекцію їх поназбирували?» [5, с. 15–16]. Така реакція відомих літературознавців і критиків спонукає до вивчення експліцитних та імпліцитних виявів змісто- й формотворчих складових художньої системи Леся Мартовича.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тексти письменника, а часом окремі їхні фрагменти потребували авторської артистичної декламації, усного оживлення з використанням міміки, жестів, пародії, маніпуляцій із голосом, одним словом театралізації, того мистецтва, яким майстерно володів автор. Окрім того, письменник використовував неактуальні для координат західноукраїнського народницького дискурсу буфонадні традиції, зокрема й інтермедійну, яку плекали мандрівні дяки-пивоїзи та яка стала піддрунтям нового українського письменства, зокрема творчості І. Когляревського, Г. Квітки-Основ'яненка. Саме «низовий вимір» старожитньої української літератури (анекдоти,

«масний фольклор») був особливо привабливим для Леся Мартовича. Його гімназійні «їдкі сатири, поеми про пекло, святих і про бога», згадані В. Стефаніком, очевидно, були стилізовані під бурлескно-сатиричні інтермедії давньої української літератури, а його художні презентації прикметно споріднені з уявленнями Григорія Сковороди про світ як «якийсь божественний театр маріонеток, де сміх і сльози є неодмінним складником космічної рівноваги та гармонії» [15, с. 180].

У текстах Леся Мартовича наявні виразні ознаки авторської суб'єктивізації, що виражають природну стихію його психотипу. Однією з форм нарративного самовираження автора є буфонада, основана на гіперболічному окарікатуренні персонажів і ситуацій. Авторські оцінки головних протагоністів повсякчас дуалістичні, сфокусовані навколо бінарних опозицій – він водночас співчуває й засуджує, підносить і нещадно кпить, шкодує та безжално викривляє селянські типи. Роздвоєне емоційне переживання «мужицької долі» (одночасна симпатія й антипатія) висновувало амбівалентність як визначальну форму оповідності, стилю та авторської позиції.

Оповідання «Народна ноша» розпочинається з виписаної в бароковому стилі метонімічної картини «торгового дня» в місті: «сардаки, сіряки, опаначі, байбакраки, гуні, полотнянки, свити, петеки, киптарі, кожухи всілякого крою повністю залляли і єврейську, і німецьку ношу. Як навесні до цвіту, а взимі до снігу, то так привикло око до народної ноші» [11, с. 153]¹. Цей початковий акцент із невизначеною фокалізацією (читач ще не знає, хто оповідає історію) пропедевтично окреслює оманливий погляд (перспективу), із якої вона подана, – предметом художнього оцінювання, мовляв, є «зовнішній вигляд», одіж конкретних станів, відтак історія належить безликому «сардакові», а не конкретній людині. Надалі текст характеризується першоособовою нарацією внутрішнього типу («я-об'єкт», гомодієгетичний наратор), у такий спосіб автор присвоює собі роль оповідача-буфама й одягає маску «сардака» на власний світоглядний профіль. Використовуючи «внутрішню фокалізацію»², Лесь Мартович репрезентує почуття та міркування «мужика» амбівалентно – як сміливого й упевненого («зовсім простий мужик має себе за нижчого, але не за гіршого... Мужик їм (представникам вищої соціальної «породи» – О. С.) кланяється, але боя перед ними не має. Бо як лиш держить мошонку цупко в жменях, то розмовиться з найвищою ексцеленцією» [11, с. 153]) і як боязкого та переляканого (вияви страху через комплекс «меншwartості» власної фігури в корчмі), як нерозсудливого й дурного (розмова з кельнером, паном Гнатковським) і дотепного та кмітливого (ведення різних справ у новому профілі – «панській ноші»). Це бінарне опозиціонування характеру творить карикатурний тип химерного образу, у якому поєднується антиномічні і йрреальні риси. Власне воно вказує на приховану присутність автора, що «грає» сюжетну дію.

Оповідь подається в міметичній манері, із домінуванням «сценічного способу», драматизовано. Конкретні «сцени», «ситуації» з відповідними діалогами та монологіями, антуражем творять ілюзію зримості. Темп оповіді уповільнений і відповідає

послідовності вражень та емоцій селянина. Наратор указує чіткі деталі, що ставлять читача в позицію персонажа, створює враження, що все розгортається перед його очима. У корчмі: «Отим-то так воно мене збентежило, що я своєю одежею та колю панам очі. Я рад би був, щоби моя одежа сталася на той час невидимкою. Аж ось вона, собача віра, ще й поли панам наставляє!»

Оті непевні погляди лихих очей із-поза столиків та поли мого сардака нагадували мені виразно, що мені належить позаушник. За те, що зайшов сюди. Така мені підійшла під серце розгадка, що просився би був у всіх: «Люди! Я в цім не винуватий!» [11, с. 154].

Головний протагоніст, що відчуває глузливую соціальну обмеженість у міському панському світі через свою мужицьку одіж, долає суспільну асиметрію в простий спосіб – купує панську «ношу» та кардинально змінює свою фігуральну поставу. Таке перевтілення творить чергову амбівалентну колізію, перевертає звичну для селянина систему соціального ототожнення/відчуження – він стає «своїм» серед панства й «чужим» серед мужицтва (дружини, дітей, сусідів). Фабула розгортається за принципом контрастного комізму – перевдягання оповідача перекидають його в різні системи аксіологічних координат, взаємно суперечливих оцінок знайомих і чужих людей, а його персону, зведену в маску «ноші», роблять виразно буфонадною. Автор використовує традиційні прийоми творення комічного сюжету – повторення (однотипне, циклічне невезіння/везіння в мужицькій/панській подобі), інверсію (кардинальне перевтілення героя, зміна образу в його протилежність), інтерференцію (взаємонакладання в одному образі протилежних постав, що продукує певну смислову двозначність)³. Мета їхньої функціональності – «механізація життя» (А. Бергсон), творення моделі, що відображає певну буттєву однотипність. Автори, котрі вдаються до цього прийому, «беруть систему дій та відносин і повторюють їх в одному й тому виді, або перевертають їх догори дригом, або переносять їх повністю в іншу систему, із якою вони частково збігаються, – проводять різноманітні операції, що зводяться до уподібнення життя механізму, що повторює одне й те саме, зі зворотними рухами та частинами, які можуть замінюватись іншими» [4, с. 65–66]. Така форма оповіді вказує на те, що Лесь Мартович спрямовує сатиричний вектор насамперед не на свого «ірреального» героя, а на безглузду систему станових відносин, шаблонність соціальної комунікації, асиметричну визначеність соціальних «ролей», розділених за принципом «ноші». Відтак усі ситуативні розгортання є лише авторською грою в «комічний сюжет», а смисловий нерв тексту сховано в підтексті. Очевидно, саме така мовленнєва форма адекватно відображала емоційну стихію і світоглядну позицію Мартовича-оповідача, без відкритого моралізаторства й надмірної патетичності в карикатурних образах та буфонадних сценах ховалося глибоке розчарування й невдоволення «галицьким світом». Міметична менера оповіді вказує на зумисне залучення читача (глядача) до оцінювання конкретних гіперболізованих образів і ситуацій, себто до оцінювання «героя» та «дії».

У сюжеті оповідання «Народна ноша» проглядається давня оповідна матриця, визначена ще Аристотелем на основі повторюваних елементів у давньогрецьких трагедіях. Називаючи головними складовими оповіді героя та дію, Аристотель у «Поетиці» виділяє три центральні компоненти сюжету: гамартію, анагнорисис, перипетію [1, с. 1064–1112].

Зберігаючи класичні оповідні елементи щодо префігурації протагоніста («героя»), текст Леся Мартовича позбавлений

¹ Маніпуляції з одягом, ефект «маски», перевтілення та перевдягання, що широко використовувалися в інтермедіях, вертепному дійстві, перманентні вияви буфонадної гри.

² Тут використовуємо термінологію Ж. Женетта, описану в книзі Женетт Ж. Повестствовательный дискурс / Ж. Женетт // Женетт Ж. Фигуры / Ж. Женетт. – М., 1998. – Т. 2. – 1998. – С. 60–281.

³ Теоретичне обґрунтування категорій «повторення», «інверсія», «інтерференція» див. у книзі: Бергсон А. Смех / А. Бергсон; предисл. и примеч. И.С. Вдовина. – М.: Искусство, 1992. – 127с.

трагедійності «дії», автор немов піддає бурлескному перекодуванню («вивертанню») давню жанрову форму. Гарматія («гріх», «провина») героя розкривається в тому, що через свою «народну ношу» він не може відчувати себе повноцінним представником соціального світу, не здатен владнати побутові проблеми. «Анагнорисис» («усвідомлення») – це момент оповіді, коли герой оповідання відкриває для себе просту істину – причиною всіх невдач є його мужицьке вбрання – і спиритно змінює його на панське. «Перипетія» (зміна долі) – злагоджене розв'язання будь-яких ускладнень у новому «облицюванні», нове, комфортне утвердження в панському світі. «Механізованість» цього фабульного ланцюга виявляється в коловому русі – зміна мужицької одягу на панську дає змогу наблизитись до «вищого» світу, упорядкувати матеріальне залагодження окремих справ, проте віддаляє від духовного єднання з власною родиною (дружиною, дітьми), тому, повертаючись із міських ходінь додому, протагоніст змушений змінювати «панську личину» на звичну селянську. Інтерпретація оповідання за допомогою давніх наратологічних категорій розкриває позначену автором свідому невідповідність між змістом і формою, показує механізм творення значень оповіді. За надмірним комізмом і карикатурністю ховається оповідна трагедійна матриця.

З-поміж двох центральних смислових знаків оповідання – народна та панська «ноші» – автор для номінації твору обирає перший. Домінанта «народної ноші», що в тексті набуває конотацій обмеженості, недолугості, меншовартості, себто має трагедійно-приречену семантику, виказує зумисний авторський акцент – усі комічні ситуації мають не розважальну, а співчутливу функцію, імпліцитно виявляють авторську симпатію, прихований жаль і турботу за долю українського селянства.

Окрім того, центральні образно-ідейні концепти («народна» та «панська» ноші) в оповідній композиції тексту набувають своєрідної емблематичності, перетворюються в скоординовані автором синтетичні візуально-поняттєві форми, що приховано структурують і моделюють смислові акценти, наділяючи їх універсальними, шаблонними функціями. У такий спосіб, знову ж таки «буфонадно», Леся Мартович творить новітні «емблеми доби». У тексті вони виконують «функції своєрідної культурної універсальності» [6, с. 10], що у визначеній комбінації позначають соціальні, психологічні, моральні й етичні закони свого часу.

Структура образних представлень «народної ноші» та панського одягу виразно ідентифікується з давнім жанром емблеми: перший компонент – надпис/заголовок (*inscriptio*) – «ноша» – акцентує на соціальній прив'язаності, визначає місце в соціальній картині світу; лексема «ноша» занижено-згрубіло виражає тональність приреченості селянського життя як тягара й у тексті синонімічної «п'ятнованості» [11, с. 157]. Другий компонент – візуальний образ (малюнок (*pictura*)) – власне відображення селянського вбрання, що рясно розсипане автором у тексті – «перелякався я полів мого сардака, що здудурилися наперед мене, як песі вуха» [11, с. 153]; «А ти, свито, не рада, що спряталася з-перед людських очей» [11, с. 154]; чи початковий опис-каталог «сардаки, сіряки, опанчі, байбараки, гуні, полотнянки, свити, петеки, киптарі, кожухи всілякого крою» [11, с. 153]. Третій компонент, що в давній бароковій традиції номінувався як епіграма/підпис (*subscriptio*) [7, с. 236], – це ті пояснення, які автор накладає на метонімічний образ ноші. Одним із таких є уся фабульна історія, а у меншому вираженні ті авторські висновки, що прив'язані до образу «сардака», – «доки народна ноша буде ознакою мужицтва, доти відгони-

тиме панотців від пива, лякатиме пана Гнатковського, надості табулярникові, забере багато дорогого часу адвокатуві... Народна ноша не пускає тебе між люди» [11, с. 160]. Цілісно всі компоненти становлять розширену модифікацію класичної емблематичної форми, вони взаємодіють між собою й визначають смислові координати тексту. Іронічно-буфонадний наратив формує уявлення емблематичної карикатурності образів, відтак і зображуваного світу.

У тексті «Народної ноші» наявні ознаки пародіювання міфологічного дискурсу та символічної матриці. Розгортання фабульної дії через префігурації з одягом надають йому особливого статусу, концентрують у ньому стереотипні форми колективних уявлень про однорідність, ритуально-культурний поділ на «свій/чужий». Оцінюючи роль і функції емблематизму в первісних формах релігійного життя, Еміль Дюркгайм зазначав: «Емблематика вкрай потрібна, аби дати спільності змогу усвідомлювати себе, не менш вона потрібна й для того, щоб забезпечити тривалість цього усвідомлення» [8, с. 219]. Почуття та емоції, поведінка конкретної племінної групи прив'язані до речей і предметів. Таку прив'язаність виявляють представники різних соціальних станів і в Леся Мартовича, символічним знаком якої є «ноша», що сприяє ототожненню й розрізненню. «Єдність гурту відчувається тільки завдяки гуртовій назві, яку носять усі його члени, та емблемі, також колективній, яка відтворює річ, означену його ім'ям. Клан – переважно зібрання індивідуумів, які носять однакову назву й гуртуються довкола однієї ознаки, відберіть назву та ознаку, і клан перестане бути представницьким» [8, с. 221]. Емблема «ноші» виконує саме такі функції в проєкції префігурації головного протагоніста твору Леся Мартовича, змінюючи вбрання (ідентифікаційне «тагування»), він утрачає визначену ним соціальну тотожність. Повернувшись додому з міста в панському одязі, селянин так налякав цим свою жінку, що та «зараз-таки назвала мене кримінальником... (скорочення наше – О. С.) потому заломила руки, вибігла надвір та й скликає всіх сусідів, аби збігались на обзирини варіята» [11, с. 160].

Буфонадно-емблематична стратегія простежується й у метаморфозних перевтіленнях персонажа оповідання «Іван Рило». Об'єктом карикатурних постав є обличчя й тіло Івана, його вміння перевтілюватись «свиною, або псом, або зайцем, або чим», залазити в душі інш їх людей: «Отак стоїть який чоловік, а коло нього Іван Рило. Нараз Іван скочить, і лишається тільки сам чоловік, а Івана Рила вже коло нього нема, бо, бачите, вскочив у нього. Поверхи по тім чоловікови не пізнати: який був, такий і є, але говорять до нього слово, так і пізнає, що Іван Рило у нім сидить, бо зараз зробить з нього або свиню, або зайця, або іншу яку скотинку» [10, с. 48]. Сюжет цього твору розгортається за принципом того самого контрастного перевтілення (інверсії), що презентує один із життєвих «механізмів» моральної й етичної нищості. Міфологічно-алегорична форма метаморфози людини у тварину [12, с. 58–64] творить низькокомічну, згрубілу сміхову тональність, проте її підтекстове вираження має «високий» етичний пафос. Використовуючи зміну нарративних масок, усезнаючий оповідач – автор і сторонній споглядач, й Іван Рило, й узагальнений голос народної спільноти – немов творить «театр одного актора», для якого немає жодних світоглядних обмежень у художніх репрезентаціях.

Висновки. Отже, формами нарративного самовираження письменника є буфонада й модифікована під цю тональність ка-

рикатурна емблематичність, основана на гіперболі, інверсії, інтерференції, зумисному «вивертанні» та ідеологічному переакцентуванні класичних шаблонів, семіотичній грі з різними оповідними дискурсами. Оповідна маска «блазня» допомагала письменнику ефектно розкрити внутрішню стихію реакцій на ницість і убогість, нікчемність і одноманітність покутського світу.

Література:

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Мн. : Литература, 1998. – С. 1064–1112.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / П. Баррі ; пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
3. Барський Р. Постмодернізм / Р. Барський // Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 327–332.
4. Бергсон А. Смех / А. Бергсон; предисл. и примеч. И.С. Вдовина. – М. : Искусство, 1992. – 127 с.
5. Горак Р. «Забобон» Леся Мартовича в контексті часу та подій / Р. Горак // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття : збірник наукових праць. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 13–23.
6. Григорьева Е. Эмблема: Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры / Е. Григорьева. – М. : Водолей Publishers, 2005. – 232 с.
7. Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний) / М. Довгалецький ; пер. В.П. Маслюка. – К. : Мистецтво, 1973. – 436 с.
8. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії / Е. Дюркгайм ; пер. з фр. Г. Філіпчука та З. Борисюк. – К. : Юніверс, 2002. – 424 с.
9. Зеров М. Леся Мартович (1871–1916) / М. Зеров // Зеров М. Українське письменство / М. Зеров ; упоряд. М. Сулима ; післямова М. Москаленка. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 737–740.
10. Мартович Л. Твори / Л. Мартович. – К. : Держлітвидав України, 1954. – 482 с.
11. Мартович Л. Твори / Л. Мартович. – К. : Дніпро, 1976. – 426 с.
12. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). (Собрание трудов В.Я. Проппа) / В. Пропп ; научная редакция, комментарии Ю.С. Расказова. – М. : Лабиринт, 1999. – 288 с.
13. Севрасевич М. Леся Мартович як герой літературної бувальщини / М. Севрасевич // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття : збірник наукових праць. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 67–72.
14. Стефаник В. Автобіографія / В. Стефаник // Стефаник В. Твори / В. Стефаник. – К. : Дніпро, 1964. – 551 с.
15. Ушкалов Л. Бароківі джерела нового українського письменства / Л. Ушкалов // Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Л. Ушкалов. – К. : Факт-Наш час, 2006. – С. 162–211.
16. Франко І. Українська література / І. Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1982. – Т. 33. – С. 142–143.
17. Франко І. Українська література за 1899 рік / І. Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1982. – Т. 33. – С. 10–17.

Солецкий А. М. Буффонадно-эмблематические «префигурации» Леся Мартовича

Аннотация. В статье осмысливается проблема проявления авторского психотипа и мировоззрения в повествовательных структурах. Нарративная буффонада и карикатурная эмблематичность определяют как особенные риторические типы повествовательной манеры Леся Мартовича.

Ключевые слова: нарратор, карикатурность, буффонада, амбивалентность, миметическая манера, эмблематичность, «маска».

Soletsky O. Buffoonery and emblematic transformations in Les Martovych

Summary. This article considers the problem of the revealing of author's psychotype and ideological position in narrative structures. Narrative buffoonery and caricature emblematic are defined as a special rhetorical type of Les Martovych's narrative style.

Key words: narrator, caricature, buffoonery, ambivalence, dramatic manner, emblematic, "mask".

Тищенко О. О.,
асистент кафедри української мови та літератури
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»

ДОМІНАНТНІ РИСИ СЮРРЕАЛІСТИЧНОЇ ПОЕТИКИ Е. АНДІЄВСЬКОЇ

Анотація. Е. Андієвська послідовно розвинула сюрреалізм як стиль із його метафорою казки та гіперболою, притаманною їй магією слова як могутнього знака речей і духовності, що з них і постала, власне, справжня поезія. У авторки слово слугує призмою для спектралізації інших слів, тому виникають безкінечні метафорично-притчеві градації сюрреалістичних образів.

Ключові слова: поетика, сюрреалізм, самопізнання, сновидіння, несвідомість.

Постановка проблеми. Найяскравішою авторкою сюрреалістичних видінь у поетичному мистецтві справедливо вважають Е. Андієвську. Її поезія ще зовсім непрочитана передовсім тому, що не осягається здоровим глуздом. Щоб зануритися в артистичний світ письменниці, потрібно мислити ірраціонально, включаючи своє інтуїтивно-духовне споглядання й пізнаючи безмежність власного несвідомого, звільнитись від страхів, що перешкоджають ступити в лабіринт її творчості. Авторка приборкала та навчилася контролювати невідкладну стихію несвідомих ресурсів. І тепер – це невечірнє джерело її творчої енергії.

Творчість українських поетів-сюрреалістів розглядалася більш цілісно в окремих працях літературних критиків, зокрема в оглядовому нарисі П. Сороки [7], присвяченому творчості Емми Андієвської, передовсім її поетичних збірок. Стаття Е. Райса [6] була примітна типологічним зіставленням поезії Е. Андієвської із полотною М. Шагала та художнім світом В. Хлебнікова, А. Мішо, В. Незвала й З. Гіппіус. Критичні розвідки В. Державина [1] стосувалися висвітлення «безодні демонізму» в поезії Е. Андієвської. Рецензії Ю. Лавріненка [5] стосувалися її поетичної збірки «Риба і розмір», виявляли оригінальні прийоми «оновлювати старі та прастарі слова». Б. Рубчак виявляв містику в поетичній творчості Е. Андієвської [4]. Н. Зборовська, аналізуючи поетичну збірку Е. Андієвської під назвою «Знаки. Тарок», зазначила, що метафізична ідея полягає тут у «єдності: <...> існує лише Абсолют, все, що проявляється в окремому існуванні, є прояви універсального буття, що висівається, як зерно, множинністю» [3, с. 141]. Стаття Л. Тарнашинської [8], книга Л. Таран [2] присвячені аналізу окремих поетичних збірок авторки, причому книга «Жінка як текст» (Л. Таран) містить інтерв'ю з Е. Андієвською.

Мета дослідження полягає у спробі визначення домінантних рис у поетичних текстах Е. Андієвської на межі різних видів мистецтва й філософії. Тому складається з низки завдань: розглянути феномен сюрреалізму з теоретичного та естетико-філософського поглядів; визначити домінантні риси сюрреалістичної української поезики (на тематичному, образному й жанрово-стильовому рівнях); охарактеризувати динамічну сутність образної системи поетичного тексту письменниці.

Виклад основного матеріалу дослідження Для всіх сюрреалістів загалом і для Е. Андієвської зокрема надзвичайно

важливу роль відіграють сновидіння як одна із функцій несвідомого. К.-Г. Юнг дійшов розуміння великої ролі сновидіння, але надав йому іншого значення, ніж З. Фрейд, пов'язавши це з духовністю людини, її еволюцією і причетністю до космічного – колективного несвідомого. Усі сни та міфи мають спільну властивість – «записані» мовою символів.

Земля в поезії Е. Андієвської – частка всесвіту в нерозривній єдності з ним. «Драматична напруга і жага життя зливаються тут із сприйняттям краси як добра, витворюючи світлу й чисту гармонію земного щастя і високої мудрості життя» [7, с. 33].

Унікальна образність поетеси демонструє безкінечні сюрреалістично-метафоричні винаходи: тут «на пуповинах снували кокони весело», «молюски світла», а відображення Творця, як у воді, містить увесь усесвіт. Вона прагне досягнути й утілити концепцію всеприсутності Бога. Е. Андієвська намагається «побачити слухом», «споглядає світ крізь стеблину», у краплі вічності розгадає таємниці буття, пірнає в бездонні глибини, чує кожний листочок і подих. Сприйняття її поезії відбувається крізь призму дивовижних одноразових асоціацій, через феноменологічний опис явища «самого в собі». Саме дитячістю сприйняття Е. Андієвська рятується від усякого страждання. «Вона – як царевич Будда в саду свого батька, до першого його виходу в світ. Андієвська – потойбіч добра і зла» [6, с. 47]. Вона навіть потойбіч часової плинності: «Деся там час відкручується поза мною, але я не знаю його, я абсолютно поза часом» [2].

У вірші «Дитинство героя» зі збірки «Риба і розмір» автобіографічний матеріал висвітлюється на основі сюрреалістичної техніки: «... крізь грати няньчиних рук і заборон дитина проривається в «пісню на горище до сторіч», крутить гусячі шії поглядів наглядців і навіть запихає ті скручені шії поглядів під корито до стокроток» [5, с. 261]. Загорожу прорвано, і герой еднається з білим світом: на лугах він стає ідолицем рослин, на болоті – богом бульок, у щільниках бачить вікно «в немислимих світах початок». Це своєрідні відгомони спогадів і пам'яті самої пам'яті таємниць дитинства.

У вірші «Вікно» відображено синестезійні фантазії: «Всі доторки до звуку підійма, і звук, як колба на воді, не тоне. Не втомлює ні доторком, ні сном... Калачиків апокаліпсис, де обрізають краплі найтугіші ребра» [9], простежується герметичність образів Е. Андієвської, де читачеві складно декодувати їхній символічний зміст. «О світ повік, розвішаних у лісі, світ привидів, обернених у листя» [9]. Образи повік наводять на пряму асоціацію з поширеним у малярстві символом авторки множинності очей, що ніби кліпають, де образ ока може символізувати здібність до інтуїтивного проглядання, усевидюче око, прозоріння. Лише повіки відображають сновидну ірреальність.

У збірці «Кути. Опостінь» авторка ніби споглядає Землю з космічних висот, усеохопно вдивляється в кожен закуток планети, знає всі її таємниці, кожен листочок, кожна росинка роз-

гортається в усій своїй екзистенційній біографії від початку до кінця. Для Е. Андіївської будь-яке явище всесвіту – це чудо, що має цінність у своїй феноменологічній сутності. «Велике – це синтез малого і вдивляння у цей світ малого відкриває їй незвичні таємниці світобудови» [7, с. 43].

Люблені тропи авторки – гіпербола та літота. У її поезії натрапимо й на триметрові гуси, і на курку з пудовою ногою, і на гусячі душі, завбільшки з платан, «калачиків апокаліпсис», «моря умирають порічкою кожного літа», «і море омаром ворухиться в глибах і дихає тихше...», «в лісі лоскотно від ластовиння, кожна тінь – мости крізь іней – моститься в старовинне», «німби з кульбаби найтонші...» – такі семантичні конструкції утворюють герметичні пасажи видін авторки, що не підлягають декодуванню.

Надзвичайно тонка сфера рефлектує вище за символічне бачення, світло і присутність вищих сутностей – як початок трансценденції, межовий стан якої характеризується абсолютною ідентифікацією поета з множинністю і єдністю світу.

Міфологема базару в однойменній книзі Е. Андіївської – це сновидійне світотворення вже з есхатологічними аспектами, де проглядається перехід в інший потойбічний світ і відхід духу в ірреальність. Адже письменниця завжди втілює й рефлектує інший погляд на речі з іншого виміру, у неї статично несподіваний ракурс бачення, кут зору часто нелюдського ока. У цій книзі авторка відтворює калейдоскопічний світ базарного виміру. Життя і смерть – своєрідна гра, теж базар. «Для «Базару» характерні <...> уміння спіймати мить одкровення і осяння, а відтак – дотикнутися до таємниці духу, переступивши хистку і неприступну для звичної людини кореляцію трансцендентного» [7, с. 55]. Усе це для того, щоб розбудити в людині надсвідомість. Сюрреалістичною образністю поетичної творчості Е. Андіївська створює ефект несподіваного.

У поемі «Базар – поруч і осторонь» Е. Андіївська створила теплі й гармонійні образи притчевого характеру: «одбігши вух і личаків, зорю везуть на слимаку – мчать спалахи на патиках»; «Нехай в наперстку зорі сплять» [9].

Проявлення надсвідомості, раніше згадана ідея круглого часу та духовного тіла відтворені в поемі «Крива з базарів страшного суду»: «свідомість – глибше, зором – ширше. Підперши небо. Коні в лялечках...»; «тіла – сферичні і поздовжні, і подушками водяними <...> частини світу проростали. Де сутністю подобу зміло»; «час круглий, все було майбутнім, минуле має ще відбутися!»; «І вже не наздогнати дива. В човні без дна пливають рибалки...»; «Підікірний зміст речей відкрито – кістяк трави, що все віщує, тваринний дух, що в снах ночує...» [9]. Інколи рядки з поезії Е. Андіївської не потребують коментарів, їхня сутність герметично афористична: «В човні без дна пливе рукав й всепоглинальністю ляка, от-от буття основу збуриють – як лід, яйцеклітини бурі в листках» [7, с. 55].

Часто поезія Е. Андіївської нагадує ребус, який надто важко сприйняти, уже не кажучи, зрозуміти. Тут потрібна серйозна інтелектуальне напруження й інтуїтивно-духовне прозріння. Збірка символізує безкінечне проростання рослинного світу, буяння зеленої планети під кодовою назвою «Земля».

Город постає в підсвідомості поетеси неосяжним космосом із величезною кількістю паралельних, альтернативних світів, «віддалі між тичинками – віддалі між галактиками». *Гарбузові флейти, горіхові дзвіночки / Один поперед одного до виднокола. / Той – драбину до місяця, цей драбину до раю. / А мені – аби до серця приступці* [9].

Книга поезій «Спокуси святого Антонія» містить у собі найскладніший шлях великого духовного життя, пізнання й боротьби з Богом, боротьби душі з бісами, усеприсутності божественної любові, без якої неможливе життя й людяність. Тема «спокуси святого Антонія» інтертекстуальна. До неї звертався також С. Далі. Для нього такі «спокуси» стають ключем, що відкриває космос митця і його зростаючий інтерес до дуального світу духовності й матерії. Між іншим, світогляд, філософія та безмежні фантастичні світи С. Далі й Е. Андіївської виявляються спорідненими між собою, їхні твори несуть у собі закодовану інформацію як згусток енергії «ембріона космосу».

«Щоб створити «Спокуси», треба було <...> багато пережити й звідати, пройти через усі кола <...> пекельного гулагу <...> це описи мук, сумнівів, дерзань <...> що немає ні початку, ні впишу» [7, с. 74]. Найважливіша колізія циклу полягає в потребі душі звільнитися від гріха, пройти очищення вогнем через духовні страждання, здобути внутрішню свободу й Царство Боже в серці, щоб злитися з Творцем усесвіту. Тут можна заглибитися в серйозні богословські проблеми, а можна піти шляхом живої віри, пульсуючого нерву, відкритих ран і мук. На думку Е. Андіївської, усі люди втягнені в боротьбу добра і зла, світла й темряви для того, щоб кожен зробив свій вибір, бо кожна людина має шанс пізнати й осягнути найвищу мудрість і просвітлення Святим Духом душі людської. А життєве пекло, уважає авторка, – це єдиний шлях до прозріння: бо страждання, екстремальні межові ситуації одуховнюють і просвітлюють нутро, витончують і виструнчують внутрішній зір людини, учать бути уважним до знаків, що для нас відкриваються.

Створення світу, людини в ньому, усєї екзистенції – це велика космічна гра. Божественне джерело привносить у творіння Логос, створюючи порядок, форми та смисл. Він стає явним для тих, хто прагне поєднатися з космічною свідомістю і приймає виклик цієї величної космічної гри.

Збірка поезій «Вігілії» містить синтез філософського досвіду поетеси, езотеричних прозрінь, інтуїтивних осягнень смислу життя, прагнення віднайти глибину тиші, дістатись дна мудрості. Е. Андіївська втілює поетичні інтерпретації філософських категорій. Візерунок світу зітканий із алогізмів і суперечностей, тому дійти суті – неможливо. «<...> Всі вісі, що свідомість, – шкереберть. Усталене – на манівці – з орбіт. Лиш гола дійсність – акробат кумедний, – на видноколі – трюки старомодні...» [9]. Поетеса любить учуватися в тишу, її образи тиші завжди неординарні. Так виникають «смерч тиші», «не тиша – а світобудова печі». Найтихіша тиша для Е. Андіївської лише в «осередді бурі». Відомий кінорежисер Л. Аннечкін розповідав, як одного разу знімальна група на спеціальному обладнанні потрапила всередину водяного виру, під час тайфуну, у саме «осереддя бурі». Найдивнішим було те, що в серці такої стихії панувала неймовірна тиша.

«Архітектурні ансамблі» – це збірка сонетів, до яких Е. Андіївська звертається постійно в останніх книгах. Вона здійснює неймовірне в класичних формах віршування. Її сонети неканонічні, як деякі книги Біблії. Часто сонет Е. Андіївської усичений або «з кодою» (тобто «нарощений»), бо вона порушує кількість катренів і терцетів.

Для книги «Знаки. Тарок» характерні мотиви пошуку безсмертя, світових знаків, вічних символів, які прочиняють двері позасвідомого – повернення в міфологічне минуле, що присутнє в сучасному; це якесь «прадавнє переживання» як візія «у темному дзеркалі». За естетичне підгрунття цієї збірки теж пра-

вив сюрреалізм, що базується на українському кордоцентризмі та пишності «козацького бароко», поєднаних із трансцендентальним баченням поетеси.

Оскільки перший цикл збірки має назву «Знаки», то другий – «Тарок», Ніла Зборовська у статті «Піднявшись над усім тліном...» декодує цю назву, відсилаючи до герметичної таємниці єгипетського ієрогліфічного алфавіту, де божества зображувалися буквами, коли букви відтінювали ідеї, а ідеї закодовувалися й у числах. Давній єгипетський алфавіт зберігся до сьогодні у вигляді карт Таро. Пророцтва Таро математично точно давали відповіді на таємниці світобудови. Вони виконували роль тайнознаків. Е. Андіївська обирає такі тайнознаки, щоб передати таємну всеприсутність невідомого. Так, наприклад, звучить народження нового дня: «*Зі сну в зубах біла левиця виносить на рівнину зм'який ранок, незмірненне потягнулося і луснули форми, у грудях радість розводять коронів*» («Новий день»). Кожна поезія збірки постає метафоричним тайнознаком. Це вічний коловорот смертенародження – колесо сансари – вічне перевтілення. Вічне осягнення «безпочаткового кінця і безкінечного початку».

Висновки. Усе, що коли-небудь було втілене на Землі, знаходило відгук у мистецтві через Символи, котрі стають знаками, зберігаючи неподільну цілісність у Часі. Мета сучасних творців у тому, щоб виразити своє внутрішнє бачення людини й духовних основ її життя. Е. Андіївську вважають основоположницею українського сюрреалізму, що прагне втілити невідоме, схопити несвідоме, відтворити ірраціональне. Авторка створює свій власний міфопоетичний світ сюрреалістичних видінь, занурених у підсвідому стихію сновидінь, марень, неординарної фантазії, світ архетипів і символів, що характеризується трансцендентністю бачення й герметичністю метафоричних кодів.

Література:

1. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947) / В. Державин // Українське слово : [хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.] : у 3 кн. – К. : Рось, 1994. – Кн. 3. – 1994. – 687 с.
2. Жінка як текст : Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / упоряд. Л. Таран. – К. : Факт, 2002. – 208 с.
3. Зборовська Н. Піднявшись над усім тліном / Н. Зборовська // Кур'єр Кривбасу. – Червень, 1997. – С. 140–144.
4. Координати : [антологія сучасної української поезії на заході] : у 2 т. / упоряд. Б. Бойчук, Б. Рубчак ; вступ. ст. І. Фізер. – [Munch.] : Сучасність, 1969. – Т. 2. – 1969. – 387 с.
5. Лавріненко Ю. Зруб і парости. Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії / Ю. Лавріненко. – Мюнхен : Сучасність, 1971. – 331 с.
6. Райс Е. Поезія Емми Андіївської / Е. Райс // Сучасність. – 1963. – № 2 (26). – С. 45–47.
7. Сорока П. Емма Андіївська: Літературний портрет / П. Сорока. – Тернопіль, 1998. – 240 с.
8. Струк Д.Г. Як читати поезії Емми Андіївської / Д.Г. Струк // Українське слово : [хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.] : у 3 кн. – К. : Рось, 1994. – Кн. 3. – 1994. – С. 218–223.
9. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ukr-lit.net/andiyevska/2-virshi/273-vikno.html>.

Тищенко О. А. Доминантні черги сюрреалістическої поезії Е. Андіївської

Анотація. Е. Андіївська послідовально розвинула сюрреалізм як стиль з його метафорою сказки і гіперболою, з присущою їй магією слова як потужного знака речей і духовності, іменно з них і появилася власне наясуюча поезія. У автора слово служить призмою для спектралізації других слів, поэтому возникают бесконечные метафорически-притчевые градации сюрреалистических образов.

Ключевые слова: поэтика, сюрреализм, самопознание, сновидения, бессознательное.

Tishchenko O. Dominant features of surreal poetics of E. Andiyevska

Summary. E. Andiyevska consistently developed surrealism as a style, with its fairy-tale metaphor and hyperbole, with its inherent magic words as a powerful sign of things and spirituality that are faced and, in fact, true poetry. An author's word is a prism for distinction of other words and so endless metaphorical parable graduation surreal images are arise.

Key words: poetics, surrealism, self-knowledge, dreams, unconsciousness.

Федор Х. Я.,
аспірант

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ХУДОЖНІ Й ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНІ ДОМІНАНТИ МАЛОЇ ПРОЗИ ВАСИЛЯ ТКАЧУКА ТА ІВАНА КЕРНИЦЬКОГО

Анотація. У статті зосереджено увагу на творчих набутках Василя Ткачука та Івана Керницького. Зроблена спроба аналізу малої прози письменників і виокремлення в ній художніх, тематичних та ідейних домінант. Висвітлено неповторний стиль і художню майстерність прозаїків. Розглядається вплив літературних традицій на формування літературно-культурної свідомості Василя Ткачука й Івана Керницького.

Ключові слова: мала проза, новела, оповідання, літературні традиції, свідомість, інтелігенція, окупація, ідеологічні догми, еміграція, розстріляне відродження.

Постановка проблеми. Український літературний простір початку ХХ ст. ознаменувався бурхливим розвитком культурного життя. Нове покоління української еліти виникло з простих службовців, священників, робітників і селян. Навіть за умов замовчування й заборон, не маючи змоги отримати гідної освіти, українські митці спромоглися створити літературні шедеври, гідні світового визнання. Однак роки воєнно-комуністичного наступу відзначилися ідеологізацією в усіх сферах життя суспільства, суворим контролем за діяльністю високоінтелектуальних осіб, діячів культури та мистецтва. Усе, що виходило за межі ідеологічних догм, жорстоко каралося масовими переслідуваннями, репресіями і знищенням. Значна частина української інтелігенції була вивезена в концтабори, звідки вже ніколи не повернулася. Саме в таких складних умовах творили свою літературу Василь Ткачук та Іван Керницький.

Актуальність статті зумовлена тим, що творчість В. Ткачука та І. Керницького залишаються малодослідженими в українській літературі, тому потрібно детальніше проаналізувати їхні життєві й творчі набутки, щоб глибше розкрити всі грані таланту літературного слова письменників.

Є чимало публікацій, що стосуються життєвого і творчого шляху В. Ткачука та І. Керницького. Найбільш визначними й цікавими серед них є праці І. Вільде, М. Голубця, Р. Горака, Н. Мафтин, С. Хороба. У статті автор спробує висвітлити основні ідейні й тематичні домінанти малої прози письменників.

Отже, **метою статті** є виокремлення художніх, тематичних та ідейних домінант у творчості В. Ткачука й І. Керницького, висвітлення їхніх характерів і художньої майстерності. Визначення впливу літературних традицій на формування літературно-культурної свідомості майстрів малої прози.

Виклад основного матеріалу дослідження. У центрі уваги творів І. Керницького – галицьке село зі своїми життєвими перипетіями. Появу його перших творів привітав В. Стефаник і А. Чайковський. Керницький був одним із найпопулярніших письменників Західної України перед Другою світовою війною та лауреатом найпрестижніших літературних премій свого часу. Але наприкінці війни він був змушений емігрувати. Подібна доля спіткала й Василя Ткачука, який був теж приречений на довгі роки забуття в післявоєнний період.

В. Ткачука та І. Керницького часто називали продовжувачами стефаниківських традицій. Їхні збірки виходили майже водночас і творчість набирала своєї популярності. У кожного з письменників була своя життєва трагедія. І. Керницькому довелося емігрувати й прожити до кінця своїх днів на чужині, а В. Ткачуку – залишитися в лещатах тогочасної влади і творити під тиском ідеологічних догм. Потім Василя захопила у свої тенета жорстока і кривава війна, де він позбувся найдорожчого – свого життя й можливості надалі реалізовувати свій талант.

Митці малої прози були викинуті з нашої культури і забуті всіма поціновувачами свого таланту. Микола Голубець, автор передмови до першої збірки І. Керницького «Святоіванські вогні», стверджував, що таких письменників, як Іван Керницький, потрібно шукати вдень зі свічкою, як колись Діоген шукав зі свічкою людину. Відгукнувся він у своїй рецензії й на появу першої збірки Василя Ткачука «Сині чічки», опублікованій 19 листопада 1935 року на сторінках часопису «Новий час», зазначивши, що збірка читається з «приємним глибоким зворушенням» [1], а «замикається книжка з враженням поширення нашого знання не тільки мужицької, але й взагалі людської долі» [1]. Степан Хороб акцентував увагу на ідіостильовій своєрідності письма Василя Ткачука: «... в своїх творах він не створює якихось розлогіх сюжетів... письменник змальовує насамперед процес мислення і пульсації думки...» [2, 90–91].

Про В. Ткачука відгукнулася й Ірина Вільде на сторінках журналу «Світ молоді» за 1936 рік: «... Безперечно, що ми інакше дивилися б на «Сині чічки», якби їх автор мав понад сорок років... але Ткачукові всього дев'ятнадцять літ... в цьому віці має вже книжку» [3, с. 224]. Також І. Вільде зазначала: «... Напевне, це приходить йому «само від себе», так, як кожному поетові з Божої ласки. «Самі від себе» укладаються не тільки поодинокі образи, але й цілі сцени, а там і нариси. Що ж за перлини вийшли б з того, якби Василь Ткачук свідомо хотів працювати, може, навіть помозолитися... над укладом сцен і розміщення поодиноких образів!» [3, с. 225]. Щодо появи «Святоіванських вогнів» Ірина Вільде писала: «Перша збірка цього автора... блиска святоіванськими вогниками, не отримавши замітного сліду по собі, хіба що в душах тих, що читали ту збірку, вогники ті не погасли скоро. З приводу тої першої збірки про Івана Керницького говорилося ген пізніше, що він ще дуже молодий, що має талант, і що пише «подібно», як Василь Ткачук» [3, с. 225].

У обох письменників простежується свій авторський неповторний стиль, манера письма, трактування реальності буття. Критика визнавала, що твори письменників написані під благодатним впливом Василя Стефаника. І це не дивно, адже вплив В. Стефаника на українське письменство дуже великий, особливо на художнє мислення своїх земляків. В І. Керницького й В. Ткачука такий самий об'єкт спостереження, як у

В. Стефаніка, висвітлюються подібні життєві ситуації, у які потрапляє головний герой, порушуються ті самі гострі соціально-психологічні проблеми. Найбільш парадоксально те, що В. Ткачук ознайомився із творами В. Стефаніка вже тоді, коли кожен критик акцентував увагу на їхній схожості й говорив про наслідування стефаніківських традицій.

Герої В. Ткачука й І. Керницького не доходять до крайнощів, як герої В. Стефаніка. У В. Стефаніка простежується надривний трагізм, безвихідь і біль, які штовхають персонажів на необдумані вчинки. А в наших галицьких творців герої завжди знаходять вихід і керуються надією. У них трагізм не такий надривний і жорстокий, це трагізм буденності існування кожної людини. Важка праця, бідність і злидні – ось проблеми селянина, із якими він живе й намагається боротися. Особливо проблема еміграції галицького селянства постає як національна трагедія усього українського народу у трьох митців («Камінний хрест» В. Стефаніка, «До Бразилії» В. Ткачука, збірка «Циганськими дорогами» І. Керницького).

Значний був вплив на літературну творчість В. Ткачука та І. Керницького Івана Франка. У В. Ткачука й І. Керницького село дещо інше, ніж в І. Франка. Воно звичайне, буденне, живе і роботяще, насичене колоритом українських традицій, зі своїми радощами та болями. Їхні герої – прості сільські трударі зі своїми почуттями, емоціями, самобутністю, щирістю й безпосередністю. З іншого боку, селяни живуть в умовах соціального гніту та політичного терору, життя їх постіно загартувувало й обтесувало. Форма вислову в письменників теж різна. В. Ткачук та І. Керницький висвітлювали більше внутрішній стан героя, його емоції й переживання. Техніка їхньої оповіді імпульсивна та емоційно насичена. Франкові ж твори – це розлога епічна оповідь, від якої молоді автори фактично повністю відмовилися. Вони воліли більше створювати короткі новели й оповідання, у яких висвітлювали типи й ситуації.

І. Керницькому («Мученик за ідею», «Найновіше чудо техніки» тощо) і В. Ткачуку («Грішник», «Правдивий поет» тощо) притаманний неповторний гумор. Вони одним словом уміють унести осяяння в понуру картину дійсності, а також роблять наголос на авторській оповіді. Саме своєрідний гумор допоміг молодим письменникам частково виходити з будь-яких меж і заборон, оригінально та вільно вести свою розповідь. У передмові до книги «Циганськими дорогами» І. Керницький писав: «І коли вже сьогодні не скажу, щоб кожне, але хоч які з моїх писань, хай і невеликою мірою, зуміють втихомирити роз'ятрені пристрасті, спантеличені уми або зігнати смуток хоч би з одного скорботного серця чи тільки нав'яти погідну, мимолітну усмішку на чийсь уста – так я і тому буду рад» [4, с. 327]. У малій прозі І. Керницького та В. Ткачука завжди переважає життєвий оптимізм, навіть у змалюванні складних і сумних життєвих ситуацій.

В оповіданні І. Керницького «Мученик за ідею» розповідь ведеться про Іларія Криводушного, селянина, який змушений терміново покинути рідну землю, але ніяк не може попрощатися зі своїми підприємствами «залізо-бляшанного знадіб'я та кухонної посуду» [5, с. 330]. Увесь сюжет розгортається навколо страждань бідолашного чоловіка, який не може все те добро забрати із собою. Скаргам пана Іларія немає меж, але ніхто його не розуміє й не хоче допомогти: «... Єдиний вихід з цього безвихідного положення виходив такий: здавити гіркий біль патріотичної душі, нишком утерти сльозу, плюнути на всі банянки та ринки і якомога швидше дати ходу, бо то і безталанна рідна земля починала вже справді горіти під ногами... І подумати –

скільки добра, скільки користи могла б принести така людина, коли б мала під рукою свої банянки!.. він з'явився б серед нас із своїми банянками, як світляний метеор, як добрий дух, як муж, зісланий рукою провидіння... Та не судилось... Нація його не зрозуміла!» [5, с. 335].

У новелі В. Ткачука «Грішник» теж прослідковуються нотки гумору. Маленький хлопчик Василь заливається гіркими сльозами від того, що мати назвала його грішником: «... Раптом ніби граєю мене хто обсів, – неня сказала, що я грішник. – Грішник!.. Я розплакався. Ні прецличком, ні «шиманчінами» цукерочками, ніхто мене був би не вгамував. Я плакав довго. Зі мною плакала й стеля, але сльозами, як біб... Я втих, як я почув теплі, неніні вуста на моїх, що спивали мої полинові сльози – сльози грішника!..» [6, с. 8].

На думку багатьох критиків Василь Ткачук, Іван Керницький і ще один випускник Торговельної школи Богдан Нижанківський мали створити в нашій літературі своєрідну «Трійцю», попередницею якої була «Покутська Трійця» – Василь Стефанік, Лесь Мартовія та Марко Черемшина [7, с. 535]. Але, на жаль, імена письменників у післявоєнний час були забуті. Твори І. Керницького – заборонені та приховані радянською владою, а ім'я В. Ткачука і його творчість завжди й усюди оминали.

Ставлення письменників до критики було дуже схожим. Василь Ткачук писав до редакції «Світу молоді», що критика навчила його не багато, бо була до нього надто прихильною. А безстороння, незаангажована критика вчить значно більше. На початку 1939 року журнал звернувся з подібним питанням і до І. Керницького: як він дивиться на критику своїх творів, а водночас чого його ця критика навчила? «До високоповажних панів критиків, – відповів письменник (відповідь була надрукована у № 1–2 журналу за 1939 рік), – та до їх писань прикладаю завжди належну їм вагу, але маю теж до них своєрідний підхід: їхні похвали мене не очманіють, а їхні догани не вводять мене в надто велике пригноблення. А бувають досить часто і похвали, і догани незаслужені... Найгірше то, що часто в таких випадках рішають всі інші мотиви – особисті, видавничі, ідеологічні..., а не чисто літературні критерії...» [8]. І ще писав І. Керницький на закінчення: «Щодо мене, то мені досі виходить навіть на пожиток, як мене «лають», бо це мене не ломить, а навпаки – «підганяє» вгору...» [8].

Незабаром посилюється польська колонізація українських земель. Українці, притиснуті в лещатах усе дужче, створювали протестні акції, хотіли привернути увагу світу до безчинств окупантів, але марно. Багато наших земляків були змушені покидати рідну землю. Події, що відбувалися в тогочасній Україні, замовчувалися, людей через усі засоби масової інформації намагалися переконати про вільне та щасливе життя, що стало, і ні слова про голод і геноцид. Саме в цей переломний період української нації виходять друга збірка І. Керницького «Мій світ» і збірка В. Ткачука «Зимова мелодія», що викликали нову хвилю бурхливої критики.

І. Керницький і В. Ткачук часто використовують у своїх творах спогади, які формують логіку подій, вчинків і перипетій, що відбуваються з героями. Вони любили писати про похорони, празники, весілля, хрестини, забави, бо саме через народні традиції й звичай можна детально показати стосунки людей, висвітлити їхні характери. Найбільш виразними та контрастними в збірці «Мій світ» були оповідання «Празник» і «Смерть», які за тематикою й проблематикою схожі до Ткачукових новел «Такий звичай» і «Останні гони».

Оповідання «Празник» – розповідь про свято, яке відбувається в селі вже багато років, змінюються лише обставини й теми для розмов. Сутність залишається однаковою: починається це свято зі служби в церкві, де всі гарні та ввічливі, а завершується завжди бійкою й лайкою: «В селі було, мов по штурмі. Плоти порозвалювані, поломані ворота, на дорозі в купі пороху валялися побиті горшки, шапки, каменюки і потрошені часточки. Туча перешуміла, бійка затихла, лише роздзявана собачня рвалася на припонах і довго ще не могла втихомиритися. Пороздзягані гостоньки з рум'янцями на лицьх і з похміллям в очах повиходили на подвір'я...» [9, с. 155]. І. Керницький добре знає свій народ, знає душу та вдачу, він його не ідеалізує. Автор майстерно й обережно, ледь торкаючись, висвітлює проблеми створення кооперативів, намагання інтелігенції просвітити селян, говорить про роль москвофілів, геноцидну політику та відсутність єдності й взаєморозуміння людей між собою, на своїй рідній землі. Оповідання яскраво і самобутньо висвітлює людські стосунки та звичаї в селі.

Натомість новела В. Ткачука «Такий звичай» написана в стриманому й суворому стилі та веде читача дорогами давніх традицій і звичаїв. Автор розповідає про таїнство хрещення з описанням усіх обрядів, що супроводжують це дійство: «... Постіль ... заслонена була білим, згрібним полотном, що звисало із жердеки по землю, на те, щоби народженій дитині ціле життя така чиста і ясна дорога стелилась» [10, с. 96]. Новела за своїм характером спокійна, динамічна та пізнавальна. В. Ткачук теж добре знав український народ, його проблеми й біди. Але в цій новелі він ніби відмежовує читача від жахливої дійсності, акцентуючи увагу на найголовнішому – народженні нового життя.

Ірина Вільде в журналі «Світ молоді» за 1938 рік писала про новелу І. Керницького: «Мій світ», здається, це поетова душа, і тому, може, ... не треба було давати її до цієї збірки... Такі речі, як «Мій світ», повинні писатися тільки дуже близьким в альбом... «Празник» і «Смерть» – це зовсім інший світ, і обличчя молодого письменника в ньому інакше» [11]. Вражає протиставлення нового життя старому, тому що вже відходить у вічність забуття. Саме це оповідання виділила Ірина Вільде у своїй рецензії: «... справді майстерне, коли йде про психологію і тонкість обсервації... На похвалу автора, треба сказати, що й те, що «Смерть» не має нічого з того, що нас відштовхує від того роду актів. Краще навіть було б, якби автор був дав інший заголовок, адже в тій смерті скільки життя» [11].

Наталя Мафтин, аналізуючи новелу «Мій світ», зазначала: «... це світ українського хліборобського космосу. В її підтексті вловлюється відгомін слов'янського дохристиянського міфологізму, оргаїстичного культу ... та християнської традиції... Цей твір цілком належить парадигмі антеїзму як продуктивній в українській культурі моделі світу» [12, с. 256]. Також відгукнулася Н. Мафтин про антеїзм прози В. Ткачука: «Можна говорити про антеїзм прози Василя Ткачука, адже пульс його персонажів б'ється в унісон із ритмом землі. Ліричний персонаж ... черпає від землі потужну вітальну енергію, щедро віддаючи їй свою любов...» [12, с. 260].

І. Керницького 01 вересня 1939 року було мобілізовано в діючу армію в сороковий піхотинський полк у Львові, у зв'язку з нападом Гітлера на Польщу. Польща впала за короткий час й І. Керницький самовільно демобілізувався. Відбувся прихід радянської влади, яка почала окупувати всю Західну Україну, а з нею культуру, літературу і людську свідомість. І. Кер-

ницький пише в цей час оповідання «Народження людини», яке наскрізь пройняте сарказмом щодо владних верхівок і, що не дивно, одразу владою заборонено. Усіх письменників спіткало лихо, погрози, вимушена еміграція або ж підкорення ідеологічним канонам. Настали тяжкі часи не лише для письменників, а й для всього українського народу: утиски, масове вивезення, відсутність найменшої матеріальної можливості існування. В. Ткачука несподівано забирають на фронт, звідки він уже ніколи не повернеться.

Найбільшою подією в літературному світі окресленого періоду був вихід третьої збірки творів І. Керницького «Село говорить», яка вийшла майже водночас із книгою В. Ткачука «Весна». Прологом до збірки була новела «Земля благословить», де звучить тема любові автора до рідної землі: «... Купайловим зіллям замаяна, пахне земля... Це земля благословить. Земля свята, напучнявіла з гіркого поту мого батька і діда. Земля родюча і плодюча, що пахне амброю й материними грудьми. Земля, що дає чорний хлібець діточкам з руськими кучерями та чорну труну струдженням кісткам батьків...» [13, с. 123]. Схожою була новела «Мати Земля» В. Ткачука, де він теж висвітлює почуття до рідної землі: «Цілувала й любила тебе, Мамо-Земличко... Ти пасочкою для мене була. Ти нас кормила... А тебе узяли в білі руки. Душу мені взяли. Кого я в смутку зараджусь? До кого засміюсь? Волила я давно на лавці лежати, ніж цього діждатись!...» [14, с. 99]. Настали ще скрутніші часи – війна, гестапо, масові знищення й арешти української інтелігенції. Активну участь у створенні української преси в час німецької окупації брав Іван Керницький. Працював у редакціях «Львівських вістей», «Наших днів». Інколи він підписувався своїм іменем, а інколи відомим псевдонімом Ікер.

У літературній творчості І. Керницького з'являються нові набутки. Спочатку в «Українському видавництві» в серії «Театральна бібліотека» виходить п'єса «Мітинг» – одна з найбільш популярних п'єс письменника. Вона відразу завойовує всі аматорські сцени Західної України, але згодом п'єса була вилучена з усіх бібліотек і знищена владою як антирадянська! Потім з'являється новела «Мати», а наприкінці 1943 року в тому самому «Українському видавництві» виходить комедія у трьох діях «Король стрільців» (стрільцями називали в ті часи футбольних нападників). П'єса намагалась ніби відірвати людей від того жаху, у якому вони мусили жити щоденно. Пізніше з'являється п'єса «Квіти папороті» про дитячі роки Івана Франка, де буденна дійсність переплітається з казковою, а у 1944 році – новела «Сирітський Великдень» про дітей, батьки яких поневіряються по роботах у Німеччині. І остання публікація І. Керницького на сторінках «Львівських вістей» називалася «Було колись».

Згодом І. Керницький змушений емігрувати з рідного села та поїхати спочатку до Польщі, а після капітуляції Німеччини – до американської зони окупації. У 1947 році в Мюнхені накладом «Української видавничої спілки» виходить його книга «Циганськими дорогами», у якій за веселістю й легкістю ховається страшний біль і смуток за Батьківщиною. Першою книгою на американському континенті була книга «Перелетні птахи» видавництва Юрія Тищенка. На вихід книги, серед інших критиків, відгукнувся й Остап Тарнавський у журналі «Київ» за 1952 рік: «Іван Керницький з природи погідний і вмів підглянути веселі сторінки людського життя, вважає, що людина має досить життєвих трагедій, і краще дати їй твори, які б принесли їй розвагу» [15]. У 1958 році виходить повість І. Керницького «Герой передмістя». Книга зібрала рекордних тринадцять рецензій!

В. Ткачук загинув на фронті. Спочатку його вважали зниклим безвісти, а згодом було встановлено приблизне місце його загибелі... Василь загинув 19 жовтня 1944 року в бою в Східній Пруссії, район Швалупен, у селі Шлайвен у віці 28 років. Пішов у розквіті сил, нереалізованих мрій і планів, так і не посівши гідного місця серед визначних та відомих українських письменників.

Висновки. Отже, творчість Василя Ткачука й Івана Керницького була багатогранною і плідною. Вони творили в період «розстріляного відродження» – жорстокі часи окупації, вивезення, розстрілів і переслідувань. У кожного з митців була своя велика трагедія: бути підпорядкованим владі, служити тиранії й деспотизму чи виїхати в чужі, невідомі світи, де тебе ніхто не чекає. Життя В. Ткачука обірвала жорстока війна, а життя І. Керницького проходило на холодній чужині в мріях про повернення додому. Обоє прирівнювали до титанів української літератури В. Стефаника й І. Франка. Усі критики в один голос говорили про великий талант І. Керницького та В. Ткачука, справжніх письменників із Божої ласки, які понад усе мріяли про вільну й соборну Україну.

Література:

1. Голубець М. Василь Ткачук «Сині чічки» / М. Голубець // Новий час [Львів]. – 1935. – 19 листопада.
2. Хороб С. Своєрідність новелістики Василя Ткачука / С. Хороб // Слово – образ – форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження). – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – С. 89–95.
3. Вільде І. Василь Ткачук «Сині чічки» / І. Вільде // Незбагненне серце. – Львів : Каменярь, 1990. – С. 224–225.
4. Керницький І. Циганськими дорогами / І. Керницький // Король стрільців. – Львів : Апріорі, 2012. – С. 327–329.
5. Керницький І. Мученик за ідею / І. Керницький // Король стрільців. – Львів : Апріорі, 2012. – С. 329–335.
6. Ткачук В. Грішник / В. Ткачук // Золоті дзвінки. – Львів : Апріорі, 2014. – С. 7–9.
7. Горак Р. Кров на чорній ріллі / Р. Горак. – К. : Видавничий центр «Академія», 2010. – С. 535–536.
8. Керницький І. Звернення до редакції / І. Керницький // Світ молоді [Львів]. – 1939. – № 1–2.
9. Керницький І. Празник / І. Керницький // Король стрільців. – Львів : Апріорі, 2012. – С. 149–190.

10. Ткачук В. Такий звичай / В. Ткачук // Дажбог. – Львів, 1935. – № 12. – С. 96–97.
11. Вільде І. Мій світ / І. Вільде // Світ молоді [Львів]. – 1938. – № 12.
12. Мафтин Н. Традиції та новаторство як координати формування індивідуального стилю: проза І. Керницького й В. Ткачука / Н. Мафтин // У пошуках «GRAND» стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття. – Івано-Франківськ : ЛІК, 2011. – С. 253–263.
13. Керницький І. Земля благословить / І. Керницький // Король стрільців. – Львів : Апріорі, 2012. – С. 120–127.
14. Ткачук В. Мати-земля / В. Ткачук // Золоті дзвінки. – Львів : Апріорі, 2014. – С. 99–100.
15. Тарнавський О. Перелетні птахи / О. Тарнавський. – К., 1952.

Федор Х. Я. Художественные и идейно-тематические доминанты малой прозы Василя Ткачука и Ивана Керницького

Аннотація. В статтю сфокусовано увагу на творчих досягненнях Василя Ткачука та Івана Керницького. Сделана попытка аналізу малой прозы писателей и выделения в ней художественных, тематических и идейных доминант. Освещены неповторимый стиль и художественное мастерство прозаиков. Рассматривается влияние литературных традиций на формирование литературно-культурного сознания Василя Ткачука и Ивана Керницького.

Ключевые слова: малая проза, новелла, рассказ, литературные традиции, сознание, интеллигенция, оккупация, идеологические догмы, эмиграция, расстрелянное возрождение.

Fedor H. Artistic, ideological and thematic dominants of small prose of Vasyl Tkachuk and Ivan Kernytsky

Summary. The article focuses on the creative achievements of Vasiliy Tkachuk and Ivan Kernytsky. We made an attempt to analyze short fiction of the writers and isolate in it art, thematic and ideological dominants. The article deals with a unique style and artistic skills of prose writers. We discover the influence on the formation of literary traditions and cultural awareness of Vasyl Tkachuk and Ivan Kernytsky.

Key words: small prose, short story, narrative, literary traditions, consciousness, intellectuals, occupation, ideological dogma, emigration, Executed Renaissance.

Шарова Т. М.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольського державного педагогічного університету
імені Богдана Хмельницького
Василенко Н. В.,
студентка IV курсу філологічного факультету
Мелітопольського державного педагогічного університету
імені Богдана Хмельницького

ХУДОЖНІ МАРКЕРИ ДИТИНСТВА У ТВОРАХ В. РОДІОНОВА

Анотація. У статті наголошується на тому, що художня творчість В. Родіонова для дітей має особливе спрямування, яке можна простежити через ті художні маркери дитинства, що використовує автор.

Ключові слова: дитяча література, художній маркер, творчість, концепція.

Постановка проблеми. У літературознавстві є низка художніх творів, головними героями яких є діти. Такі твори завжди привертала увагу читача. Варто акцентувати увагу на тому, що в літературі XX ст. окреслюються тенденції, проблемно-тематичні домінанти, де головну роль відіграють дитячі долі. У літературі початку XX ст. є митці слова, котрі вже торкалися цього питання, зображуючи на сторінках художніх творів різноманітні життєві долі маленьких героїв. Серед плеяди письменників вартими є уваги твори Олени Пчілки, М. Коцюбинського, В. Винниченка, В. Самійленка, О. Олеса та ін. Потрібно акцентувати на тому, що важливими для суспільства є художні твори, які читають діти. Саме тому актуальним у цьому плані є розгляд творчості сучасного українського письменника Володимира Родіонова, творча спадщина якого містить збірки поетичних творів на дитячу тематику.

Дослідженням творчої спадщини Володимира Родіонова займалися такі дослідники: Аркадій Філатов, Олександр Черевченко, Юрій Герасименко, Роберт Третьяков, Кость Гордієнко, Михайлина Коцюбинська тощо. Грунтовного цілісного дослідження, яке розкривало б багатовекторність Родіонова-поета на сьогодні не виявлено. Саме тому означена проблема є актуальною.

Мета статті полягає в аналізі художніх маркерів дитинства у творчості В. Родіонова.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творчий доробок сучасного харківського письменника Володимира Родіонова є самобутнім явищем. Через наявність багатоплановості тематики, проблематики, ідейного спрямування реципієнт має змогу виокремити різні художні вектори автора.

Художній маркер стає по праву індикатором дитячої літератури, її кола «специфічного», що зумовлено творчим авторським підходом, його художнім методом осмислення життєвої реальності через призму літературного бачення. У творчості В. Родіонова засвідчено такі художні маркери-індикатори дитинства, що дають змогу зарахувати певне коло його творів до дитячої літератури, розвиток якої стоїть на порядку денному: цілеспрямованість, наявність аніматизму, персоніфікація, відсутність трагічності.

Цілеспрямованість дитячої літератури В. Родіонова, що реалізується на етнопедагогічному, естетичному, освітньому та

культурному рівнях, адресує сумарну кількість знань дитині з урахуванням вікових особливостей. Тобто, автор надає належне вагомості виховання дитини, розвитку, а тому максимально наближує свої тексти до зразка усної народної творчості, що надає можливість не розривати зв'язки з фольклором. Його твори – твори для дітей, тому чітко підпорядковані їхнім нормам. Водночас письменник говорить про прості речі з дуже вагомою смисловою акцентуацією: важливі для дітей теми і проблеми, у сприятливих варіаціях для їх свідомості. Варто акцентувати увагу на тому, що у творах В. Родіонова для дітей чергується доступність тексту з його багатоплановістю, ускладненістю, оскільки письменник усвідомлює універсальну роль дитячої книжки, тому підштовхує дитину на підсвідомому рівні до її розвитку, використання книжок складнішого рівня.

У творчості В. Родіонова відбувається знайомство з царством тварин і рослин, із термінами «природа», «дитина», подаються не лише образні їхні поняття, а змістове вивчення, бо окреслено конкретні факти з їхнього життя, можливий поступовий опис самих тварин, їхні манери й поведінка чи суто картини природи. Такі твори – це енциклопедія, світ природознавства, можливість пізнавати всі форми життя в одній збірці. Образна система досить легка для дитини – це зозуля й собака, кіт і ящірка, ворона та їжак, одуд і синиці, грачі й галки, бурундуки та жаби тощо. У поетичних рядках В. Родіонова читаємо: «Він вірним був собакою, / І мав добротну кліть, / ... / Була собача відданість, / І гідність в нім була» [2, с. 3]; або «Вигрівався на сонці котко, / Горобці потішались в калюжі. / А на полі, / Зчорнілим від стужі, / .../» [6, с. 3–4]. Цілісні картини природи також репрезентовані в дитячих творах В. Родіонова й зазвичай виражають фактографічну описовість побаченого на умовах емоційно-естетичного забезпечення. Таку тенденційність простежуємо в поезії письменника «Додолу нахилилися гілки»: «Додолу нахилилися гілки, / І ронять жовте пір'ячко у просинь. / Закон природи. Так велять віки. / Слідами літа ходить осінь. / Довкола зеленіє ще трава. / Сплітаються стежини і покоси. / Та вже на літо падає листва, / Хуртеча десь над осінню голосить... / .../» [3, с. 63]. Автор розбудовує образну лінію, що характеризується таким:

– наявністю аніматизму, тобто для наратора важливо зображувати анімалістичний світ не примітивним, не таким, що відповідає лише запитам юного віку, а одухотвореною екзистенцією тварин, які здатні виконувати важливі ролі, характеризуються високим моральним імперативом, що близький до української ментальності, не чинять зла і є зразком для наслідування. У поетичних рядках В. Родіонова «Горличка» читає-

мо: «Горличка замерзла на зорі, / І було це у холоднім березні. / Я забрав її і обігрів, / І залишив /... / Потім все ходила назирці, / І довірливо давалась в руки. / ... / Горличка давала мені знати, / Без повітря їй не жити, не може, / ... / Із прощальним стогоном вона / Грудочкою тихо затремтіла. / Горличку я випустив з вікна, / А вона летіти не захотіла...» [4, с. 8];

– персоніфікацією, призначеність якої пояснюється потребою уподібнювати природу й тварин людині, де особливу увагу звертають на її якості (це одночасна можливість усвідомлювати саму природу та засвоювати необхідні риси суспільства). Олюдення того, що є протиставним людині, у творчості В. Родіонова дає змогу створювати такі художні зразки, що захоплюватимуть дітей і будуть їм зрозумілі, забезпечуватимуть дію й процесуальність ліричної канви. У творах В. Родіонова читаємо: «На підсохлому болітці / Двоє лебедів. Сім'я. / Двоє сонечок по літу / Перед вирієм стоять. / На підсохлому болітці / Двоє лебедів. Сім'я. / Два віконечка до світу, До любові. /... / На підсохлому болітці / Двоє лебедів. Сім'я. / Їх любисток не зіє'яв, / Щоб сердечкам не боліти» [3, с. 33]. Зважаючи на вимоги до дитячого тексту, В. Родіонов використовує мімесис, на основі якого письменнику вдається наслідувати моделі природи та умови існування тварин, відтворювати в художніх зразках у синкретичній манері поруч із соціумом, тому знову маленький чи дорослий читач сприйматиме магістральну тенденцію висвітлення подій – оповідь про природне, про те, як співвідносяться світи: людина – природа – тварина.

Важливою відмінністю є динаміка як головна риса художньої творчості для дітей, оскільки будь-який об'єкт для осмислення потребує прямолінійного розвитку, що можливий лише з урахуванням динамічності. Динамічність є потоком живої й рухливої літературної форми, яка пластично розкриває авторський задум [1, с. 16]. У В. Родіонова її реалізація відбувається за рахунок змалювання картини-епізоду із життя тварини або стану природи, але обов'язково відбиваючи процес змін у ній. Заміна статичності у творчому доробку автора втілена в таких віршових формах, що вже набувають умовного поділу на зачин, основну частину та кінцівку, метрика стає ширшою, однак не позбавлена ритму й мелодичності, що підкреслюють внутрішню динаміку поетичного сюжету і є показником не тільки норм літературного письма, а й указують на зв'язок із тим же фольклором, який сформував чіткий ритм і мелодійність, звуконаслідування й пісенність, що зумовлено вимогами дитячого світосприйняття.

Варто акцентувати увагу на тому, що динамічним у дитячих творах В. Родіонова є все – самі герої-тварини, сюжетна лінія має розвиток, однак яскравою деталлю-штрихом авторського походження є наявність контрасту – використання антитези в характеристиці події, оскільки розвиток сюжету може обрамлюватися меланхолійним пейзажем-замальовкою, яка втрачає свою динамічність і слугує контрастом, або, навпаки, спостерігаємо за видозмінами в змалюванні природи, а сюжет набуває ознак такого композиційного прийому, як ретардація, тобто уповільнюється головна дія: «Туманиться тиша, / Вулканиться туга. / І тайна містична / Чекає за пругом. /... / Замислений ліс / У гніздищі пташинім / Забуде літа / І засне, наче звір. / Тоді золота / Буде нічка від зір... /...!» [3, с. 27]. Доцільно в дитячих творах письменника виокремлювати динаміку зовнішню, що надалі зумовлює градацію внутрішньої організації тексту, призводить до розвитку не тільки самого твору, а відгалужується в образну систему.

Авторська стратегія В. Родіонова розширює «художні маркери дитинства», бо не тільки реалізує вищезазначене, а й спрямована на структуральне вдосконалення форми твору, що доповнює та збагачує змістове наповнення: автор по-своєму створює різні конфігурації віршів, надаючи їм нового вигляду, аніж усталені норми. Подекуди митець членує весь текст на окремі частини, що зумовлені певною думкою, або пише ніби уривками, використовуючи три крапки (але думка від цього не втрачається), або, починаючи нову строфу, розташовує її в кінці чи середині рядка, створюючи асиметрію в побудові тощо. Таке специфічне обрамлення дитячих творів з'являється через необхідність заохочувати дітей, робити вірші не тільки цікавими, а й дивувати шляхом неочікуваної побудови, що завжди привертатиме увагу дитини. Однак форма і зміст у творчості В. Родіонова не створює ефекту відчуження одна від одної.

Вагомим для літературознавців у сфері дитячої літератури В. Родіонова стає ракурс віршів, які спрямовані на мовну модель «Я-висловлювання» з чіткою емоційною тональністю, що задана митцем і формує ставлення дитини до прочитаного – прагне зародити ті самі почуття. Відчувається перехід від дидактики до розважливої мудрості, від констатації факту до справжньої її діалектики, бо зображуване має дуалістичний характер – наповнений образ, який повчає, наприклад, любити й поважати природу, її мешканців; а з іншого боку – наявність сугестивних віянь, що забезпечують емоційний бік віршової форми (меланхолія чи ритмічність із бадьорим настроєм тощо).

Отже, реципієнт відчуває інтелектуально-раціональні елементи образного мислення митця, однак останні стають лише елементом, що художньо обрамлюється та співвідноситься з емоційно-чуттєвим, а тому не виступають на перший план і концентровано виражають дидактичність матеріалу безпосередньо глибоко в самій художній канві, позбавлені завуальовувань. Так В. Родіонов забезпечує постійне функціонування об'єктивного й суб'єктивного, де перше – наслідування та увиразнення життя тварин і природи в архетипних образах, що дає змогу максимально природно відтворити зображувану картину, а друге – забезпечує віртуозність емоційно-естетичного забарвлення, наявність додаткових відтінків стилізації висловленого, що йде від авторського «Я».

Життєлюбність у доробку В. Родіонова трактується як нагальна потреба й авторське бажання у вивченні художнього світу, відкритті його краси та духовних, матеріальних цінностей, необхідність бачити позитивне, створювати проєкцію в щасливе майбутнє – це передумова, яка питомо впливає на увиразнення сюжету. Саме тому можна простежити, що автор уникає трагічних фіналів, бо завжди зорієнтовує читача на краще, на щасливий кінець, оскільки мусить не травмувати дитячу свідомість і не порушувати норм специфіки твору для дитини.

Митець тяжіє до «позитивного» трагізму (драматизм без трагізму), адже дитину цікавить динаміка, структурним елементом якої є конфлікт позитивного й негативного (добра і зла), що повинен окреслюватись у межах дитячого розуміння. Варто додати, що якщо сюжет позбавлений елементів трагічного або того, котре виступатиме в творі як опозиція до позитивного, то зазвичай окреслюються позитивні історії розважально-повчального характеру життєвого характеру. Драматичність В. Родіонова кардинально відмінна від того, що існує в дорослій літературі, – це драматизм у межах дитячого світосприйняття, який позбавляється фатальних, жахливих картин із гострим

трагізмом. Ця особливість є потребою й головною умовою дитячої літератури.

Висновки. Унаслідок дослідження дитячої літератури Володимира Родіонова ми дійшли висновку, що художні маркери стають своєрідними концептами в його творчості, які дають нам, науковцям, змогу розкодувати задум і підхід митця в його естетичній справі. Вони базуються на інтегральній основі – поєднання педагогічних (дидактична частина), виховних, розвивальних ідей через літературну модель, обов'язковий вплив на почуття (кордоцентризм) і розум (раціональне), тяжіння до фольклорних джерел, що репрезентують ментально-психологічні основи нашої культури, реалізація народної естетики. В. Родіонов у дитячих творах удається до жвавої динаміки художнього тексту на макро- й мікροструктурі твору, до трансформацій у формі.

Література:

1. Киличенко Л. Українська дитяча література : [навчальний посібник] / Л. Киличенко. – К. : Вища школа, 1988. – 264 с.
2. Родіонов В. Мої поезії / В. Родіонов // Літературна Україна. – 2002. – 16 травня. – С. 3–4.
3. Родіонов В. Печаль крила седого. Туга сивого крила : [вірші, переклади] / В. Родіонов, П. Перебийніс. – Х. : Федорко, 2015. – 84 с.

4. Родіонов В. Поезії / В. Родіонов // Березіль. – 1993. – № 9–12. – С. 15.
5. Родіонов В.А. До чего потешные – братья наши меньшие : [стихи для детей] / В.А. Родіонов. – Х. : Федорко, 2015. – 148 с.
6. Філатов А. Не талантом єдиним / А. Філатов // Літературна Україна. – 2006. – 30 березня. – С. 3.

Шарова Т. М., Василенко Н. В. Художественные маркеры детства в творчестве В. Родіонова

Анотація. В статті підкреслюється, що художественная деятельность В. Родіонова для детей имеет особенное направление, которое возможно проследить благодаря тем художественным маркерам детства, которые используются автором.

Ключевые слова: детская литература, художественный маркер, творчество, концепция.

Sharova T., Vasilenko N. Artistic markers of childhood in creativity of V. Rodionov

Summary. The article emphasizes the fact that the artistic activity for the children of V. Rodionov has a special direction, which is possible to analyze using the childhood art markers, which are used by the author.

Key words: children's literature, art marker, creativity, concept.

Шкурко Г. В.,
аспірант

ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНА Й ЛІНГВОГЕОГРАФІЧНА
ХАРАКТЕРИСТИКА НАЗВ КОМУНІКАЦІЇ ВАНТАЖІВ
В УКРАЇНСЬКИХ ГОВОРАХ ЗАКАРПАТТЯ

Анотація. У статті подано структурно-семантичну й лінгвогеографічну характеристику назв комунікації вантажів в українських говорах Закарпаття. Здійснено семантичний, історико-етимологічний і лінгвогеографічний аналіз назв, зібраних автором.

Ключові слова: українська лексика, лексико-семантична група, мікрогрупа, семема, номен, назви комунікації вантажів, українські говори Закарпаття.

Постановка проблеми. Питання фіксації та опису діалектної лексики залишається актуальним в умовах сучасних лінгвістичних трансформаційних процесів. Таке дослідження комплексного характеру передбачає аналіз тематичних груп назв, залучення свідчень етнографії, історії матеріальної й духовної культури з метою докладного відтворення словника окремих говірок, його системної організації, забезпечення повноти опису семантичної структури кожного елемента в межах лексико-семантичної групи.

Лексична система української мови містить значний прошарок назв предметів комунікації вантажів, що й стали предметом розвідки.

Назви комунікації вантажів розглядають здебільшого етнографи та мовознавці, описуючи реалії матеріальної культури народу, зокрема знаходимо відомості про назви цієї лексико-семантичної групи в працях М. Мушинки, Т. Гонтар та інших. Ми не знайшли окремого дослідження, присвяченого цій проблемі. Цим зумовлена актуальність і наукова новизна розвідки.

Мега статті – фіксація апелятивів, що позначають назви перенесення вантажів у межах закарпатського й гуцульського діалектного простору, їхній семантичний, історико-етимологічний і лінгвогеографічний аналіз; також простежити значеннєві особливості та семні опозиції в межах лексико-семантичної групи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Лексико-семантична група назв комунікації вантажів функціонує в межах двох мікрогруп: 'вироби з тканини, ниток', 'плетена ємність із лози, гілок', утворює складну й розгалужену систему та охоплює широке коло предметів.

Під час семантичного аналізу лексико-семантичної групи враховуємо такі диференційні ознаки: 'розмір', 'матеріал', 'спосіб виготовлення', 'призначення засобу', 'спосіб носіння'.

Семема 'сакви, дві з'єднані одним полотнищем торби' реалізується в таких лексемах: *бе^есаги*, *би^есаги*, *ко^білки*, *бе^{ре}ме^но*. До цієї лексико-семантичної мікрогрупи зараховуємо й складену фразеологічну назву *тійстри поучанс'к'і*. Релевантними для цих номнів є опозиції сем 'виготовлена із тканини', 'носіння людиною через плече або перекидання через спину коня', 'призначення – для перенесення вантажів'.

Семему 'мішок' реалізують слова *м'іх*, *м'ішок*, *мійуча*.

У межах значення 'мішок' визначаємо семантичні опозиції за ознакою 'розмір', виділяємо лексеми для позначення великого мішка: *бала*, *раптух*, *рапиак*, *п'ушвак*, *п'ішвак*, *де^рни^чанка*, *кошанік*, *клочанік*, *пр'адіуний м'іх*, *кубінс'кий м'іх*, *кубанс'кий м'іх*, *куб'інс'кий м'іх*, *памутівий м'іх*, *млін:і^к*, *тканий м'іх*, *полотніаний м'іх*. Спостерігаємо ідентичні назви зі словом *м'іх*, що містять прикметники-ідентифікатори *пр'адіуний*, *кубінс'кий*, *кубанс'кий*, *куб'інс'кий*, *памутівий*, *тканий*, *полотніаний*.

Диференційна семема 'невеликий мішок' об'єднує слова *жаліуни^к*, *жаліул'ані^к*, *же^ли^лул'ані^к*, *кропи^лані^к*, *талабу^к* і складені назви *же^ли^лул'ані^к м'іх*, *же^ре^лані^к м'іх*, *же^ре^лані^к м'іх*, *кропи^лані^к м'іх*.

У зазначеній мікрогрупі семна опозиція відбувається й за ознакою 'матеріал, із якого виготовлений мішок'.

Семему 'широкий неглибокий мішок для годування коня' презентують назви *обручанка*, *оброчанка*, *обр'ічанка*, *бручанка*, *бручка*, *торба*, *к'інс'ка торба*, *к'інс'кой м'ішч'а*, *м'ішч'ук*, *фураж*, *футражка*, *футерка*, *ташка*, *тійстра*, *тійстрина*, *брусак*, *ко^білка*, *вервечка*. Провідними ознаками є 'невеликий розмір', 'засіб комунікації, що прикріплюють до голови коня', 'призначення – для годівлі в дорозі'.

Семи 'призначення засобу для перенесення продуктів харчування та різних речей', 'невелика за розміром', 'носіння на одному плечі' становлять слова *торба*, *тійстра*, *тійстрина*, *ташка* та складені назви *ташка ве^рве^часта*, *р'андава тійстра*.

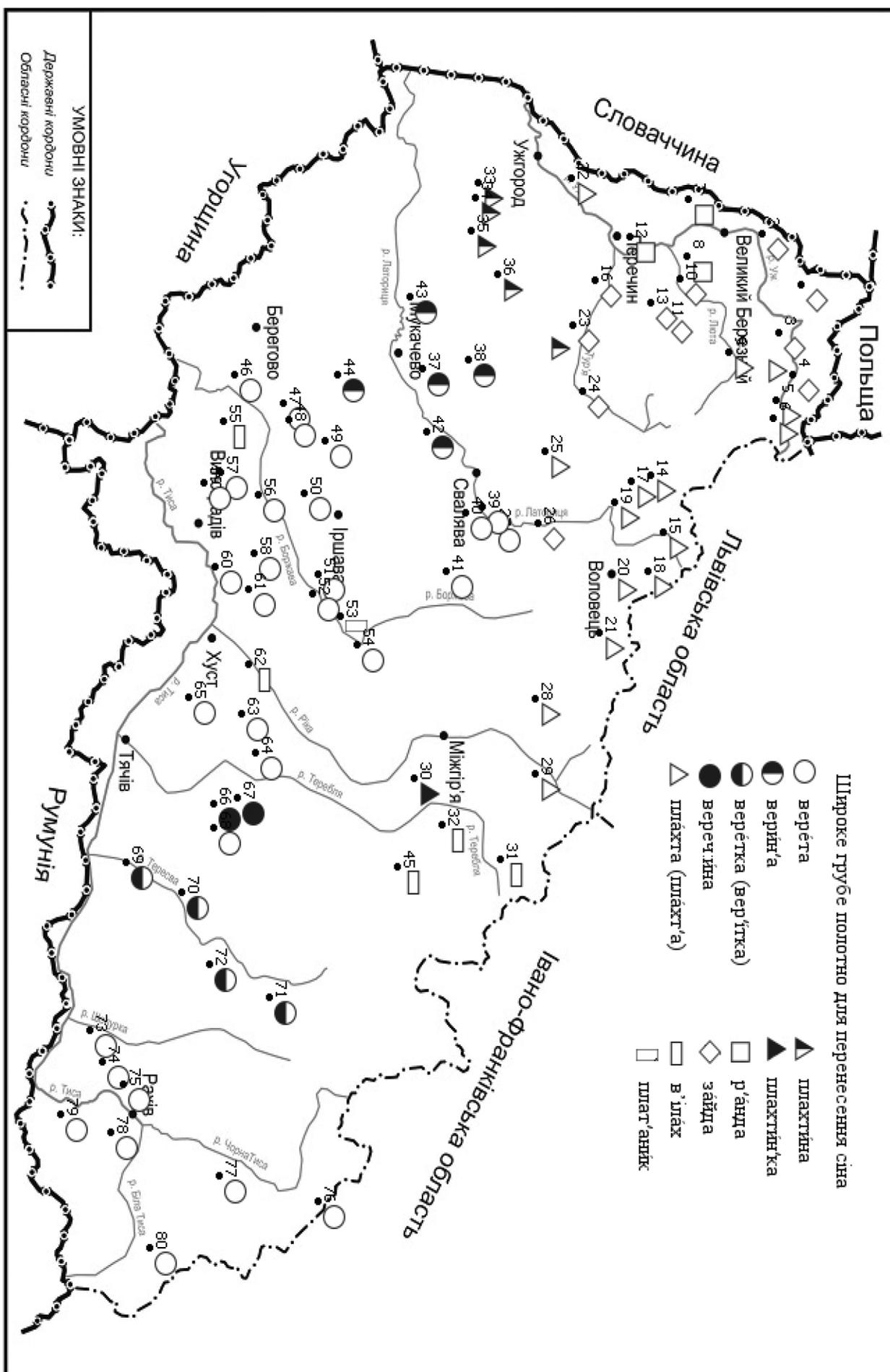
Семему 'широке грубе полотнище, у якому носять солону, сіно, накошену траву худобі тощо' реалізують номени *ве^рета*, *ве^рін'а*, *ве^ретка* (*ве^рітка*), *ве^ре^ч:іна*, *плáхта* (*плáхт'а*), *плахтіна*, *плахтін'ка*, *р'анда*, *зайда*, *віліах*, *плат'анік*. Зазнаена мікротематична група вказує на наявність семантичних опозицій за ознаками 'розмір', 'призначення перенесення вантажу'.

Семему 'рюкзак для перенесення речей' ілюструють найменування *гати^жак*, *гати^кошар*, *торба*, *р'іксак*. Інтегральні ознаки – 'невеликий розмір', 'матеріал – тканина (*гати^жак*, *торба*, *р'іксак*), лоза (*гати^кошар*)', 'спосіб носіння – на плечах'.

Лексико-семантичну мікрогрупу назв перенесення вантажів людиною з визначальною семемою 'плетена ємність із лози, гілок' становить семема 'кошик', ілюстрована назвами *кошар*, *кошарка*, *сót'алка*, *коши^к*, *кош'іл'*. Тут провідними ознаками є 'спосіб виготовлення', 'призначення виробу'.

Значення 'плетений виріб' презентують номени *кіш*, *күйи*, *кошарка*.

Проте семної характеристики недостатньо для визначення структурно-семантичної організації лексико-семантичної групи, виявлення тенденцій її розвитку. У такому випадку до-



цільним є лексико-етимологічний і лінгвогеографічний аналіз. Наведемо детальну характеристику назв *ве^рета*, *ве^рін'а*, *ве^ретка* (*ве^рітка*), *ве^ре^ч:іна*, *плáхта* (*плáхт'а*), *плахтіна*, *плахтін'ка*, *р'анда*, *зáйда*, *в'ілах*, *плат'анік*, що становлять семему 'широке грубе полотнище, у якому носять солому, сіно, накошену траву худобі тощо'.

Лінгвогеографічне поширення номенів, які ілюструють семему, подано на карті.

Назва *ве^рета* (див. ще закарп. *veréta* 'домотканая простыня' [1, с. 197], *верета* т. с. [2, с. 36]) поширена в бойківських (*верета* 'плахта', 'мішок на сінник' [3, ч. I, с. 90]), гуцульських (*верета* 'простирадло, у якому носили сіно' [4, с. 159], *верета* 'ляне простирадло' [5, с. 21], *верета*, зменш. *верітка* 'домоткане рядно (конопляне або ляне)' [6, с. 35]), наддністрянських (*верета*, *верето*, *вирета*, *вирето* 'домоткане простирадло; рядно' [7, с. 69]), покутсько-буковинських говірках (*верета*, ум. *веретка* 'род шерстяних різноцвєтних ковриков, котрими застилають лавки, а иногдa и стол' [8, т. I, с. 135], *верето*, *верета* 'килим із грубої вовни' [9, с. 49]); див. також *ве(е^р)рета*, *верето*, *веретка* 'рядно', *верета*, *веретка* 'покривало на лаву', *ве^рета*, *ве(е^р)ретка* 'покривало на ліжко', *ве^рета*, *ве^рето*, *ве^рін'а* 'рядно більшого розміру та відмінної фактури', *веретка*, *верітка*, *веретчина*, *верен'ка* 'груботкане рядно під простирадло' [10, т. III, с. 150]; укр. діал. *верета* 'грубе широке мішкове сукно' [11, с. 63], назви *верета*, *верето* 'рядно' [12, в. 3, с. 230], фіксація *верето* у 1627 році [13, с. 354], *верето* 'рядно' [14, т. I, с. 217]; пор. ще *верета* 'товсте рядно' [15, с. 105]; назва є укр. літ. нормою (*верета* 'те саме, що рядно' [16, т. I, с. 329]). Отже, семантика номена *ве^рета* розширилася.

Номен *ве^рін'а* (пор. також закарп. *вирина* 'простирадло' [17, с. 42]) уживається й в інших говорах української мови, пор. наддністр. *вирєня* 'домоткане простирадло; рядно' [7, с. 69], буков. *верєня*, *верєнь* 'рядно (переважно з вовни або переткане вовною)' [9, с. 49]. *Ве^рета* (пор. псл. **verta*, **verto* [13, с. 354]), *ве^рін'а* – суфіксальні деривати від дієслівної твірної основи *вер-*, пов'язаної з псл. **verti* 'засовувати, ховати' [18, т. I, с. 354], пор. *врѣти* 'зв'язувати, закривати' [19, т. I, с. 74–75], *верать* 'совать, вкладувать' [20, т. I, с. 297].

Демінутив *ве^ретка* (*ве^рітка*) (також закарп. *веретка* 'зменш. до *верета*' [2, с. 36]) уживається в гуцульських (*верітка* 'здрібн. до *верета*' [21, с. 35]), наддністрянських говірках (*веретка* 'попона для коней' [7, с. 69]); пор. укр. літ. *веретка*, *верітка* 'зменш. до *верета*' [16, т. I, с. 329].

Із найменуванням *ве^ре^ч:іна* пор. гуц. *веретина* 'груботкане полотно, призначене на рядно' [21, с. 34], наддністр. *веретина* 'полотно, із якого роблять верети' [7, с. 69]. Утворення цього номена – ілюстрація процесу асиміляції *ве^ретка* + суфікс *-іна* → *ве^ретчина* → *ве^ре^ч:іна*.

Лексема *плáхта* (*плáхт'а*) (пор. ще закарп. *плáхта* 'простыня' [8, т. III, с. 192–193], *плáхта* т. с. [22, с. 43], 'рядно, у якому носять сіно і под.' [2, с. 233]) поширена в лемківських (*плáхта* 'простирадло, яким носять сіно' [23, с. 214], 'рядно, простирадло' [24, с. 235]), бойківських (*плáхта* 'плахта', 'рядно' [3, ч. II, с. 79]), гуцульських (*плáхта* 'рядно; простирадло' [5, с. 142]), наддністрянських (*плáхта*, *плахтінка* 'рядно (перев. для перенесення трави, соломи тощо)' [7, с. 208]), буковинських (*плáхта* 'брєзент' [9, с. 429]), західноволинських (*плáхта* 'рядно', 'ноша на спині, загорнута у рядно' [25, с. 186]), західнополіських говірках (*плáхта* 'ряднина для перенесення бурячиння, різного бур'яну та ін.' [26, т. II, с. 53]); пор. також укр. діал. *плáхта* 'те саме, що *верета*' [11, с. 657], *плáхта* 'кусок шерстяної грубої ткани' [27, с. 283],

укр. літ. *плáхта* 'покривало або килим із такої тканини' [16, т. VI, с. 571]. Номен уживається в рос., біл. мовах *плáхта* 'українська кустарна тканина', пор. також пол. *plachta* 'рядно' [28, с. 419], чес., словац. *plachta* 'вітрило, покривало', в.луж., н.луж. *plachta* 'простирадло', полаб. *plóchtä* 'хустка, скатерка, простирадло', серб., хорв. *pláhta* 'скатерка; простирадло, накривка, покриття (для меблів)', словен. *pláhta* 'покривало; попона (для коней)', *plahúta* 'грубе ляне полотно, простирадло', стел. *plaxъta* 'парусина, полотно'. Імовірно, від псл. **plaxъta* 'полотно, простирадло, покривало, навіс', пов'язаного з **plaxa* 'плаха' [18, т. IV, с. 433], пол. *plaski* 'plosкий' [20, т. III, с. 275–276], згідно з А. Преображенським, запозичено через пол. посередництво, мабуть, від нім. *flach* 'plosкий' [19, т. II, с. 70]; згідно за В. Махеком, – від ст. нім. *blaha* 'товсте полотно' [29, с. 453]. Спостерігаємо розширення семантичного ряду слова *плáхта* (*плáхт'а*).

Ареал назви *плахтіна* поширюється на бойківські (*плахтіна* 'плахта', *плахтіня* 'дерга', 'дерка', 'рядно' [3, ч. II, с. 79]), наддністрянські говірки (*плахтіна* 'верхній полотняний одяг' [7, с. 208]); див. також *плахтіна* 'старая, изношенная плахта' [27, с. 283], укр. літ. *плахтіна* 'зменш. до *плахта*' [16, т. VI, с. 571].

Номени *плахтіна*, *плахтін'ка* – суфіксальні деривати від *плáхта*, утворені за допомогою демінутивних суфіксів.

Слово *р'анда* (пор. ще закарп. *р'анда* 'шмата' [30, ч. I, с. 256], *р'анда* 'лоскут, тряпка' [8, т. IV, с. 93], 'ганчірка, шматок тканини' [2, с. 325]) поширене в гуцульських (*р'анді*, *р'єнда*, *р'єнді*, *р'янді* 'старий одяг' [21, с. 161]), буковинських говірках (*р'андя* 'старий одяг' [9, с. 472]); пор. також укр. діал. *р'анда* 'старий одяг, ганчірка' [11, с. 846]. Номен уживається в інших мовах, пор. пол. *ređy* 'залишки одягу, лахміття', словац. *randa* 'ганчірка, клопоть', *randák* 'якийсь жіночий одяг', *randy* 'подертий одяг, лахміття', *randiarka* 'теплий одяг від пояса до п'ят', *randavý* 'подертий', угор. *rongy* 'старий, порваний одяг, шматки', 'ганчірка, клопоть; лахміття' [18, т. V, с. 23–24]. Слово *р'анда* при найменуванні комунікації вантажу постало внаслідок асоціації до *плáхта* (*плáхт'а*), іменує тканину гіршої якості, ніж *ве^рета*, *плáхта*.

Назва *зáйда* (пор. також закарп. *зáйда* 'гайстра' [30, ч. I, с. 218]) уживається зі значенням способу комунікації вантажу лише в лемківських говірках (*зáйда* 'широкий, великий міх і доўгий, на кроснах' [31, с. 415], 'род большого мешка' [8, т. II, с. 43]). Це запозичення від польської мови, пор. пол. *zajda* 'мішок для носіння на спині сіна, городини тощо; в'язка, клунок' [18, т. II, с. 225].

Слово *плат'анік* – суфіксальний дериват від *плат*, пор. значення похідної основи (гуц. *плат* 'шмат полотна або іншої тканини' [21, с. 150; 5, с. 142], зах. волин. *плат* 'покривало для покійника', 'шматок грубого полотна, у яке загортали насіння під час витискання олії' [25, с. 186]). Номен *плат* утворений від псл. **platy* 'частина, шматок (тканини)', пов'язаного з **plata* 'плата', **polt-no* (**polъno*) 'полотно' [18, т. IV, с. 430].

Висновки. Отже, аналіз лексико-семантичної групи комунікації вантажів засвідчив виразну структурно-семантичну організацію лексики, зумовлену виділенням мікрогруп і семних опозицій. Ця тематична група являє собою динамічну систему, що підлягає змінам. Серед динамічних процесів спостерігаємо розширення семантики назв. Щодо складу лексики за походженням, то частина аналізованої лексики утворена від назв праслов'янського походження, інші утворилися на власному мовному ґрунті шляхом словотворення й запозичення.

Подані в статті назви є матеріалом для подальшого дослідження та порівняльного зіставлення в напрямі назв комунікацій.

Література:

1. Николаев С.Л. Словарь карпатоукраинского торуньского говора с грамматическим очерком и образцами текстов / С.Л. Николаев, М.Н. Толстая. – М., 2001. – 232 с.
2. Сабадош І.В. Словник закарпатської говірки села Сокириця Хустського району / І.В. Сабадош. – Ужгород : Ліра, 2008. – 480 с.
3. Онишкевич М.Й. Словник бойківських говірок : у 2 ч. / М.Й. Онишкевич. – К. : Наукова думка, 1984.
4. Гонтар Т.О. Транспорт / Т.О. Гонтар // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 157–163.
5. Піпаш Ю.О. Матеріали до словника гуцульських говірок (Косівська Поляна і Росішка Рахівського району Закарпатської області) / Ю.О. Піпаш, Б.К. Галас. – Ужгород, 2005. – 266 с.
6. Негрич М. Скарби гуцульського говору: Березови / М. Негрич. – Львів, 2008. – 224 с.
7. Шило Г. Наддністрянський регіональний словник / Г. Шило. – Львів ; Нью-Йорк, 2008. – 288 с.
8. Словарь української мови : у 4 т. / за ред. Б. Грінченка. – К., 1958–1959.
9. Словник буковинських говірок / за заг. ред. Н.В. Гуйванюк. – Чернівці : Рута, 2005. – 688 с.
10. Атлас української мови : у 3 т. – К. : Наукова думка, 1984–2001.
11. Желеховський С. Малоруско-німецький словар : у 2 т. / С. Желеховський, С. Недільський. – Львів, 1885–1886. – 1121 с.
12. Словник української мови XVI – першої половини XVII ст. – Львів, 1994–2010. – Вип. 1–15.
13. Rudnyc'kuj J.V. An etymological Dictionary of the Ukrainian Language / J.V. Rudnyc'kuj. – Winnipeg, 1972. – Vol. I. – LXXXV, 968 p.
14. Історичний словник українського язика / за ред. С. Тимченка. – Х. ; К., 1930–1932. – Т. 1. – 1930. – XXIV, 947 с.
15. Російсько-український словник / за ред. А.Е. Кримського. – К. : Червоний шлях, 1924. – Т. 1. – 1924. – 3059 с.
16. Словник української мови : в 11 т. – К. : Наук. думка, 1970–1980.
17. Бевка О. Словник-пам'ятник: Діалектний словник села Поляни Мараморощського комітату / О. Бевка. – Ніредьгаза, 2004. – 180 с.
18. Етимологічний словник української мови : у 7 т. – К. : Наукова думка, 1982–2012. – Т. 1–6.
19. Преображенский А.Г. Этимологический словарь русского языка : в 2 т. / А.Г. Преображенский. – М., 1910–1914.
20. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. – 2-е изд., стереотип. – М. : Прогресс, 1986–1987.
21. Гуцульські говірки: Короткий словник. – Львів, 1997. – 232 с.
22. Сірка Й. Короткий словник говірки села Ублі / Й. Сірка, Ю. Муличак, А. Баушенко. – Зіген ; Пряшів, 1999. – 64 с.
23. Мушинка М. Нарис етнографії: Південь. Матеріальна культура / М. Мушинка // Лемківщина: Земля, люди, історія, культура. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1988. – Т. 2. – 1988. – С. 213–217.
24. Пиртей П.С. Короткий словник лемківських говірок / П.С. Пиртей. – Івано-Франківськ : Сіверсія МВ, 2004. – 364 с.
25. Корзонюк М.М. Матеріали до словника західноволинських говірок / М.М. Корзонюк // Українська діалектна лексика : зб. наук. праць. – К., 1987. – С. 62–267.
26. Аркушин Г.Л. Словник західнополіських говірок : у 2 т. / Г.Л. Аркушин. – Луцьк : Вежа, 2000.
27. Білецький-Носенко П. Словник української мови / П. Білецький-Носенко ; підгот. до вид. В.В. Німчук. – К., 1966. – 423 с.
28. Brückner A. Słownik etymologiczny języka polskiego / A. Brückner. – Warszawa, 1970. – 806 s.
29. Machek V. Etymologický slovník jazyka českého / V. Machek. – Praha, 1968. – 866 s.
30. Верхратський І. Знадоби до пізнання угро-руських говорів / І. Верхратський. – Ч. 1 : Говори з наголосом джимим. – Львів, 1899. – 276 с.; Ч. 2 : Говори з наголосом сталім. – Львів, 1901. – 280 с.
31. Верхратський І. Про говор галицьких лемків: Словарець / І. Верхратський. – Львів, 1902. – С. 388–489.

Шкурко Г. В. Структурно-семантична та лінгвогеографічна характеристика названий комунікації грузів в українських говорах Закарпаття

Анотація. В статті представлена структурно-семантична та лінгвогеографічна характеристика названий комунікації грузів в українських говорах Закарпаття. Осуществлен семантичний, історико-етимологічний та лінгвогеографічний аналіз названий, зібраних автором.

Ключевые слова: українська лексика, лексико-семантична група, мікрогрупа, семема, номен, названня комунікації грузів, українські говори Закарпаття.

Shkurko G. The structural, semantic and linguogeographical characteristics of the dialect names of communication goods in the Ukrainian subdialects of Transcarpathian

Summary. The article deals with the structural, semantic and linguogeographical characteristics of the dialect names of communication goods in the Ukrainian subdialects of Transcarpathian. The semantic, historical, etymological and linguogeographical analysis of the names collected by the author is made in the article.

Key words: Ukrainian lexicon, lexical-semantic group, microgroup, sememe, nomen, dialect names of communication goods, Ukrainian subdialects of Transcarpathian.

Юган Н. Л.,

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри мирової літератури і російського мовознавства
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка

ОБРАЗ НАРОДА В ОЧЕРКАХ И РАССКАЗАХ В. И. ДАЛЯ, Д. В. ГРИГОРОВИЧА И И. С. ТУРГЕНЕВА 1840-Х ГГ.

Аннотация. Статья посвящена исследованию образа народа в малых эпических жанрах В. И. Даля, Д. В. Григоровича и И. С. Тургенева 1840-х гг.

Ключевые слова: творческие связи, рассказ, очерк, легенда, жанровая трансформация.

Постановка проблемы. В произведениях о жизни социальных низов В.И. Даля 1840-х гг. мужик (крестьянин) и его крепостной быт показаны в физиологических очерках «Петербургский дворник» (1844), «Денщик» (1845), «Русский мужик» (1846), рассказах «Хмель, сон и явь» (1841), «Где найдёшь, не чаешь...» (1846), «Неправедно нажитое» (1848), «Ворожейка» (1848), «Нога» (1848), «Вор» (1848), «Искушение» (1848), «Говор» (1848), «Чудачество» (1848), этнографическом очерке «Авсень» (1848), преданиях «Сын» (1848), «Упырь» (1848), «Колдунья» (1848), «Заумаркина могила» (1848) и др. В данных произведениях автор показывает крепостного крестьянина – барщинного и оброчного – в деревне («Русский мужик», «Где найдёшь, не чаешь...», «Авсень» и др.), крестьянина, идущего на заработки и попадающего в непривычные для него условия городской жизни («Петербургский дворник», «Денщик», «Хмель, сон и явь» и др.). Подобные опыты В.И. Даля сопоставимы с произведениями Д.В. Григоровича и И.С. Тургенева. Отметим, что в разработке темы «крестьянин на заработках» дальевское новаторство в 1840-х гг. неоспоримо.

Тема «В.И. Даль и И.С. Тургенев» обозначена в литературоведении, но, на наш взгляд, до конца не раскрыта. О знакомстве В.И. Даля с И.С. Тургеневым и службе последнего в 1843–1845 гг. в Министерстве внутренних дел под руководством В.И. Даля писал Ю.Г. Оксман [1]. Сопоставление средних и малых эпических жанров в творчестве В.И. Даля, Д.В. Григоровича и И.С. Тургенева не проводилось.

Цель статьи – проанализировать образ народа в творчестве В.И. Даля, Д.В. Григоровича и И.С. Тургенева 1840-х гг., выявить сходства и отличия в художественных подходах к изображению крестьянства в средних и малых эпических жанрах данного периода.

Изложение основного материала исследования. Знакомство В.И. Даля и Д.В. Григоровича состоялось в 1848–1849 гг., после публикации в сборнике Н.А. Некрасова «Физиология Петербурга» очерков В.И. Даля «Петербургский дворник» и Д.В. Григоровича «Петербургские шарманщики». В 1846 г. В.И. Даль сочувственно отнёсся к молодому автору, предоставил ему свои фольклорные запасы и свой домашний кабинет для занятий [2, с. 425–426]. В.И. Даль ввёл Д.В. Григоровича в литературные круги. Так, он написал рекомендательное письмо в Москву к А.Ф. Вельтману (20 марта 1848 г.), с которым начинающий литератор, по его выражению, «сильно желает познакомиться» [3, с. 528]. О близких отношениях В.И. Даля с

Д.В. Григоровичем говорит письмо к М.А. Максимовичу от 12 ноября 1848 г., в котором Казак Луганский, активно занимающийся собиранием фольклора, сетует, что в Петербурге из интеллигенции мало кто сочувствует этому делу: «... кроме молодого писателя Григоровича» [4, с. 3].

Известно недатированное письмо В.И. Даля к Д.В. Григоровичу, в котором Казак Луганский даёт «дельные» советы автору. Из него ясно, что литератор просил у В.И. Даля подходящего сюжета для литературного произведения [5, л. 1]. Опытный «народный» писатель советует ему обратиться в архив Министерства внутренних дел, чтобы детально ознакомиться с обстоятельствами различных документально зафиксированных происшествий, и ничего не придумывать [5, л. 2–2об.]. Д.В. Григорович усвоил рекомендации уже известного автора. Вот как он рассказывал о творческой истории «Петербургских шарманщиков»: «Около двух недель бродил я по целым дням в трёх Подъяческих улицах, где преимущественно селились тогда шарманщики, вступал с ними в разговор, заходил в невозможные труппы, записывал потом до мелочи всё, о чём видел и о чём слышал» [6, с. 82].

В.Г. Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1846 года» сближает произведения В.И. Даля («Небывалое в былом») и Д.В. Григоровича («Деревня»), считая, что они оба имеют между собой то общее свойство, что «интересны не как повести, а как мастерские физиологические очерки бытовой стороны жизни <...>» [7, с. 347]. Давая оценку повестям Д.В. Григоровича «Деревня» и «Антон Горемыка», В.Г. Белинский подчёркивал их зависимость от жанра «физиологии» и ставил в прямую связь с творчеством Казака Луганского, отмечая, что в таланте их автора «много аналогий с талантом г. Даля» [7, с. 347]. Н.А. Добролюбов в рецензии на повесть Д.В. Григоровича «Четыре времени года» (1849) сближает писателя и Казака Луганского [8, с. 403]. Подобные параллели проводят и современные литературоведы. Например, В.П. Мещеряков указывает: «Этнографические зарисовки, воспроизведение деталей быта, насыщенность фольклором сближает «Прохожего» (произведение Д.В. Григоровича. – Н. Ю.) с рассказами Даля» [6, с. 68].

Действительно, В.И. Даля и Д.В. Григоровича роднят интерес к народной жизни, этнографии и фольклору, стремление постичь тайну народного характера, критическое изображение чиновничье-бюрократической системы и пороков её представителей. Переключки между их художественными произведениями многочисленны.

Близость установкам В.И. Даля сказывается в обращении Д.В. Григоровича к жанру физиологического очерка, который занимает в дальевском творчестве данного периода важное место. Влияние этнографического очерка, фольклорно-этнографических исследований Д.В. Григоровичем тульского края на стиль его произведений проявляется в постоянно встречающихся «физиологизмах» и в многочисленных вставках в художественную

ткань очерковых описаний. Можно сказать, что без подобных вкраплений не обошлось ни одно творение писателя.

Опыт В.И. Даля, его кропотливое исследование народной среды, очерковая манера изложения материала были усвоены Д.В. Григоровичем. Повести «Деревня» и «Антон Горемыка» воспроизводят яркие черты крестьянского быта (например, супрядки в избе скотницы Домны), включают рассказы о нечистой силе (лешем, домовом), о появлении мертвецов, воспроизводят главные сцены крестьянской свадьбы (расплетение косы, приезд за невестой). Фольклор в рассказе является, прежде всего, частью той типичной бытовой обстановки, которая окружала Акулину и формировала её характер [9, с. 362]. Фольклорно-этнографический материал выступал у Д.В. Григоровича как важное средство изображения крестьянского быта: предание о кладоискателе («Пахатник и бархатник»), сцены «обсевания», сопровождаемые приговором «Уроди, боже, всякого хлеба» («Прохожий»), колядование с пением, гадание («Авсень») и т. п.

Воссозданию национального колорита у В.И. Даля и Д.В. Григоровича способствуют устное народное творчество и этнография. Казак Луганский насыщает очерки и рассказы 1840-х гг. описаниями бытового уклада местности, одежды, жилья, пищи и др. Д.В. Григорович описывает обстановку крестьянской избы со всей её утварью, трактир, рассказывает о «засидках» баб с пряжами и др.

Не случайно созданию «Деревни» (1846), «Антон Горемыки» (1847) и других крестьянских повестей предшествовала значительная работа Д.В. Григоровича по исследованию русской действительности, о чём свидетельствуют его записные книжки. Здесь есть зарисовки с натуры, описания различных типов поведения людей, записи собранных в Тульской губернии поверий. Как и большинство современников, Д.В. Григорович видит в фольклоре отражение народного быта и народных представлений о мире. В «Литературных воспоминаниях» он рассказывает о встречах в доме В.И. Даля с И.П. Сахаровым, известным собирателем русского фольклора, который при личном общении произвёл на молодого писателя впечатление «грузного», «молчаливого» человека, работы которого «оказались гораздо интереснее самого автора» [2, с. 427].

Как и у В.И. Даля (например, в очерке «Русский мужик»), у Д.В. Григоровича не допускается идеализация русских национальных нравов и обычаев. Д.В. Григорович указывает на неприглядные стороны народной жизни, которые он расценивает как следствие темноты и забитости крепостного крестьянина. Не случайно славянофилы, благосклонно принявшие повесть «Антон Горемыка» за незлобивость и кротость главного героя, критиковали «Деревню» (рец. Ю.Ф. Самарина в «Москвитяине»). – 1847. – № 2).

В творчестве и Казака Луганского, и Д.В. Григоровича важными становятся проблемы порчи народных нравов и разложения патриархального быта. Однако основной причиной данного процесса Д.В. Григорович считает не отхожие промыслы (как полагает В.И. Даль), а развитие в провинции фабричного производства. Муж Домны Карп несколько лет работает на миткалевой фабрике: «Разгульная фабричная жизнь сделала из него горького пьяницу и ещё больше расположила к буйству» [10, с. 103]. Фабрика окончательно испортила Григория, мужа Акулины, посеяв в его душе «расположение к ерофеичу».

По аналогии со многими рассказами В.И. Даля в рассказе Д.В. Григоровича «Прохожий» описания колядок, заговоров, гаданий, хороводов и пирушек занимают большую часть текста и,

по сравнению с сюжетным повествованием, являются пышной рамой, в которую вставлен маленький этюд. Здесь же упоминается праздник «авсень», описанию которого В.И. Даль посвятил одноимённый этнографический очерк.

Необходимо указать и на существенные отличия творчества В.И. Даля и Д.В. Григоровича.

«Народные» повести Д.В. Григоровича 1840-х гг. («Антон Горемыка» «Деревня») отличались от физиологического очерка и рассказа, которые написаны в этот период В.И. Далем, как объёмом включённого в них материала, так и широтой охвата действительности, значительно усложнившимся сюжетным построением и большей степенью обобщения жизненных явлений. Характеры персонажей раскрывались не столько через описание их поступков, сколько посредством психологического анализа, а действие не замыкалось в каком-то одном сословии. Характеристика героя в тексте не ограничивается воспроизведением признаков профессиональной или национально-этнографической среды, персонаж выступал в своих, только ему присущих индивидуально-психологических проявлениях. Образы Акулины («Деревня») и Антона («Антон Горемыка») выделяются из общей крестьянской среды не с целью её характеристики, как это было в физиологическом очерке, а с целью создания индивидуализированных художественных образов людей из социальных низов.

Жизнь крестьянина Д.В. Григорович рисует в трагических тонах. Характерной особенностью крепостной деревни писателю представлялась её социальная разобщённость, классовая обособленность. Сменяющие одна другую неприглядные картины обыденной жизни простого человека, вытекающие из условий его бытия, составляют основное драматическое содержание повести «Антон Горемыка». Века рабства превратили народ в тупую, бесчувственную силу, не способную к состраданию массу. Подчёркивая исключительность Акулины («Деревня»), противопоставляя её окружающей крестьянской массе, писатель делает попытку увидеть личность в забитой крепостной неволей женщине. Таким образом, повести Д.В. Григоровича «Деревня» и «Антон Горемыка» знаменовали собой серьёзные сдвиги в художественных принципах и практике «натуральной школы».

Следует отметить влияние на Д.В. Григоровича широко распространённых в 1840-е гг. социально-утопических теорий, проповедовавших сочувствие к униженным в духе общего благоденствия и классового мира, определивших сентиментальное отношение к «маленькому человеку» в творчестве художника слова. Не случайно И.С. Тургенев в «Литературных и житейских воспоминаниях» (1869), анализируя «Деревню», говорил о её недостатках, сказавшихся в «несколько изысканном – не без сентиментальности, языке» [11, II, с. 30]. В.И. Даль же стремился всегда объективно и без тени сентиментальности оценить положительные и отрицательные качества русского человека.

Своё положительное отношение к «народному» автору И.С. Тургенев выразил в рецензии на повести и рассказы Казака Луганского (Отеч. зап. – 1847. – № 1), написанной под влиянием отзывов авторитетного для молодого литератора В.Г. Белинского. Рецензию И.С. Тургенев создавал во время работы над первыми очерками из «Записок охотника». В.И. Даль и И.С. Тургенев вырабатывают художественные подходы к отображению народной жизни [11, I, с. 277].

В советском литературоведении наметилась устойчивая тенденция отрицать воздействие произведений В.И. Даля о народе на «Записки охотника» И.С. Тургенева [12, с. 6–7]. Однако при

рассмотрении этого вопроса не должно быть излишней категоричности.

Безусловно, рассказы Казака Луганского и повести Д.В. Григоровича о деревне значительно стимулировали интерес И.С. Тургенева к крестьянской проблематике, определивший появление его первых очерков и рассказов из «Записок охотника». Недаром в литературной среде XIX в. встречались опровержения приоритета И.С. Тургенева в изображении народа и народной жизни в литературе 1840-х гг. (например, точка зрения В.А. Панаева [13, с. 231]).

Влияние Казака Луганского на И.С. Тургенева впервые отметил В.Г. Белинский. Прочитав первый рассказ из «Записок охотника» – «Хорь и Калиныч», в письме к писателю от 19 февраля 1847 г. критик замечал: «<...> у вас чисто творческого таланта нет, или очень мало, и ваш талант однороден с талантом Даля» [7, с. 347]. В 1918 г. А.Е. Грузинский обратил внимание на связь «Записок охотника» с жанром физиологического очерка, в котором продуктивно работал В.И. Даль в 1840-х гг.: «Вся суть очерка («Хорь и Калиныч» – Н. Ю.) в характеристиках, ведущих почти исключительно путём авторских описаний; <...> эти особенности ставят первую попытку Тургенева в близкую связь с физиологическим очерком того времени» [14, с. 62].

Вместе с тем при рассмотрении влияния В.И. Даля на И.С. Тургенева нужно сделать существенную оговорку. Всё то, что И.С. Тургенев воплотил в образах русских крепостных крестьян – их высокие нравственные качества, способность любить, сострадать, тонко чувствовать природу и др., – В.И. Даль показал в своих героях из народа в рассказах и повестях из инонационального быта («этнографических» повестях «Цыганка», «Болгарка», «Бикей и Мауляна», «Майна» и др.). Он продемонстрировал в этих произведениях внимание к обездоленному человеку, показал сложность общественного и социального положения демократического героя, его борьбу за свою независимость, большую любовь персонажей низкого социального происхождения и др. О том, что И.С. Тургенев знал рассказы Казака Луганского 1830-х гг. об Украине, Молдавии, Болгарии, оренбургской степи, свидетельствует его рецензия 1846 г. [11, I, с. 279–280]. В 1830-х гг. В.И. Даль привносит в русскую литературу этнографизм, фольклоризм, сказ, разрабатывает способы введения в художественное произведение разговорных и просторечных слов и выражений, стремится к реалистическому изображению народной жизни. И.С. Тургенев разрабатывает все эти проблемы и воплощает художественные принципы по отношению именно к русскому крестьянству. Его творчество периода «Записок охотника» обогащается наработками «натуральной школы», в частности И.С. Тургенев усваивает опыт физиологического очерка того же В.И. Даля.

Близость творческих исканий В.И. Даля и И.С. Тургенева связана со стремлением писателей глубоко постичь характер народа, с этнографизмом, использованием фольклора, введением в художественное произведение элементов сказа, просторечья и диалектизм.

И Казак Луганский, и И.С. Тургенев в своём творчестве объективно изображают российское крестьянство, показывают его достоинства и недостатки. Глубокое раскрытие в «Записках охотника» лучших человеческих качеств народа определялось пристальным вниманием И.С. Тургенева к народной поэтической культуре, его серьёзным изучением быта, нравов и обычаев крестьянской среды [15]. Но И.С. Тургенев во многом

оригинально для литературы данного периода трактует народный характер. Он не только с сочувствием, но и с гордостью смотрит на простого человека, не растерявшего в условиях крепостного произвола душевной щедрости, не утратившего ясности ума и природного таланта. Оценивая жизненные явления с народной точки зрения, писатель указывает на порочность крепостнических отношений, тормозящих развитие России. Как о вопиющем нарушении общественной справедливости говорит И.С. Тургенев о крайне бедственном положении народа, которого по барскому произволу лишали права на личное счастье («Ермолай и мельничиха»), истязали («Бурмистр», «Два помещика»), помыкали им, как хотели («Льгов»). Барская «опека» доводила мужика до разорения и отчаянья, а иногда и до полного обезличивания.

Крестьян, которые вынуждены идти на заработки из деревни, чтобы прокормить свою семью, В.И. Даль показывает, например, в таких произведениях 1840-х гг., как «Хмель, сон и явь», «Петербургский дворник». О тяжёлом социальном и имущественном положении крестьянина писатель говорит в рассказах «Грех», «Светлый праздник» и др., губящий судьбы крестьян административно-чиновничий аппарат изображает в рассказах «Ваша воля, наша доля», «Лимоны, сапог и солдатская шапка» и т. п. В свою очередь, И.С. Тургенев, показав в «охотничьих рассказах» прекрасную душу крепостного народа, его богатый внутренний мир, оказал значительное влияние на далевское творчество 1850 – начала 1860-х гг., в котором писатель создал образы людей из социальных низов общества, обладающих такими качествами («Крестьянка», «Петруша с Параней», «Прадедовские вётлы» и др.).

В своей народной книге о крепостной России И.С. Тургенев в духе Казака Луганского рассказывает о природных и социально-бытовых условиях жизни крестьянства, о состоянии хозяйства барина и мужика, о нравах и обычаях центральных губерний России. Точное указание места действия, подчёркивающее связь рассказов И.С. Тургенева с физиологическим очерком «натуральной школы», придаёт повествованию убедительность и жизненную достоверность. В «Хоре и Калиныче» действие происходит в Жиздринском уезде Калужской губернии, в «Бежине луге» – в Чернском уезде Тульской губернии, в «Малиновой воде» – на берегу реки Исты и т. д.

Народность цикла, его высокие художественные достоинства в значительной степени определяются широким использованием писателем устного поэтического творчества. Через фольклор И.С. Тургенев раскрывает народное миропонимание, особенности жизненного уклада своих героев. В рассказах И.С. Тургенева устное народное творчество, отражая народный взгляд на жизнь, нередко выполняет важную композиционную роль. Из всех жанров фольклора наиболее характерна для «Записок охотника» песня, которая сопровождает жизнь крестьянина, выражает его радость и горе, душевную щедрость и лихую удаль («Певцы»). Показу народных стремлений и мировоззренческих представлений в тургеневском цикле служат и такие жанры народной словесности, как рассказы о разбойниках, предания и были, записанные писателем из уст народа («Бежин луг»).

Если этнографизм, фольклоризм и стилистика произведений В.И. Даля и И.С. Тургенева имеют значительное сходство, то в жанровом отношении наблюдаются существенные различия.

Уже в первых произведениях цикла И.С. Тургенев резко меняет поэтику жанра физиологического очерка, что можно уви-

деть в «Хоре и Калиныче». Начиная свой рассказ с точного обозначения места действия (на границе Орловской и Калужской губерний), как это делали авторы «физиологий», он явно сближается на этом пути и с Казаком Луганским. Как и впоследствии В.И. Даль (рассказ «Ворожейка» (1848)), И.С. Тургенев сразу же занимает определённую общественную позицию, противопоставляя барщинному орловскому мужику уверенного в себе калужского оброчного крестьянина. По аналогии с физиологическим очерком в «Хоре и Калиныче» И.С. Тургенев передаёт статику бытия героев, описывает устоявшийся русский патриархальный быт в семье Хоря и в то же время смело перешагивает границы жанра. Перед нами не просто мужики конкретно Калужской и Орловской губерний, а разные типы русских крестьян с их нравственно-психологическими особенностями. Писатель делает попытку создания художественных образов, а для этого было необходимо усложнить «физиологию». Преодоление «физиологизма» проявляется и в некоторой этнографической неточности, присущей отдельным очеркам и рассказам [16, с. 279]. Далеко за рамки «физиологий» выходят образы мальчиков из «Бежина луга», Якова Туркова из рассказа «Певцы» и др.

Отмечая сходство художественного подхода к изображению крестьянства автора «Записок охотника» и писателей «школы Даля», П.В. Анненков в то же время видел у И.С. Тургенева серьёзные отступления от требований, предъявляемых к литературе так называемой «этнографической школы». В одном из писем в январе 1853 г. он писал И.С. Тургеневу по поводу его повести «Постоялый двор»: «Этот род произведений требует истины уже как бы математической. Школа Даля и ученика его Мельникова поняла это очень хорошо, но Вы, кажется, это упустили из вида и думаете обходиться с такими анекдотами в полной свободе творчества, но этого нельзя уже по существу делать» [17, с. 481–482].

Преодоление «физиологизма» при изображении народа определили новаторский характер «охотничьих рассказов» И.С. Тургенева и их жанровое разнообразие. Коренным отличием прозы И.С. Тургенева от прозы В.И. Даля в 1840-х гг. является тургеневское перерастание жанра физиологического очерка, в котором продуктивно работал Казак Луганский в данный период. И.С. Тургенев создаёт синтетический жанр, характеризующийся диффузией этнографического очерка и рассказа. В нём обнажение противоречий современного ему общества соединяется с глубокой психологической разработкой характеров и поэтическим изображением внутреннего мира героев-крестьян.

Выводы. Работа В.И. Даля в малых эпических жанрах на протяжении 1840-х гг. весьма разнообразна. Это физиологический и этнографический очерки, реалистический рассказ в различных жанровых разновидностях, легенда, предание и др. Иногда жанровые диффузии в произведениях автора оригинальны, что свидетельствует о специфике таланта В.И. Даля – писателя, поэта, общественного деятеля, фольклориста, собирателя фольклора, этнографа и т. д.

Далевские произведения малых эпических жанров находят в многообразных диалогах с литературой современности. Далевские физиологические очерки, рассказы, легенды, предания о народной жизни соприкасаются с произведениями 1840-х гг. Д.В. Григоровича и И.С. Тургенева: опыт В.И. Даля послужил отправной точкой для дальнейшей трансформации жанра «физиологий» и рассказа в их творчестве.

Перспективой исследования является анализ средних и малых жанров в творчестве В.И. Даля 1850–1860-х гг.

Литература:

1. Оксман Ю.Г. И.С. Тургенев на службе в министерстве внутренних дел / Ю.Г. Оксман // Саратовск. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского. Уч. зап. – Саратов : Саратовск. кн. изд-во, 1957. – Т. LVI. – Вып. : Филология. – С. 172–183.
2. Григорович Д.В. Знакомство с В.И. Далем (Луганским) / Д.В. Григорович // Даль В.И. Картины из русского быта / В.И. Даль. – М. : Новый Ключ, 2002. – С. 425–427.
3. Переписка В.И. Даля с А.Ф. Вельтманом / публ. Ю.М. Акутина // Изв. АН СССР. Сер. «Лит. и яз.». – М., 1976. – Т. 35. – № 6. – С. 527–532.
4. Даль В.И. Два письма к М.А. Максимовичу, 12 нояб. 1848 г., 10 февр. 1850 г. / В.И. Даль // Рус. филол. вестник. – 1907. – Т. 58. – № 4. – С. 354–361.
5. Даль В.И. Письмо к Григоровичу Д. В. Б. д. / В.И. Даль // РГАЛИ. – Ф. 179. – Оп. 1. – Ед. хр. 26. – 4 л.
6. Мещеряков В.П. Д.В. Григорович – писатель и искусствовед / В.П. Мещеряков. – Л. : Наука, 1985. – 173 с.
7. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. / В.Г. Белинский ; АН СССР ; ИРЛИ (Пушкинский Дом). – М. : Изд-во АН СССР, 1953–1959. – Т. 10. – 1957.
8. Добролюбов Н.А. Собр. соч. : в 9 т. / Н.А. Добролюбов ; под общ. ред. Б.И. Бурсова, А.И. Груздева и др. – М. ; Л. : ГИХЛ, 1963–1964. – Т. 8. – 1964.
9. Кийко Е.И. Сюжеты и герои повести натуральной школы / Е.И. Кийко // Рус. повесть XIX в. История и проблематика жанра. – Л. : Наука, 1973. – С. 259–336.
10. Григорович Д.В. Полн. собр. соч. : в 12 т. / Д.В. Григорович. – СПб. : Изд-во А.Ф. Маркса, 1896. – Т. 1. – (Прилож. к журн. «Нива» на 1896 г.).
11. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 12 т. / И.С. Тургенев. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : «Наука», 1978. – Т. I–III. – 1978.
12. Ковалёв В.А. «Записки охотника» И.С. Тургенева. Вопросы генезиса / В.А. Ковалёв. – Л. : Наука. Ленингр. отд., 1980. – 134 с.
13. Панаев В.А. Из «воспоминаний» / В.А. Панаев // Григорович Д.В. Литературные воспоминания. – М. : Худож. лит., 1987. – С. 147–270.
14. Грузинский А.Е. И.С. Тургенев (Личность и творчество) / А.Е. Грузинский. – М., 1918. – 215 с.
15. Азадовский М.К. Статьи о литературе и фольклоре / М.К. Азадовский. – М. : Гослитиздат, 1960. – 547 с.
16. Манн Ю.В. Утверждение критического реализма. Натуральная школа / Ю.В. Манн // Развитие реализма в русской литературе. – М. : Наука, 1972. – Т. 1. – 1973. – С. 234–291.
17. Переписка И.С. Тургенева : в 2 т. – М. : Худож. лит., 1986. – Т. 1. – 1986. – 607 с.

Юган Н. Л. Образ народу в картинах і розповідях В. І. Даля, Д. В. Григоровича й І. С. Тургенєва 1840-х рр.

Анотація. Стаття присвячена дослідженню образу народу в малих епічних жанрах В. І. Даля, Д. В. Григоровича й І. С. Тургенєва 1840-х рр.

Ключові слова: творчі зв'язки, оповідання, нарис, легенда, жанрова трансформація.

Yugan N. The nation image of people in V. Dahl, D. Grigorovich and I. Turgenev essays and short stories in 1840 s'

Summary. The article investigates the nation image in a small epic genres of Dahl, Grigorovich and Turgenev in 1840 s'.

Key words: creative communications, short stories, essays, legend, genre transformation.

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

Бардіна Н. В.,*доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри іноземних мов та професійного спілкування
Міжнародного гуманітарного університету*

ЕМОЦІЙНА СКЛАДОВА ДИСКУРСУ АДВОКАТА ПЕРРІ МЕЙСОНА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ Е. С. ГАРДНЕРА)

Анотація. У статті на матеріалі чотирьох романів Е.С. Гарднера проаналізовано особливості вербальних і невербальних засобів зображення в художнього тексти емоційних складових комунікації адвоката з усіма ключовими діями досудового слідства та судових засідань.

Ключові слова: художній дискурс, юрислінгвістика, емоції, англійська мова, Е.С. Гарднер.

Постановка проблеми. Український і російський термін «адвокат» походить від латинського *advocates* – «прикликаний», англійське «attorney at law» (у повсякденному мовленні «attorney») має старофранцузьке походження: «atorner < a- («to») + torner («turn»)», яке у свою чергу є калькою латинського *dēsīgnātus* – «той, що заміщує іншого». Як бачимо, обидва терміни мають схоже значення: «приликана особа, яка заміщує іншу». Це пов'язане ще з традиціями афінського судочинства, де взагалі кожна людина мала сама довести свою правоту в суді, проте дітям, жінкам, хворим було дозволено запрошувати фахівців – майстрів красномовства, які й захищали інтереси своїх клієнтів.

Традиційно в європейському розумінні адвокат мав бути насамперед ритором – майстром складати й проголошувати переконливі промови в суді. Вважається, що й досі основою англійської й американської юриспруденції є «Commentaries on the Laws of England» кінця XVIII століття, автором яких був відомий юрист, депутат парламенту У. Блекстон.

Автори українських сучасних підручників теж наполягають на тому, що найвідповідальніша частина діяльності захисника – промова на суді, підготовка якої має спиратися передусім на ретельне вивчення судових промов відомих правників, зразків майстерності володіння словом, володіння принципами риторики [1, с. 6–7].

Проте ж світ і наука давно змінилися, і дослідники, викладачі, звертаючись до практики минулого, використовуючи новітні методи аналізу мовлення, комунікації, мають створювати повні описи мовної поведінки адвоката не лише під час промови, а й протягом усього досудового слідства, попереднього слухання в суді. Це особливо важливо для англосаксонської системи судочинства, де центральне місце займає перехресний допит свідків.

Тому вважаємо, що звертання до дискурсу адвоката нової формації Перрі Мейсона – персонажа 88 романів видатного американського юриста, письменника Ерла Стенлі Гарднера – є **актуальним**, що відповідає сучасним тенденціям прикладної лінгвістики, зокрема юрислінгвістики, сугестивної лінгвістики, дискурсології.

Мета статті – виявити засоби зображення активізації емоційної складової маніпуляційної дискурсної системи адвоката Перрі Мейсона.

У своєму дослідженні ми вперше звернулися до аналізу художнього дискурсу як подвійно маніпуляційного (адвокат

маніпулює свідомістю учасників судового засідання, клієнтів, навіть своїх помічників, автор детективного твору маніпулює свідомістю читачів).

У попередніх наших розвідках було розглянуто деякі особливості перехресного допиту. Предметом дослідження цієї статті стали засоби зображення активізації емоційної складової маніпуляційної дискурсної системи. Об'єктом, відповідно, слугувала комунікація персонажа у взаємодії різних боків карної справи. Матеріалом було обрано 4 романи Е.С. Гарднера: «The Case of the Grinning Gorilla» (1952 р.), «The Case of the Screaming Woman» (1957 р.), «The Case of the Duplicate Daughter» (1960 р.), «The Case of the Blonde Bonanza» (1962 р.).

Виклад основного матеріалу. Образ Перрі Мейсона відображає власний досвід Гарднера, його погляди на сучасного адвоката.

Так, наприклад, роман «The Case of the Grinning Gorilla», написаний ще в 1952 р., розпочинається з викладення кредо Мейсона-Гарднера [2].

Перрі Мейсон заходить до свого кабінету, який традиційно прикрашений бюстом автора «Commentaries on the Laws of England», і з хлоп'ячим виразом на обличчі кидає на нього свого капелюха. На зауваження секретаря Делли Стрит, що «Blackstone is probably turning over in his grave», адвокат із посмішкою відповідає: «He's accustomed to it by this time. For the last fifty years lawyers have been scaling their hats at Blackstone's noble brow. It marks a period of transition, Della». «A couple of generations ago», Mason told her, «lawyers were stuffy people. They thrust a hand inside their coats while they declaimed oratorically. Busts of Blackstone adorned their offices. Then came a new and more flippant generation. Younger lawyers, who inherited the busts of Blackstone with sets of law books and office furniture, resented the stony-faced dignity of the old boy».

Розуміючи дискурс як «текст, занурений до життя» (дефініція Н.Д. Арутюнової), ми проаналізували цілісні ситуації, з яких було зрозуміло мету виклику певних емоцій адвокатом у співрозмовників, причини емоційних реагувань.

Було враховано, що це зображувальний дискурс, який містить вербальні описи вербальних і невербальних знаків (жестів, міміки, рухів) комунікантів; він є частиною зображеного слідства, судового засідання, частиною художнього дискурсу взагалі.

Уся комунікативна поведінка Перрі Мейсона містить ознаки маніпуляції, яка може бути як позитивною, так і негативною.

Маніпулювання як складний мовленнєвий вплив відрізняється від переконання й навіювання тим, що адресат усвідомлює зміст повідомлення, проте не може зрозуміти, як він дійшов певного висновку або певних дій.

Одним з основних прийомів маніпулювання є активізація емоцій. Ще Арістотель у «Риторичі» стверджував, що промо-

ва має бути передусім «гарною», логічні міркування при цьому відступають на другий план: істина, мовляв, сама по собі настільки могутня, що знайде собі шлях [3]. В античності риторика використовували як інструмент політики, впливу на громадян, керування суспільством. Із цього постає, по-перше, що більшість сучасних досліджень маніпуляції свідомістю побудовано на матеріалах політичних виступів, статей, реклами, тобто на класичному ґрунті риторики; по-друге, якщо логічний компонент у риторичі є другорядним, її не можна використовувати в діяльності адвоката, особливо в англосаксонській системі судочинства.

Тут варто згадати ще дві античні системи мовної майстерності, які переважно й застосовували в судах: діалектику та споріднену з нею софістику. Діалектика полягала у вмінні так формулювати запитання, на які співрозмовник мав би відповідати «так» або «ні», щоб крок за кроком дійти до істини. Софістика була основана також на системі запитань, проте з метою повністю заплутати опонента та примусити визнати навіть абсурдну ідею [4].

Перрі Мейсон використовує обидві системи, проте не нехтує основною тезою риторики – викликати емоції. Таким чином, мовна поведінка адвоката цілком відповідає сучасним дослідженням нейролінгвістики: викликаючи емоції, ми цим самим активізуємо праву півкулю головного мозку співрозмовника, чим гальмуємо роботу його лівої півкулі, що обробляє логічну, нестандартну інформацію [5].

Стратегію адвоката Перрі Мейсона добре зображено в шостій главі роману «The Case of the Blonde Bonanza»:

«A routine court hearing on Tuesday morning developed into a legal battle which ran over into the afternoon and it was three-thirty that afternoon before Mason checked in at his office».

«Hello, Della», the lawyer said. «What's new?»

«Mostly routine», she said. «How did the court hearing go?»

Mason grinned. «Things were looking pretty black and then the attorney on the other side started arguing with the judge over a minor point and the argument progressed to a point where there was considerable heat on both sides. By the time the hearing was finished the judge decided it our way».

«And what did you do?» she asked, with exaggerated innocence. «I suppose you just stood there with your hands in your pockets while the attorney and the judge were arguing».

«I tried to act the part of a peacemaker», Mason said. «I poured oil on the troubled flames».

Della Street laughed. «I'll bet you did just that».

По-перше, він не приховує використання софістичних прийомів, щоб привернути суддю на свій бік, при цьому визнає, що, прикидаючись миротворцем, підливав масло до вогню. По-друге, використання автором дієслів мовлення, що вказують на емоційне ставлення співрозмовників один до одного і до «рутинної» ситуації взагалі («grinned», «laughed»), відтворюють модель іронічного спілкування між адвокатом і секретарем.

Якщо проаналізувати всі ситуації спілкування Мейсона з Деллою, можна помітити, що він, якщо не хоче серйозно обговорювати деякі аспекти справи, часто вживає активізацію правої півкулі головного мозку помічницею як маніпуляційний засіб: посміхається, іронізує, обіймає, навіть цілує її, або замість відповіді на поставлене запитання запрошує разом поспідати, пообідати, повечеряти, випити вина (до речі, ще із часів Арістотеля відомо, що задоволення фізіологічних потреб також знижує

здатність до логічного мислення). Відомо, що Делла відверто закохана в Перрі, його ніжні імпульсивні рухи теж свідчать про певні почуття. Наприклад, у п'ятнадцятій главі «The Case of the Grinning Gorilla» описано сцену, де адвокат і секретар у ресторані шукають у булочках записки з прогнозуванням долі.

«Mason laughed. «What you're really trying to say, Della, is that you hope the fortune you picked out has a personal message to you».

Her face became a fiery red.

«Oh, I'm sorry», Mason said, quickly and impulsively reaching out to place his hand over hers».

Зміна кольору обличчя Делли вказали Мейсонові на те, що його сміх засоромив дівчину, і він не просто вибаченням, а імпульсивним торканням її руки означив своє тепле емоційне ставлення. Зауважимо, що сам Гарднер за два роки до своєї смерті одружився зі своєю секретаркою, яка була прототипом Делли Стрит.

Ці емоційно насичені стосунки треба враховувати під час перекладу романів Гарднера: звертання «you» треба перекладати як «ти», а не «Ви».

Подальші дослідження дискурсу виявили, що емоційні компоненти комунікації Мейсона мають певні закономірності. У розмовах із клієнтами та свідками на попередньому слідстві переважають заклики пригальмувати емоції («You sit tight»). Адвокат має бути впевненим у тому, що його клієнт каже правду, а емоційна складова свідчить про втрату рівноваги й може викликати сумнів у судді.

Дуже цікавим є епізод із роману «The Case of the Duplicate Daughter», де підозрювана Mrs. Gilman погодилася пройти випробування на поліграфі. Відомо, що ці детектори брехні реагують саме на зміну емоційного стану випробуваного. Проведене тестування стійко показувало бурхливу емоційну реакцію на таке просте запитання: «Are you the mother of a daughter named Glamis?». Було висунуто припущення, що Глеміс не є її донькою, проте Перрі Мейсон, спираючись на логічний аналіз і впевненість, що його клієнт не бреше, припустив, що існує дві доньки-близнючки, одну з яких мати віддала до іншої родини, що й вирішило справу. Цей епізод буде дуже корисливим для підготовки юристів і лінгвістів-прикладників: емоційна реакція випробуваного на детекторі брехні повинна мати логічний аналіз.

У комунікації під час досудового слідства зі свідками, які не викликають симпатій адвоката, він поєднує підкреслену логічність з емоційними знаками. Насамперед це посмішки, проте не такі лагідні, як Деллі, а саркастичні. Наприклад, роман про горилу містить найбільшу вказівку на саркастичні посмішки Мейсона, які цілком відповідають назві роману «The Case of the Grinning Gorilla» і створюють оригінальну цілісність художнього дискурсу, який неможливо адекватно перекласти:

«What?» Hardwick exclaimed.

Mason grinned. «I don't feel that grateful».

Логічне акцентування висловлювання, що відображено курсивом у тексті, може викликати несподівану емоційну реакцію супротивника. Наприклад, у главі 5 роману «The Case of the Blonde Bonanza» Мейсон у розмові з потенційним супротивником зауважує, що героїні потрібно звернутися до ще одного адвоката. Далі дискурс будується таким чином: «There is nothing to be gained by consulting an attorney», Boring said, «and there is, of course, the extra time, trouble and expense involved».

«My time, your trouble, your expense», Mason said.

Boring's smile seemed to reflect genuine amusement».

Найбільший інтерес у літературознавчих описах романів Е.С. Гарднера привертає проведення судових слухань, при цьому перехресні допити вважають найнуднішими. Проте, розглядаючи ці складові художнього дискурсу в системі, легко зрозуміти, що саме ці епізоди створюють ефект поєднання логіки з комізмом, суттєво впливають на читача, готуючи його до розв'язки. Під час судових слухань Перрі Мейсон поводить підкреслено спокійно, хоча, як свідчать його перемови з помічниками в перервах, він є досить знервованим. Саме цей спокій дратує його опонента (прокурора), який змінюється в обличчі, вскакує, кричить, що викликає лише поблажливу посмішку в судді та його погляди з повагою на адвоката. Саме цим особливостям дискурсу буде присвячено нашу наступну статтю.

Висновки. Сучасні тенденції лінгвістики обумовлюють нові підходи до аналізу художніх дискурсів. Детективні романи Е.С. Гарднера надали можливість, по-перше, поглянути на кримінальну художню літературу як на подвійний маніпулятивний дискурс: автор маніпулює свідомістю читача, а головний герой – адвокат нового покоління – маніпулює свідомістю майже всіх, хто його оточує. Звернувшись до активізації емоцій як до однієї з найголовніших складових сугестії, ми виявили, що Перрі Мейсон (відповідно, Е.С. Гарднер) використовує різні знаки (вербальні та невербальні) для формування певного стану свідомості різних персонажів: із секретарем найчастіше це іронічні зауваження, посмішки, лагідні дотики; стосовно клієнтів і свідків, залежно від їхньої відвертості та стадії розслідування, адвокат вдається до прямих закликів зберігати спокій або, навпаки, відверто глузує, навіть шкіриться; найбільшу насолоду надає Мейсонові відверте знущання над прокурором під час перехресного допиту, приховане за стандартними юридичними формулами.

Це дослідження, сподіваємось, може бути корисним під час вивчення маніпулятивних художніх дискурсів, а та-

кож у навчальному процесі юристів і в роботі практичних психологів.

Література:

1. Молдован В.В. Судова риторика : [навчальний посібник] / В.В. Молдован. – К. : Кондор, 2006. – 328 с.
2. Perry Mason, by Erle Stanley Gardner, seven complete novels. – New York : Avenel Books, 1979. – 821 p.
3. Аристотель. Риторика / Аристотель [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/ritoriki.txt_with-big-pictures.html.
4. Бардина Н.В. Античная матрица нашей души : [монография] / Н.В. Бардина. – О. : Астропринт, 2009. – 288 с.
5. Якобсон Р.О. Избранные работы / Р.О. Якобсон. – М. : Прогресс, 1985. – 455 с.

Бардина Н. В. Эмоциональная составляющая дискурса адвоката Перри Мейсона (на материале романов Э. С. Гарднера)

Аннотация. В статье на материале четырёх романов Э.С. Гарднера проанализированы особенности вербальных и невербальных средств изображения эмоциональных составляющих коммуникации адвоката со всеми ключевыми деятелями досудебного следствия и судебных заседаний.

Ключевые слова: художественный дискурс, юрислингвистика, эмоции, английский язык, Э.С. Гарднер.

Bardina N. The Emotional Component of Discourse of Advocate Perry Mason (on the material of E. S. Gardner's novels)

Summary. In this article, on the material of four novels of E.S. Gardner, the author analyses the specifics of verbal and non-verbal means of description (in a fictional text) of the emotional components of communication of an advocate with all key participants of a prejudicial inquiry and a judicial session.

Key words: fictional discourse, legal and forensic linguistics, emotions, English language, E.S. Gardner.

Бесараб О. М.,

доцент кафедри іноземних мов для гуманітарних спеціальностей
Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара

ВІДОМА НЕВІДОМА Ш. БРОНТЕ. «МЕРІЕН ПРОТИ ЗЕНОБІЇ»

Анотація. У статті розглядається раніше невідомий твір раннього періоду творчості Ш. Бронте «Меріен проти Зенобії», як один із показників становлення Бронте як письменниці.

Ключові слова: ранні твори Ш. Бронте, енгріанський цикл.

Постановка наукової проблеми та її значення. Здавалося б нічого не залишилося не вивченим у творчості відомої письменниці XIX століття Шарлотти Бронте. Її найвідоміший роман «Джейн Ейр» та менш читані «Шерлі» та «Віллет» проаналізовані та вивчені критиками й науковцями «від корки до корки». Але початок XXI століття здивував поціновувачів творчості Бронте, головним чином англословних дослідників (адже й досі ці видання існують лише в обмеженій кількості та на мові оригіналу), виходом у світ раніше не відомих творів раннього періоду творчої діяльності Шарлотти та її родини. Це були так звані «Енгріанські саги», авторами яких спочатку були всі діти родини Бронте, поступово залишилися зацікавленими у створенні цього циклу Бренвелл та Шарлотта. Пізніше єдиною авторкою подальших історій стала Шарлотта Бронте. Очевидно саме цей досвід роботи над створенням енгріанського циклу зіграв визначну роль у становленні авторки як особистості й письменниці. Саме у цих ранніх творах вбачаємо паростки, зачатки, базові риси тих образів, які стануть визначальними для поняття бронтевської героїні.

Мета статті – розглянути раніше невідомий твір раннього періоду творчості Ш. Бронте «Меріен проти Зенобії», виявити зачатки тих образів, ідей, які будуть основними у зрілій творчості Ш. Бронте.

Першим і практично єдиним зарубіжним літературознавцем, який вивчав ранню творчість Ш. Бронте, є британська дослідниця Крістін Александер, яка є й одним із редакторів ранніх творів Ш. Бронте «The early writings of Charlotte Brontë» (1983) [1]. На пострадянському просторі увага Н.І. Соколової приділяється концепції особистості в ранніх творах Бронте, вивченню якої присвячена і дисертаційна праця, й окремі публікації вченого [2; 3; 4]. Інша дослідниця, О.О. Соколова (1995), звертається до осмислення проблеми романтизму в творчості письменниці, що реалізується вже в ранніх творах Бронте [5; 6]. В українському літературознавстві є лише поодинокі згадки про існування юнацьких творів дітей Патрика Бронте [7, с. 447]. Зважаючи на відсутність не лише повноцінного аналізу, але й будь-якої інформації щодо існування цього обраного нами твору у вітчизняному літературознавстві, вважаємо за доцільне розглянути хоча б частково одне з невідомих раніше творів видатної письменниці.

Виклад основного матеріалу. Літературна творчість авторки «Джейн Ейр» почалася з історій, написаних нею в дитинстві. Вони були частиною циклу, на створення якого дітей Бронте надихнув подарунок батька (дванадцять іграшкових

солдатиків, ігри з якими пробудили уяву дітей і бажання втілити її в слові). Шарлотта та її брат Бренвелл почали записувати історії в маленькі книжечки. Про дату створення першого юнацького твору з циклу фантастичних історій про казкову країну Енгрію, нібито засновану європейцями-мандрівниками й завойовниками в західній Африці, дізнаємося зі слів авторки в передмові до «Походження Енгрії». Розповідається про написання таких історій: «Молоді люди» («Young men», червень, 1826), «Наші соратники» («Our fellows», липень, 1827), «Острів'яни» («Islanders», грудень, 1827). Пізніше були створені «Походження Енгрії» («Origins of Angria», 1829), «Меріен проти Зенобії» («Marian v. Zenobia», грудень, 1829 – червень, 1833), «Мері» («Mary», грудень, 1836 – січень, 1837), «Міна Лоурі» («Mina Laury», 1838), «Стенкліфський готель» («Stancliffe's hotel», 1838). Працюючи над останньою юнацькою історією, Ш. Бронте повідомляє про завершення роботи над енгріанським циклом через втрату інтересу до його героїв і тематики. 1840 рік, на думку більшості дослідників [8; 9; 10; 11], є межею між юнацькою та зрілою творчістю Ш. Бронте.

Предметом нашої уваги є одна з тих частин енгріанського циклу, у яких яскраво виокреслені жіночі образи, а саме: «Меріен проти Зенобії» («Marian v. Zenobia»). Цей твір складається з кількох коротких історій, об'єднаних однією назвою. «Меріен проти Зенобії» (1829–1833) – перший твір юнацького циклу Ш. Бронте, в якому з'являються центральні жіночі персонажі. Він складається з кількох розділів, кожен із яких має свою назву і чітку дату написання: «Альбїон та Марина» (1830), «Суперниці» (1830), «Весілля» (1832), «Зенобія та Рог» (1833). Усі ці частини, на перший погляд, сприймаються як окремі твори. Але при більш детальному розгляді стає очевидним їх взаємозв'язок. Вони об'єднані персонажами, конфліктом, тематикою: військово-політичне протистояння між маркізом Доурським та його опонентом Олександром Рогом; кохання молодих людей Альбїона та Марини, маркіза Доуро і Меріен Х'юм; ревності й помсти знехтуваної маркізом «світської дами» Зенобії Цельзії Еллінгтон. Головні образи твору отримують продовження в наступних юнацьких циклах. Назва кожного розділу визначає основних учасників конфлікту або його сутність.

На початку розділу «Альбїон та Марина» Ш. Бронте вказує на стислість свого твору й не обіцяє читачеві занадто яскравих і вражаючих романтичних пейзажів, а лише «мирні долини, дзюркотливі струмки й оброблені поля та будинки фермерів». Як наголошує Ш. Бронте, «навколишньому пейзажу не була властива особлива романтична пишність або дикість, що зазвичай характерно для роману, на високе звання якого ця оповідь не претендує» [12, с. 197]. В основі оповіді – улюблений письменницею романтичний прийом контрасту. Так, на тлі буденного пейзажу й скромних фермерських будинків зображується розкішний палац герцога Стретеллера (Strathelleraye), укріптий тінню стародавнього лісу: «Прекрасна вілла або, скоріше, палац цього пана був розташований на пагорбі. Обнесений

величезним парком і оповитий тінню стародавнього лісу, він, здавалося, гордо вимагає васального поклоніння від оточення» [12, с. 197].

Оповідь починається з характеристики двох майбутніх опонентів – маркіза Доурського та Олександра Рога. Перший із них – улюблений персонаж Шарлотти Бронте, маркіз Доурський, Артур Едріан Август – романтичний юнак, талановитий поет. Він – абсолютна протилежність підступного і жорстокого Олександра Рога (Rogue), графа Нордангерленду, створеного уявою Бренвелла Бронте. Але в процесі розгортання вже самостійно створених Шарлоттою Бронте сюжетів, маркіз Доурський поступово перетворюється на жорстокого й нищого персонажа, який заплутався у своїх любовних зв'язках і політичних ідеях, а Олександр Персі (Percy) стає його головним ворогом.

Перший розділ «Альбїон та Марина» визначає тему любовного трикутника, що стане центральним в усіх подальших юнацьких історіях циклу. У першому оповіданні, як зазначає сама Бронте в передмові, вона дає змінені імена своїм цілком упізнаваним сучасникам (можливо, таким чином залишаючи собі простір для романтичного вимислу). Зрідка, немовби обмовившись, авторка називає Альбїона Артуром (ім'ям його реального прототипу Артура Веллзлі). У цьому розділі показано молодих закоханих – сина герцога Стретеллера Альбїона (або Артура) і дочку лікаря Марину Енгус, яким довелося випробувати силу свого кохання й вірності довгою вимушеною розлукою. Батько Артура поїхав у державних справах до Енґрії, і забравши сім'ю з собою, дав синові можливість перевірити свої почуття й подорослішати. На четвертому році розлуки образ далекої коханої став розмиватися в його пам'яті, Альбїон був готовий піддатися чарам нової знайомої, світської пані Цельзії Еллінґтон, відомої своєю освіченістю й начитаністю, ораторським, поетичним і вокальним талантами. Але образ Марини, видіння, яке раптом виникає в його свідомості й благає не забувати про неї, змушує Альбїона покинути Енґрію. Повернувшись до Англії, він дізнається, що видіння насправді було духом Марини, яка подібно до романтичних героїнь загинула від душевних страждань, повіривши чуткам про загибель коханого. У такому повороті долі Марини впізнається історія байронівських героїнь, Медори («Корсар»), Зулейки («Абідосська наречена») та Корінни Ж. де Сталь.

У наступному розділі «Суперниці» діють ті ж самі персонажі, але зі злегка зміненими іменами: Марина Енгус стає Мерієн Х'юм, Альбїон – тепер Артур. Водночас зовнішність, внутрішні стани, громадський статус, типаж зберігаються. Створюється враження, що Ш. Бронте забула кінцівку попереднього розділу й вирішила переписати або дописати її в наступному. Сама письменниця задалегідь спростовує цю думку в передмові до «Альбїона та Марини», підкреслюючи, що «перший розділ написаний нею під якимось незрозумілим впливом», у результаті – «фінал першого розділу абсолютно далекий від істини», у той час як «Альбїон і Марина живі й здорові» [12, с. 196]. У цій частині Марина, тепер уже Мерієн, щаслива й кохана, чим викликає ненависть і ревності з боку леді Зенобії, шалено закоханої в Артура, маркіза Доурського.

У розділі «Весілля» йдеться про щасливий шлюб уже відомих за попередніми розділами закоханих. Уперше в юнацькому циклі з'являється образ оповідача, безпосереднього свідка й учасника подій. І останнім є розділ «Зенобія та Рог», у якому розповідається про сімейне життя жорстокого, емоційно нестриманого Рога та його ексцентричної й егоїстичної дружи-

ни Зенобії, їхні стосунки в контексті індивідуальних життєвих прагнень.

У цілому в основу конфлікту твору «Мерієн проти Зенобії» покладено протистояння добра і зла (Марина – Зенобія, маркіз Доуро – Рог відповідно), яке було спроектоване авторкою в площину особистісних взаємин основних персонажів і художньо реалізувалося в їхніх характерах і вчинках.

У створенні жіночих образів юнацьких історій Ш. Бронте домінуючим є принцип контрасту. Як і в романтичній типології жіночого образу тут чітко виокремлюються його «східний» та «європейський» типи. Так, Марина Енгус – тендітна дівчина з чистою душею і помислами, типологічно схожа з романтичними героїнями «європейського типу» і протиставлена світській пані, леді Зенобії Цельзії Еллінґтон, для якої характерні зовнішні риси романтичних героїнь «східного типу» і світські манери та здібності байронівських англійок «Дон Жуана».

У цілому персонажі перших творів юнацького циклу Ш. Бронте сприймаються як романтичні герої-символи і постають або «янголами у плоті», або «втіленням зла». Подібне означення притаманне як для жіночих, так і для чоловічих персонажів історії «Мерієн проти Зенобії». Наприклад, Марина, вона ж Мерієн Х'юм (наречена маркіза Тагузького в розділі «Альбїон та Марина» й маркіза Доурського в «Мерієн проти Зенобії» відповідно), й Альбїон, пізніше Артур (маркіз Тагузький в «Альбїоні та Марині», маркіз Доурський в «Мерієн проти Зенобії») – це все позитивні герої. Їхня незмінно прекрасна зовнішність поєднується з таким же багатим внутрішнім світом. Вони благородні, мають спокійний м'який характер, здатні любити й готові до самопожертви заради щастя коханої людини. Розглядаючи ці образи в контексті романтизму й реалізму, в межах яких творила Бронте, стає очевидним, що порівняно з її відомими персонажами, образи, зображені нею в юному віці, є лише першими спробами пера, ескізами, підготовкою до створення майбутніх досконалих образів героїнь.

У наступному розділі аналізованої історії репрезентовано три жіночі образи, два з яких є центральними (Марина Енгус і леді Зенобія Еллінґтон), а один – другорядним (леді Стретеллерей, герцогиня Веллінґтона, матір маркіза Доурського). Головні жіночі образи зовні й внутрішньо протилежні один одному, єдине, що їх об'єднує, – це кохання до маркіза Доурського.

Марина – юна донька шотландця, лікаря герцога Стретеллера, який мешкає в усамітненому будинку, Оквуд Хаузі. Спілкування з природою, гра на арфі, спів і малювання, читання книг на різних мовах – основні, звичні заняття Марини. Простота в одязі й мінімалізм у прикрасах притаманні образам улюблених героїнь Ш. Бронте. Ці якості стануть визначальними і для центральних жіночих образів зрілої творчості письменниці. Саме такою є Марина. Щира й природна Марина контрастує з образами світських дам, яких маркіз зустрічає в африканському «вищому світі», так само, як природа протиставлена суспільству й цивілізації. Саме чарівність Марини, що гармонійно поєднується з витонченими манерами, глибоко вразила леді Стретеллерей, а пізніше – й її сина, маркіза Доурського.

В аналізованому творі Ш. Бронте, дотримуючись романтичних канонів, не акцентує увагу на соціальному контексті буття: наприклад, приводом для відкладання шлюбу між Мариною, донькою лікаря, й Альбїоном, сином герцога, є не класові відмінності, а занадто юний вік закоханих.

Інша героїня цього розділу, Зенобія, для Бронте є негативним персонажем, який обов'язково буде покараний за свої

гріхи: поведінку, що виходить за межі загальноприйнятої, готовність учинити злочин заради задоволення власних бажань, що суперечать вікторіанській моралі. Так відбувається і з Зенобією, приреченою на нещасливе життя в шлюбі з ненависним їй жорстоким Рогом. Провидіння карає й божевільну Бертю Мейсон із «Джейн Ейр». Винагорода за чесність і розсудливість (подібно до Дж. Остен) буде в подальшому в кінцевому результаті суперництва Зенобії й Мерієн Х'юм у боротьбі за серце й руку маркіза Доуро. Позитивна героїня, яка вміє терпляче чекати щастя (у цьому випадку Мерієн Х'юм), отримує його в шлюбі з коханим Артуром, маркізом Доурським. Ідея «винагородженої чесноти», що є характерною для літератури попереднього етапу, знаходить свій вияв і в цьому творі, і в зрілій творчості Ш. Бронте.

На створення образу Зенобії письменницю надихнули особистості видатних жінок різних історичних періодів (Клеопатра, Жермена де Сталь), у яких авторка запозичила для своїх героїнь обдарованість різноманітними талантами. Посилаючись на думку невідомого енгріанського поета, автор називає Зенобію «найбільш ученою жінкою її століття», сучасною Клеопатрою, Вердополітанською де Сталь: «Вона була найвідомішою й шанованою жінкою Гласс Тауна ... і справді, мадам де Сталь не змогла б перевершити леді Зенобію в ораторському таланті» [12, с. 203]. У цьому плані образ Зенобії – перший жіночий образ Ш. Бронте, який має початкові якості «нового типу жінки» у вікторіанській літературі, жінки освіченої, яка отримала визнання своїх здібностей у вищому світі і завдяки цьому зайняла місце поряд із високопоставленими чоловіками (у сфері мистецтва й риторики). У сімейному ж житті вона, подібно до інших героїнь вікторіанського періоду, залежна жінка від власного становища, від волі чоловіка-тирана.

У характері Зенобії є те, що неприйнятно для самої Ш. Бронте та її «улюблених героїнь», – підступність, хитрість і підлість. Зенобію не турбує морально-етичний бік її вчинків; на її думку, «всі засоби підходять» задля досягнення поставленої мети, заради задоволення власних бажань і пристрастей. Своєю помітною зовнішністю і характером Зенобія нагадує «чарівницю» Шеллі («Атласська чарівниця»), Норну Скотта («Пірат»). Однак, на відміну від них, вона є втіленням нестримних пристрастей і «джерелом зла» для тих, хто поряд, уособлення недоліків у жіночому вигляді.

Висновки. Ранні образи Бронте багато в чому є образами-символами, що відображають сприйняття юною авторкою світу в універсальних категоріях добра й зла. Розподіл «темного» й «світлого», «доброго» й «злого», як і в романтиків, є неоднозначним. Ранні героїні Бронте представлені як певна сталість, без опори на причинно-наслідкові зв'язки.

У ранніх творах Ш. Бронте основним визначальним мотивом учинків героїнь є любов, а основний інтерес Бронте зосереджений на сфері почуттів її героїнь. Якщо в зрілій творчості письменниці розум, здоровий глузд, моральні норми беруть гору над емоціями, почуттями і впливають на рішення й дії героїнь, то в юнацькому циклі – почуття значною мірою керують

їхнім життям. На ранньому етапі своєї літературної творчості авторка наслідує, передусім, романтичні канони. Жіночі типи, репрезентовані в «Мерієн проти Зенобії», схожі з романтичними героїнями Д. Байрона, П. Шеллі, В. Скотта, Ж. Санд за своєю емоційною напругою, розумінням життєвих цінностей – щастя в коханні, заради якого можна пожертвувати життям.

Література:

- Alexander Chr. The early writings of Charlotte Bronte / Chr. Alexander. – Oxford: Billing & Sons Ltd., Worchester, 1983. – 329 p.
- Соколова Н.И. Концепция личности в юношеских произведениях Ш. Бронте / Н.И. Соколова // Пуришевские чтения. Тезисы докл. конф. 10–11 апр. 1989. – М.: МПГУ, 1989. – С. 33–42.
- Соколова Н.И. Романы Шарлотты Бронте (проблема личности) / Н.И. Соколова // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: межвуз. сб. науч. трудов. – М., 1988. – С. 86–96.
- Соколова Н.И. Шарлотта Бронте: Эстетика. Концепция личности в творчестве: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии» / Н.И. Соколова. – М., 1990. – 16 с.
- Соколова Е.А. Романтический мир юношеских произведений Ш. Бронте / Е.А. Соколова // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. – Тюмень, 2001. – Вып. 5. – С. 234–238.
- Соколова Е.А. Традиции романтизма в творчестве Ш. Бронте: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.05 / Е.А. Соколова. – СПб, 1995. – Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 1995. – 185 с.
- Денисова Т.Н. Шарлотта Бронте і «Джен Ейр»: [Післямова] / Т.Н. Денисова // Бронте Ш. Джен Ейр : [роман]. – К.: Дніпро, 1987. – С. 446–459.
- Gerin W. Charlotte Brontë: The Evolution of Genius / W. Gerin. – Oxford: Clarendon Press, 1967 – 617 p.
- Gerin W. The Brontës: creative works / W. Gerin. – Longman group Ltd, Essex, 1974. – 68 p.
- Gerin W. The Brontës: The formative years / W. Gerin. – Cr. Br., Longman group Ltd., 1973. – 68 p.
- Winniffrith T. The Brontës / T. Winniffrith. – New York: Collier Books, 1977 – 181p.
- Bronte Ch. Albion and Marina / Ch. Bronte // The Juvenilia of Jane Austen and Charlotte Bronte / edited by Frances Beer. – Penguin Classics, 1986. – P. 196 – 206.

Бессараб Е. Н. Известная неизвестная Ш. Бронте. «Мерієн против Зенобии»

Аннотация. В статье рассматривается неизвестное произведение раннего периода творчества Ш. Бронте «Мерієн против Зенобии», один из показателей становления Бронте как писательницы.

Ключевые слова: раннее творчество Ш. Бронте, энгрианский цикл.

Besarab O. Famous unknown Ch. Bronte. «Merien v. Zenobia»

Summary. The article deals with early unknown juvenile creative work by Ch. Bronte «Marian v. Zenobia», one of identifiers of Bronte's evolution as a writer.

Key words: juvenilia by Ch. Bronte, Angrian circle.

Жаданов Ю. А.,*кандидат філологічних наук,**доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класическої філології
Харьківського національного університету імені В. Н. Каразіна***Савина В. В.,***соискатель**Харьківського національного університету імені В. Н. Каразіна,
преподаватель кафедри українознавства і латинського мови
Харьківського національного фармацевтичного університету*

СПЕЦИФИКА ЖИЗНЕННОГО И ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ Д. ЛЕССИНГ

Аннотация. В статье изучена закономерность фактов биографии, философских поисков и творческого наследия Дорис Лессинг. Выделены основные этапы творчества писателя, охарактеризованы специфические черты каждого этапа.

Ключевые слова: феминизм, тема колониализма, автобиографизм, научная фантастика, суфизм, Д. Лессинг.

Постановка проблемы. Обращение к творчеству писателя-современника (здравствующего и пишущего) всегда чревато незавершенностью и отсутствием окончательных выводов. Кроме того, великий критерий – время – все расставляет на свои места. Вот уже почти два года мы живем без прекрасной женщины, выдающейся писательницы-феминистки, лауреата Нобелевской премии (2007) Дорис Лессинг, но интерес к ее творчеству и среди читателей и среди исследователей не ослабевает.

Первые серьезные критические работы о творчестве Д. Лессинг в зарубежной науке стали появляться с 60-х годов XX века, и этот поток не ослабевает и по настоящее время (С. Барр, Д. Брюстер, С. Фахим, К. Фишберн и др.) [6; 7; 11; 12]. Российским исследователям также свойственно повышенное внимание к творческому наследию Д. Лессинг (И. Васильева-Южина, И. Головачёва, Н. Михальская и др.) [1; 2; 5]. Отечественное литературоведение пока не ознаменовалось крупными работами, исследующими творчество Дорис Лессинг, что делает актуальным наше обращение к нему.

Целью статьи является изучение взаимосвязи фактов биографии, философских и художественных поисков Дорис Лессинг, определение подходов к периодизации творческого наследия писательницы.

Изложение основного материала исследования. Будущий лауреат Нобелевской премии Дорис Мей Лессинг/Тайлер (Doris May Lessing/Taylor) родилась 22 октября 1919 года в административном центре на западе Персии (современный Иран) г. Керманшахе в семье Альфреда Тайлера и Эмили Мод МакВэй. По-нашему мнению, место и обстоятельства рождения уже явились предопределяющим фактором будущего литературного триумфа Лессинг. Во-первых, история отношений будущих родителей Дорис капитана Альфреда Тайлера, проходящего в Персии реабилитацию после ранения (Первая мировая война), и медсестры Эмили Мод МакВэй поразительно напоминает историю любви американского добровольца лейтенанта Фредерика Генри и медсестры госпиталя Кэтрин Баркли

из романа Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!». Повествование одного из лучших романов англоязычной литературы начала XX века заканчивается трагически, а подлинная жизненная история привела к рождению выдающейся писательницы, прославившей англоязычную литературу второй половины XX – начала XXI веков. Во-вторых, колониальный статус Англии не только позволял ей доминировать во всем мире на протяжении многих столетий, но и сформировал определенный гуманитарный феномен значимости английского языка и английской культуры на всем Земном шаре. Не последняя заслуга в этом и писателей-англичан, рожденных в колониях, полуколониях или бывших колониях Британии (Дж. Оруэлл, А. Кларк и др.). К их числу с полным правом можно причислить и Дорис Лессинг.

Следующим важным фактором, определившим формирование мировоззрения будущего писателя, стал переезд семьи в 1925 году в Южную Родезию (ныне – Зимбабве, до 1965 года – колония Англии). Раннюю детскую душу поразила непреодолимая пропасть между коренным черным населением и белыми колонизаторами новой родины, что способствовало желанию писать и на бумаге выразить свою боль и горечь от увиденного и пережитого. Отныне колониальная тематика будет присутствовать в творчестве Д. Лессинг.

Начальное образование Дорис получила в католической школе в столице Южной Родезии Солсбери (совр. Хараре), здесь же в школе для девочек (которую по семейным обстоятельствам не смогла окончить) продолжила обучение. Будущий лауреат всевозможных литературных премий разных стран последующего высшего или специального образования не получила.

Поиск личного счастья не увенчался успехом: оба брака – в 1939 году с Франком Чарльзом Висдомом и в 1945 году с Готфридом Лессингом – закончились разводом, оставив после себя горечь разочарования, женскую неудовлетворенность, двух детей от первого брака (оставленных мужу при разводе) и одного от второго (сына Питера), вместе с которым Дорис Лессинг резко меняет свою предшествующую жизнь и переезжает из нелюбимой и опостылевшей Африки в Лондон. Начинается новый переломный этап ее жизни. Несмотря на то что эти события припадают на середину XX столетия, последующие несколько лет поисков своего места в жизни и литературе очень напоминают путь, уже пройденный до нее Ж. Санд, М. Вовчок, Ш. Гилман. Дорис Лессинг приезжает в Лондон с твердым решением стать писателем и самостоятельно за-

рабатывать себе на жизнь, быть самодостаточной творческой личностью, а не приложением к мужчине (мужу), личности, как правило, с усредненными умственными способностями, не способной оценить и поддержать устремления супруги. Таким образом, сама жизнь подтолкнула Дорис Лессинг к феминизму. 1950 год становится годом выхода ее первого романа «Трава поет» и началом длительной и счастливой литературной карьеры.

Сейчас, когда жизненный и творческий путь Д. Лессинг окончательно завершен, первый вопрос, возникающий в связи с серьезным изучением творческого наследия писателя, связан, прежде всего, с возможностью определить основные вехи творческого процесса, т. е. рассмотрения периодизации творческого наследия Дорис Лессинг.

По-нашему мнению, главенствующим началом в выделении различных периодов творческой деятельности Д. Лессинг должен стать проблемно-тематический принцип отбора произведений писательницы, в свою очередь, возникающий как прямое следствие жизненных перипетий, философских, культурных, литературных поисков автора, а также политических и идеологических взглядов и устремлений. Исходя из этого, в творчестве Дорис Лессинг можно выделить следующие этапы развития:

1. Ранний период (1949–1969) характеризуется поиском первичных тем и проблем, утверждением оригинального стиля, выработкой своей ниши в литературном мире. На формирование произведений данного периода повлияли предшествующий жизненный опыт писательницы, отторжение колониализма, приход к коммунистическому мировоззрению (увлечение коммунистическими идеями возникло еще в Африке благодаря второму мужу Готфриду Лессингу, немецкому коммунисту, активному участнику Клуба левой книги. В августе 2015 года были обнародованы сведения о том, что британские секретные службы МИ-5 и МИ-6 в течение более двадцати лет (1943–1965) вели слежку за писательницей. Повышенный интерес к Д. Лессинг пошел на убыль лишь в 1956 году после ее показательного выхода из компартии в качестве протеста против ввода советских войск в Венгрию, но сведения на секретные файлы поступали еще до 1965 года) [10].

Ранний период включает два подпериода:

1.1. 1949–1956 годы – произведения социально-политической, коммунистической и антиколониальной направленности: «Трава поёт» (“The Grass is Singing”, 1950), «Отказаться от невинности» (“Retreat to Innocence”, 1956).

1.2. 1956–1969 годы – произведения феминистической, психологической и автобиографической тематики: «Золотая тетрадь» (“The Golden Notebook”, 1962); цикл «Дети насилия» (“The Children of Violence”, 1952–1969), состоящий из пяти романов: «Марта Квест» (“Martha Quest”, 1952), «Подходящий брак» (“A Proper Marriage”, 1954), «Зыбь после шторма» (“A Ripple from the Storm”, 1958), «Окружённый сушей» (“Landlocked”, 1966), «Город о четырёх вратах» (“The Four-Gated City”, 1969).

2. Зрелый период (1971–1983) отмечен приходом Дорис Лессинг в научную фантастику и увлечением суфизмом (сокровенное учение в исламе, являющееся «ключом» ко всем знаниям, несущее духовное очищение, являющееся одним из направлений классической мусульманской философии): «Инструкция к спуску в ад» (“Briefing for a Descent into Hell”, 1971); «Лето перед закатом» (“The Summer Before the Dark”, 1973); «Вос-

поминания выжившей» (“Memoirs of a Survivor”, 1974); цикл «Каноупс в Аргеосе» (1979–1983), состоящий из пяти романов: «Шикаста» (“Shikasta”, 1979), «Браки между зонами три, четыре, пять» (“The Marriages Between Zones Three, Four and Five”, 1980), «Эксперименты на Сириусе» (“The Sirian Experiments”, 1981), «Создание комитета представителей для планеты восемь» (“The Making of the Representative for Planet 8”, 1982), «Документы, имеющие отношение к сентиментальным агентам в империи Волиен» (“The Sentimental Agents in the Volyen Empire”, 1983).

3. Поздний период (1983–2013) характеризуется дальнейшей разработкой ранее поднимаемых тем и активным поиском новых творческих идей и тем: 1) тема старости: «Дневник доброй соседки» (“The Diary of a Good Neighbour”, 1983); «Если бы старость могла» (“If the Old Could”, 1984); 2) тема молодежных движений: «Хороший террорист» (“The Good Terrorist”, 1985); 3) размышление о природе зла, воплощенного в ребенке: «Пятый ребёнок» (“The Fifth Child”, 1988); «Бен среди людей» (“Ben, in the World”, 2000); 4) тема любви в современном жестоким мире: «Играя в игру» (“Playing the Game”, 1995); «И снова любовь» (“Love Again”, 1996); 5) тема экологической катастрофы: «Мара и Дэнн» (“Mara and Dann”, 1999) 6) тема альтернативной истории с доминированием женщин: «Расщелина» (“The Cleft”, 2007).

Еще одна характерная особенность творческой деятельности Дорис Лессинг – сравнительно поздний (после 30 лет) приход в литературу, т. е. ее вхождение в литературный мир было выстраданным и осознанным, уже после значительного жизненного опыта (позади были неоконченная школа, различные подработки (телефонисткой в местном отделении связи, журналисткой, сиделкой), два опыта брака, не принесших женского и личностного удовлетворения, три женских испытания рождения и воспитания детей, наконец, осознание того, что если она останется здесь, в Африке, то перестанет существовать как самодостаточная личность). Поэтому, в отличие от многих начинающих литераторов, Д. Лессинг уже с первого романа «Трава поет» (1950) мощно и уверенно вошла в литературный мир со своими темами, оригинальным взглядом на мир, особенным лессинговским стилем.

Выводы. Исследование показало, что факты биографии сформировали особенные черты творчества Д. Лессинг: жизнь в Азии и Африке способствовали интересу к суфизму, антиколониализму, коммунистическим идеям, воплотившимся в произведениях раннего и зрелого периода; два неудачных брака подтолкнули Лессинг к феминизму и сделали ее одной из виднейших представительниц данной литературы. В статье выделены основные этапы творчества писателя, охарактеризованы специфические черты каждого этапа: 1. Ранний период: а) доминирование произведений социально-политической, коммунистической и антиколониальной направленности (1949–1956); б) преобладание автобиографической, психологической тематики в творчестве (1956–1969). 2. Зрелый период: появление научно-фантастических произведений, увлечение суфизмом (1971–1983). 3. Поздний период: активный поиск новых творческих идей и новых тем (1983–2013). Через все периоды творчества Дорис Лессинг красной нитью проходят феминистские идеи и темы, придающие произведениям особый авторский подтекст и неповторимый колорит.

В дальнейшие планы авторов статьи входит анализ произведений творчества Дорис Лессинг раннего и зрелого периодов.

Література:

1. Васильева-Южина И.Н. Романы Дорис Лессинг. Проблема жанра : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : пец. 10.01.05 / И.Н. Васильева-Южина. – М., 1986. – 24 с.
2. Головачёва И.В. Утопии в литературе и психологии / И.В. Головачёва // Вопросы философии. – Вып. 6. – СПб., 2000. – С. 119–131.
3. Лессинг Д. Золотая тетрадь : [роман] / Д. Лессинг ; пер. с англ. Е. Мельниковой. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2009. – 734 с.
4. Лессинг Д. Трава поёт : [роман] / Д. Лессинг ; пер. с англ. Н. Вуля. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2008. – 398 с.
5. Михальская Н.П. Трилогия Дорис Лессинг «Дети насилия» / Н.П. Михальская // Проблемы метода и жанра. – М. : МГПИ, 1983. – С. 3–10.
6. Barr M. Alien to Femininity / M. Barr. – N.Y. : Greenwood Press, 1987. – 245 p.
7. Brewster D. Doris Lessing / D. Brewster. – N.Y. : Twayne, 1965. – 330 p.
8. Lessing D. Being Prohibited / D. Lessing // Lessing D. A Small Personal Voice [ed. Paul Schlueter]. – N.Y. : Vintage Books, 1975. – P. 155–160.
9. Lessing D. Going Home / D. Lessing. – N.Y. : Popular Library, 1968. – 135 p.
10. Shirbon E. British spies reveal file on Nobel winner Doris Lessing / E. Shirbon // Reuters. – 21 Aug. 2015 [Electronic Resource. Last visit 20.10.2015. Code of Entry: <http://uk.reuters.com/article/2015/08/20/uk-britain-mi5-lessing-idUKK>].
11. Fahim S.S. Doris Lessing: Sufi Equilibrium and the Form of the Novel / S.S. Fahim. – New York : St. Martin's Press, 1994. – 290 p.
12. Fishburn K. Transforming the World: The Art of Doris Lessing's Science Fiction / K. Fishburn. – Westport : Greenwood Press, 1983. – 252 p.

Жаданов Ю. А., Савіна В. В. Специфіка життєвого і творчого шляху Д. Лессінг

Анотація. У статті вивчена закономірність фактів біографії, філософських пошуків і творчої спадщини Дорис Лессінг. Виділено основні етапи творчості письменниці, охарактеризовано специфічні риси кожного етапу.

Ключові слова: фемінізм, тема колоніалізму, автобіографізм, наукова фантастика, суфізм, Д. Лессінг.

Zhadanov Yu., Savina V. Specific character of D. Lessing's life and creative development

Summary. The paper studied the pattern of the background, philosophical quest and creative heritage of Doris Lessing. The basic stages of the writer's work are characterized by specific features of each stage.

Key words: feminism, the theme of colonialism, autobiography, science fiction, Sufism, D. Lessing.

Зана Л. Ю.,

доцент кафедри латинської мови і медичної термінології
Харківського національного медичного університету

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВСТАВНИХ НОВЕЛ У РОМАНІ «ЗОЛОТА КРАПЛЯ» МІШЕЛЯ ТУРНЬЄ

Анотація. У розвідці досліджуються жанрові особливості роману Мішеля Турньє «Золота крапля». Акцентується увага на функціонуванні вставних новел із різними жанровими ознаками в межах одного твору. Наголошується на поступовій трансформації художнього методу Мішеля Турньє, від великих прозових форм (романів) до малих (есе). Доводиться, що вказана трансформація спостерігається й у романі «Золота крапля», у якому найбільшу художню цінність мають саме вставні новели. З'ясовується, що перша зі вставних новел має жанрові ознаки історичної розповіді, а друга – казки.

Ключові слова: жанр, жанрові ознаки, вставна новела, роман, Мішель Турньє.

Постановка проблеми. Поняття жанру художнього твору завжди відігравало провідну роль у літературознавстві, незважаючи на думку про наявність жанрової невизначеності, змішування, динаміки, фрагментарності в сучасному мистецтві [6]. Література ХХ–ХХІ століття вирізняється особливою строкатістю жанрових різновидів та модифікацій роману, і «сьогодні це одна із актуальних проблем жанрології» [2, с. 59]. Дотепер актуально залишається думка М. Бахтіна про роман як єдиний жанр, який не набув остаточного становлення. Рухливий і живий, завжди відкритий новому, роман є виразником сторіччя [5, с. 228], показником естетичної свідомості епохи [4, с. 254], визначає основну моральну перипетію свого часу [1, с. 257]. Задля дослідження жанрових різновидів роману ми обрали творчість французького письменника Мішеля Турньє, чий твори в критиці називають метажанровими, такими, що прагнуть «охоплювати всі жанрові елементи» [2, с. 407]. У розвідці увагу надано роману «Золота крапля», який дотепер не перекладений із французької мови, майже не зазнав рефлексій з боку літературознавців, хоча, на нашу думку, уособлює певну метаморфозу творчого методу письменника (від роману до есе).

Мета дослідження – виявити жанрові особливості роману «Золота крапля» з погляду функціонування різних жанрів у межах одного твору. Завданням розвідки постає дослідження жанрових ознак вставних елементів роману «Золота крапля».

Виклад основного матеріалу дослідження. У романі «Золота крапля» письменник продовжує тему мистецтва, зображення, образу, розпочату в попередньому романі «Каспар, Мельхіор і Вальгасар», а своєрідність роману демонструє поступальний рух жанрової форми роману у творчості М. Турньє. Як зазначає С. Мелзер, у романі «Золота крапля» не відбулося «щасливого шлюбу» філософії й літератури, «кожен відчуває важку руку автора, що керує характерами, мов маріонетками, аби проілюструвати ідеї, призначені для наших голів» [7]. Від релігійно-філософського дискурсу (протиставлення образу та подоби) у романі «Каспар, Мельхіор і Вальгасар» М. Турньє переходить до мистецтвознавчої дилеми співвідношення образу й знака, що уособлюють західну та східну цивілізації.

Композиційно роман ділиться на 27 невеличких розділів, які не мають назв. Виокремлюються лише дві вставні новели, розташовані за принципом обрамлення: новела «Рудобородий, або портрет короля» – на початку твору, і «Королева-білявка» – наприкінці роману. Припускаємо, що основний зміст твору письменник вклав саме в ці новели, «які надають твору шукану глибину» [3, с. 161].

Жанр новели доволі гнучкий із погляду можливості експериментувати й висловлювати свої думки. Перша новела про рудого правителя Барбаросса вводиться в роман «Золота крапля» між третьою та п'ятою частинами основного тексту. У третій частині з'являється золота прикраса – крапля на шкіряному ремінчику танцівниці Зетт Зобейди. Ця прикраса постає для Ідриса, головного героя роману, чистим знаком, абсолютною формою. На противагу іншим прикрасам, вона «<...> qui imitent le ciel, la terre, les animaux du désert et les poissons de la mer, la bulle dorée ne veut rien dire qu'elle-même. C'est le signe pur, la forme absolue» [8, с. 31] («імітує небо, землю, тварин пустелі й риб моря, ця золота бульбашка не мала іншого значення, крім самої себе. Це був чистий знак, абсолютна форма» (тут і далі переклад із фр. власний – Л. З.)). Як тільки юнак замилювався краплиною, він зрозумів, що вона постає «<...> l'antithèse et peut-être l'antidote» [8, с. 31] («протилежністю й навіть протитрутою») від світу платинової білявки з фотокамерою. Проте розповідь казкаря про портрет колишнього пірата Кар-ен-Діна похитнула впевненість юнака, спрямувала думки Ідриса в зовсім інше русло.

Отже, вставна новела про портрет розбійника, який став володарем майже всієї північної Африки та якого прозвали Барбаросса (Рудобородий), у романі М. Турньє вводиться через експліцитного оповідача – Абдулу Фехра (Abdullah Fehr) – так само, як у романі «Каспар, Мельхіор і Вальгасар» Сангалі розповідав казку про Золотоборода. Проте якщо остання мала казкові атрибути, то розповідь про портрет Рудобородого має більше жанрових ознак історичної розповіді.

М. Турньє скористався відомостями про правителя північної Африки, вихідця з грецького роду Кар-ен-Діна, який через своє руде волосся змушений був завжди ходити в тюрбані, проте статус правителя вимагав мати при собі королівський портрет. Портретист Ахмед, котрий зазвичай працював вугільним олівцем, не міг зобразити портрет короля і при цьому дотриматися істини, адже борода й волосся Кар-ен-Діна були рудими. Художник знайшов вихід, звернувшись за допомогою до жінки-митця Керстен. Вона прибула зі Скандинавії та працювала з хутром, створюючи гобелени із зображенням засніжених гір, заметілей, людей у хутрах тощо. Вона створила полотно, на якому в жовтих, жовтогарячих, червоних кольорах зобразила європейську осінь у лісі з усіма його мешканцями (білками, лисицями), і разом із тим відтворила портрет Кар-ен-Діна. Орга-

нічне поєднання кольору, вовни та зображення підкорило правителя: “Barberousse! rugit-il. Je m’appelle le sultan Barberousse ! Qu’on se le dise ! Je veux que cette tapisserie figure en bonne place derrière mon trône, dans la salle d’honneur” [8, с. 46] («Рудобородий! – він вигукнув – Моє ім’я – Султан Рудобородий! Я хочу, щоб цей gobелен з’явився на почесному місці позаду мого трону у великій залі»). Після цього він назавжди скинув із голови тюрбан і зняв спеціальний мішечок із бороди, більше не вагаючись виставляти їх, адже руда осінь – це найвеличніша пора року в Європі [8, с. 45].

Отже, у цій новелі письменник показав потужну силу зображення, яка здатна “<...> donnait aux images un moelleux qui réconciliait l’homme le plus disgracié par son physique avec son propre portrait” [8, р. 48] («примирити найбільш фізично непривабливого чоловіка зі своїм портретом»). Проте вказаний висновок подано вже в п’ятій частині роману, де Ідрис, вислухавши розповідь казкарка та переконавшись у силі зображення, знаходить на піску загублену танцівницею золоту краплину й остаточно вирішує залишити рідний оазис, спрямувавши свій шлях до Парижа.

Отже, перша вставна новела в романі «Золота крапля» постає як алегорія сили зображення й водночас рушійним елементом розвитку сюжету. Можна навіть сказати, що ця новела є сюжетною зав’язкою.

Натомість новела про королеву-білявку, композиційно розташована наприкінці твору, між 25 і 27, останнім, розділами роману. Пригоди Ідриса в Парижі привели його до майстра каліграфії Абд Аль Джафарі, який учить юнака “<...> échappe à la misère du passé, à l’angoisse de l’avenir et à la tyrannie des autres hommes” [8, с. 202] («звільнитися від розпачу минулого, агонії майбутнього, тиранії інших людей») за допомогою мистецтва каліграфії. Одного разу вчитель запросив учнів до себе й розповів казку про королеву з білосніжним волоссям, яка народилася в одній південній країні.

Початок вставної новели про білявку відкривається словами, якими зазвичай починаються всі казки: “Il était une fois une reine” [8, с. 203] («Одного разу жила собі королева»). Її краса була сліпучою, адже королева мала біляве волосся, і чоловіки не могли не закохатися в неї. Дівчина з таким волоссям народилася в пари, які кохали одне одного до нестями, проте належали до ворогуючих родин, тому змушені були зустрічатися тільки таємно вночі під пальмами. Такі собі арабські Ромео й Джульєтта. Проте одного разу милування молодих не припинилося, коли вже й сонце зійшло, і саме цієї миті зачалася життя майбутньої королеви в лоні матері. У творі М. Турньє закохані залишилися жити і навіть народили дитину, яка мала променисте волосся. Усі чоловіки, які бачили королеву, майже божеволіли, готові були навіть убити одне одного за право володіти такою жінкою. Так і сталося: коли королева обрала собі чоловіка, рідний брат убив його, намагаючись посісти місце загиблого. Проте королева лишилася невблаганною, вона зрозуміла, що всі нещастя в її житті відбуваються через колір волосся – її дар і її прокляття. Вона почала ховати волосся під хустиною, проте її краса лишалася сліпучою. Одного разу художник, бажаючи намалювати портрет красуні, перевдягнувшись в жіноче вбрання і протягом довгого часу перебував у приміщенні королеви як служниця, перед якими вона зазвичай ходила без хустини. Кожного дня він терпляче й наполегливо запам’ятовував кожну рису обличчя та зовнішності королеви й кожної ночі крок за кроком відтворював її портрет. Минули роки, художник зрозумів,

що у своєму житті він більше нічого не зможе написати, адже всю душу закоханого чоловіка він віддав портрету королеви. Згодом митець збожеволів від нерозділеного кохання й наклав на себе руки, повісившись поряд із портретом.

Багато років по тому королева зістарилася й посивіла, проте її портрет зберіг усю красу молодої дівчини й усю магію її чарівного волосся. Він переходив із одних рук до інших, закохуючи в себе чоловіків, які божеволіли від неземної краси зображеної на портреті жінки. Цей портрет викрадали з галерей, за нього вбивали один одного, через нього відмовлялися від своєї сім’ї та шлюбу. Рокова доля зображення не припинила своєї дії навіть тоді, коли портрет було викинуто в море. Його знайшов звичайний рибалка й відтоді припинив виходити в море, годувати родину. Натомість він багато часу проводив у своєму сараї наодинці з портретом. На щастя, у рибалки ріс син, який навчався каліграфії. Саме хлопець за допомогою свого мистецтва врятував батька і свою сім’ю від неминучої гибелі, яку приносив портрет усім, хто ним володів. Рятівна сила цього мистецтва – у слові, яке здатне перетворити сліпого на зрячого.

Отже, ця казка постає як алегорія ідеї М. Турньє про вбивчу силу зображення, що захопило сучасну культуру. Проте звільнитися від нього можна за допомогою слова.

Вставна новела про королеву виявляється казкою з усіма її атрибутами (казковий початок, вияв чудесного, казкового, ретардація сюжету, наявність героя, який має функції рятівника, щасливий кінець, невизначений хронотоп тощо). Також ця новела має й ознаки притчі насамперед повчальний елемент і мораль. Припускаємо, що вставна новела виконує функції розв’язки щодо основного тексту роману. Якщо частина про Рудобородого сприяє розвитку сюжету і є зав’язкою, то новелу про королеву найпевніше можемо трактувати як фінальний епізод твору, його заключну частину. Проте зв’язку цих новел з основним текстом на персонажному рівні не відбувається, їх можна розглядати як окремі новели чи казки, оскільки вони є самодостатніми, відокремлення новел від основного тексту не позначиться на їхньому смислово-плані. Вони є ніби концентрованою копією того, про що розповідається в усьому романі «Золота крапля». Що стосується роману, то вилучення новел із його структури призведе не стільки до втрати смислу твору (у принципі все досить чітко зрозуміло), скільки до остаточної втрати ознак художнього твору, оскільки поетика роману й без того має певні недоліки.

Висновки. На нашу думку, найбільш художньо цілісними й ціннісними в цьому творі виявляються саме вставні елементи, тоді як основний текст твору найбільше тяжіє до концептуалізму. Саме на проблемно-тематичному рівні новел полягає новаторство письменника в розробці теми протистояння образу і знака, тоді як інші аспекти новел демонструють традиційність, або класичність письма. Не випадково, що подальші творчі експерименти письменника обмежуються малими прозовими формами, які найбільше відповідають меті автора, і саме в них виявився весь авторський потенціал.

Література:

1. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры : Два философских введения в двадцать первый век / В.С. Библер. – М. : Политиздат, 1991. – 414 с.
2. Бовсунівська Т.М. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману / Т.М. Бовсунівська. – К. : КНУ, 2009. – 520 с.
3. Моттирони Е.Е. Проблема мифа в романах Мишеля Турньє : дисс. ... канд. філол. наук : спец 10.01.03. / Е.Е. Моттирони. – М., 2001. – 174 с.

4. Пестерев В.А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия / В.А. Пестерев. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 1999. – 312 с.
5. Элиот Т.С. «Улисс», порядок и миф / Т.С. Элиот // Иностранная литература. – 1988. – № 12. – С. 22.
6. Lévi-Strauss Cl. L'origine des, matière de table / Cl. Lévi-Strauss. – 1968. – P. 422–430.
7. Melzer S. The Arab as a Snapshot in the French Mind : THE GOLDEN DROPLET by Michel Tournier / S. Melzer [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://articles.latimes.com/1987-12-27/books/bk-31324_1_michel-tournier.
8. Tournier M. Goutte d'or / M. Tournier. – P. : Gallimard, 1986. – 222 p.

Зана Л. Ю. Жанровые особенности вставных новелл в романе «Золотая капля» Мишеля Турнье

Аннотация. В статье исследуются жанровые особенности романа Мишеля Турнье «Золотая капля». Акцентируется внимание на функционировании вставных новелл с полижанровыми признаками в пределах одного произведения. Указывается на постепенную трансформацию художественного метода Мишеля Турнье, от больших прозаических форм (романов) до малых (эссе). Доказывается,

что указанная трансформация наблюдается и в романе «Золотая капля», в котором наибольшую художественную ценность имеют именно вставные новеллы. Определяется, что первая из вставных новелл имеет жанровые признаки исторического рассказа, а вторая – сказки.

Ключевые слова: жанр, жанровые признаки, вставная новелла, роман, Мишель Турнье.

Zana L. The built-in short stories genre particularities in M. Tournier's novel "The Golden droplet"

Summary. The article is devoted to the definition of genre specificity and genre dynamics of M. Tournier's novel "The Golden droplet". It is specified that M. Tournier's novel demonstrates the genre heterogeneity. Genre particularities of historical story and fairy tale become apparent in the novel. There is slow transformation of Tournier's artistic method in the novel. The first Tournier's works were writing in novel genre but the recent ones got genre identification as essays. The article describes various ways of Michel Tournier's artistic transformation.

Key words: genre, genre particularities, built-in short story, novel, Michel Tournier.

Зуєнко М. О.,

*кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури
Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*

МІФОПОЕТИЧНА ПАРАДИГМА ТВОРЕННЯ СВІТУ В ПОЕМІ «ВТРАЧЕНИЙ РАЙ» ДЖ. МІЛЬТОНА

Анотація. У статті досліджено міфопоетичну парадигму світотворення в поемі Дж. Мільтона «Втрачений рай», проаналізовано центральні просторові й часові міфологеми та висвітлено трансформацію барокового мотиву «світло в темряві» в контексті поеми.

Ключові слова: міфопоетична парадигма, міфологема, міфологічний мотив, міфологічний герой.

Постановка проблеми. Літературознавець Г.Дж.К. Грірсон називає Джона Мільтона одним із найкращих письменників Англії XVII ст., який писав свої твори на філософську й релігійну тематику [1, с. 15]. Поема «Втрачений рай» Дж. Мільтона, на думку Г.Дж.К. Грірсона, була написана як «виправдання ставлення Бога до людини» (“the ways of God to men”) [1, с. 16], що ґрунтується на теологічній доктрині “De Doctrina Christiana”. Усе, що зробив Дж. Мільтон, на думку літературознавця, – це створив неоміф, або ж висвітлив у новому ракурсі біблійний міф про гріхопадіння людини і спокуту гріха, чим і заповнив думки та уяву набожних англійських протестантів більше ніж на століття [1, с. 15]. Питання звернення Дж. Мільтона до біблійного, античного, «національного» міфів і механізми реміфологізації в поемі «Втрачений рай» були предметом дослідження Ч.Г. Осгуд, Л. Портер, К. Барроу, Г.Дж.К. Грірсон, В.М. Забалусва, А.М. Горбунова та ін. Проте висвітлення міфопоетичної парадигми англійської барокової літератури не вивчалось системно й не було предметом окремого наукової розвідки. Застосовуючи методологію дослідження, запропоновану в праці «Міф» Л. Коупа [2], міфопоетичний аналіз художнього твору передбачає виокремлення чотирьох основних міфологічних наративних стратегій або парадигм, наявність яких у тексті дає змогу стверджувати, що твір має міфопоетичний характер. Серед міфологічних наративних стратегій найбільш уживаними, на думку літературознавця, є створення світу, героя, визволення й родючості.

Авторитетною працею в сучасному мільтознавстві є монографія Ч. Гросвенора Осгудда «Класична міфологія в англійських поемах Дж. Мільтона». Учений вирізняє три способи залучення Дж. Мільтоном міфичного матеріалу: на поетичному рівні – алюзії на певний міфологічний матеріал вводяться через порівняння. Так, Едем у поемі «Втрачений рай» Дж. Мільтона порівнюється із міфологічним садом Ефіопії (або його називають Аббіссинія), садом гесперид, також в описі райського саду письменник звертається до образу Пана, Грацій [3, с. 16]. Алюзії на міфологічний сюжет створюються автором шляхом залучення до тексту античного концепту божественності задля створення власної художньої картини світу. Наприклад, у поемі «Втрачений рай» Дж. Мільтона космографія художнього твору базується як на біблійному, так і на грецькому міфах. Дві ранні давньогрецькі космології Дж. Мільтон поєднав і представив у своєму творі. Іншим способом залучення міфологічних алюзій у текст поеми Дж. Мільтона, на думку літературознавця, є описи природи, особливо світанку, заходу сонця, місячного сйва, ночі.

У сучасному кембриджському виданні «Вступ до літератури: критика й теорія» Е. Беннета, Н. Ройла [4] літературознавці розглядають концепт «Бог» у поемі Дж. Мільтона й наголошують на зміні акценту в інтерпретації цього художнього образу із суворого судді на великого людинолюбця.

У щоквартальному періодичному виданні “Milton Quarterly” пропонуються різні підходи до вивчення творчості Дж. Мільтона. Міфопоетичний аналіз дослідження поеми «Втрачений рай» Дж. Мільтона здійснюється літературознавцями на різних рівнях художнього твору, проте не був предметом окремого дослідження.

Метою статті є висвітлення міфопоетичної парадигми поеми «Втрачений рай» Дж. Мільтона та вивчення особливостей міфопоетичної системи твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. У християнській традиції зразковою сім’єю вважався союз Ісуса Христа й церкви, де церква розглядалась як наречена Христа. Подібне поетичне висвітлення союзу церкви і Христа втілено в релігійній ліриці Дж. Донна, Дж. Герберта та ін. Ставлення Дж. Мільтона до церкви теж не було однозначним протягом усього життя. Дж. Мільтон був прихильником англіканської церкви, тобто християнської протестантської церкви. Проте наприкінці життя він не відвідував жодну з церков і скасував удома традицію читати спільні молитви. Така ситуація повністю відповідала загальним політичним настроям у країні з 1640 по 1650-ті роки. Дж. Мільтон не розділяв думки більшості про те, що можна віднайти принагідно церкву, яка б відповідала внутрішнім переконанням, тому залишився сам на сам із Богом у своїх медитативних бесідах про сутність життя і смерті. Літературознавець Л. Портер стверджує, що Дж. Мільтон толерантно ставився до всіх видів релігії, окрім римо-католицької [5, с. 32]. За своїми переконаннями він належав до англіканської церкви, тяжів до кальвінізму, а згодом до армініанізму. Дж. Мільтону імпонувала ідея про те, що людині Богом дарований вибір. Згідно з ученням голландського теолога Якоба Армінія, Бог може передбачити для людини два шляхи: добрий заради її спасіння та хибний, якщо вона піддається спокусі, за якою слідуватиме покарання. У III книзі «Втраченого раю» Дж. Мільтон зазначає, що між передбаченням Богом долі людини і її життєвим призначенням є відмінність. Так, Бог може передбачити шлях людини, її долю, проте своє призначення на землі й утвердження себе як мислячої істоти людина здійснюватиме самостійно, прокладаючи повсякчас тернистий шлях до Бога.

“If I foreknew,

Foreknowledge had no influence on their fault,

Which had no less proved certain unforeknown.

So without least impulse or shadow of fate,

Or ought by me immutably foreseen,

They trespass, authors to themselves in all,

Both what they judge and what they choose” [6, с. 204].

Укр. дослівно: Якщо я навіть знав наперед,

Передбачення не вплинуло на їхню провину.

І без передбачень це все одно
Здійснилось без найменшого поштовху чи й тіні впливу долі,
Хоч це ж було незмінно мною передбачено,
Вони переступили межі дозволеного, вони самі собі господарі
У всьому, що вони вирішують, і що обирають (тут і далі переклад наш – М. З.).

Дж. Мільтон поділяв твердження Св. Августина про те, що очевидна суперечність між Божим передбаченням і волею людини полягає в часовій площині, оскільки для Бога не існує вчора й завтра, а є лише вічне теперішнє. Для Нього майбутні події – це те, що вже зараз відбувається, але це не означає, що ці самі події відбуваються в реальному земному часі [5, с. 62].

Міфологічна нарративна стратегія визволення актуалізується через образ Месії, Ісуса Христа. Почувши передбачення Бога-батька про гріхопадіння людини та її подальше покарання, Бог-син просить узяти на себе людський гріх і тим самим врятувати людину й землю. Дж. Мільтон у драматичному діалозі між Богом-батьком і Богом-сином (книга III) висвітлює провідну ідею твору, що полягає в Божому порятунку людини в ім'я людини та Божого милосердя:

“O thou in heaven and earth the only peace
Found out for mankind under wrath, O thou
My sole complacence! Well thou know'st how dear
To me are all my works; nor man the least,
Though last created, that for him I spare
Thee from my bosom and right hand, to save
By loosing thee a while, the whole race lost” [6, с. 209].
Укр. дослівно: О, ти, на небесах і на землі єдиний мир
Віднайдеши для людства, рятуючи їх від гніву. О, ти,
Моя утіхо! Ти добре знаєш, на скільки дорогі
Для мене усі мої створіння, і людина найбільше дорога,
Хоча й останньою її створив, заради неї я розлучусь
Із тобою, від моїх грудей і моєї правиці відлучу,
Щоб урятувати, втрачаючи тебе на деякий час,
Цілий загублений рід.

У «Християнській доктрині» Дж. Мільтон замислюється над питанням про те, чи міг би Бог-син стати заступником між людиною та Богом-батьком, якби був із Ним одним цілим. Святий дух (the Holy Spirit), на думку Дж. Мільтона, є нижчим за Бога-батька й Бога-сина. У поемі «Втрачений рай» Син і Дух зображуються як посланці Бога-батька на землю, бо Він же є сутністю і джерелом їхніх дій [5, с. 25].

Поема Дж. Мільтона «Втрачений рай» розпочинається із хвалебного вірша митця, у якому пояснюється, що в книзі йтиметься про початок і кінець усіх речей. Першим же у світобудові, згідно з Дж. Мільтоном, був рай, проте після гріхопадіння ангелів, які повстали проти Бога, Ісус Христос скинув із Небес до Пекла разом із їхнім очільником Сатаною, тоді ще не було створено землю.

У художній картині світу англійських письменників-метафізиків, у тому числі й у творчості Дж. Мільтона, Рай трактується як світло (фундаментальна барокова категорія) в метафізичному сенсі й природне світло. Наприклад, сад Едем як божественний простір, що має яскраве освітлення, духовне світло, реалізується разом із благодаттю божою, божим благословенням і внутрішнім світлом, яким променіє чиста душа, утілюється у внутрішньому пламені, що поєднує людську душу зі своїм Творцем за її земного життя й поза ним – у вічності. Пекло ж постає тьмяним, хаотичним простором, де навіки втрачені зв'язки всього суцього із Творцем.

За основу твору автор узяв біблійний міф про гріхопадіння людини. Дж. Мільтон по-своєму пояснює наслідки провини

перших людей. Адам і Єва порушили завіт Бога, але, зазнавши страждань і гонінь, вони більше відчували себе людьми, ніж тоді, коли сліпі духовно, покійно жили в раю. У поемі «Втрачений рай» Дж. Мільтон висловив своє розуміння людини, життя й самої історії. Письменник показав стихійність і суперечливість суспільного розвитку людства, драматизм пізнання ним вічних істин. Разом із тим він утверджував великі внутрішні можливості й духовну велич особистості. Адам і Єва зображуються митцем величними в ту хвилину, коли в передчутті трагічних змін, що очікують на них, гордо й самотньо протистоять усім силам Неба та Пекла.

На початку поеми людей зображено ідеальними постатями: Адам – утілення розуму й чоловічої гідності, Єва – утілення кохання й краси, однак у ході розвитку сюжету характер героїв змінюється: вони – герої зі складним духовним життям і драматичною долею.

У V книзі поеми «Втрачений рай» Дж. Мільтон висвітлює структуру ества Єви, від часу створення душа Єви є чистою, проте в ній є й багато нижчих сил, які підвладні Розуму:

“Best image of myself and dearer half,
The trouble of thy thoughts this night in sleep
Affects me equally; nor can I like
This uncouth dream – of evil sprung, I fear;
Yet evil whence? In thee can harbor none,
Created pure. But know that in the soul
Are many lesser faculties that serve
Reason as chief; among these Fancy next” [6, с. 252–253].
Укр. дослівно: Найкраща моя подоба, дорожча половинко,
Стурбували тебе думки цієї ночі, вони
Вплинули й на мене так само; Боюсь,
Що цей сон має зле джерело? Проте звідки зло?
У тобі воно не може знайти прихистку, ти створена чистою.
Але знай, що в душі є багато менших сил,
Що мають слугувати Розуму, серед них є Уява.

Так, Адам запевняє Єву, що сон, який був нав'язаний Сатаною, є лише результатом їхніх розмов напередодні. У давньогрецькій міфології Гіпноз, бог сну – брат бога Танатоса, покровителя царства мертвих. Тож у міфологічній свідомості межа між сном і смертю пролягає в позачасовості й небутті. Сатана через сон Єви проклав місточок і до смерті людського роду. Піддавшись спокусі, перші люди порушили заповіт Бога і скуштували заборонений плід, як покарання вони стали смертними.

За алегоричною традицією Святого Письма сад Едем асоціюється з двома постатями – Адамом і Євою, тобто сад Едем може бути спроектований на душу людини, де Адам є розумом, а Єва – пристрасстю. Пристрасть у Платонівському вченні пояснюється як емоція. Емоційне переживання довоколишніх подій власне не є негативним явищем, коли воно повністю підпорядковане розуму. Так, Адам, утішаючи Єву від нав'язаного їй сну, наголошує на тому, що душа її є чистою, хоча й містить у собі нижчі сили, першим серед яких є уява [6, с. 143].

Так, у «Християнській доктрині» Дж. Мільтон [5, с. 35] дає пораду читати і сприймати Святе письмо буквально, оскільки в Біблії показано, як Бог бажає, щоб його сприймали й до нього ставилися, бо в реальному світі серед смертних ніхто ніколи не бачив, яким є Бог-батько насправді. Разом із тим у Біблії про Бога сказано людською мовою, тому про самого Бога Дж. Мільтон пише послуговуючись загальноживаною англійською лексикою. Дж. Мільтон описує розмову архангелів із людьми мовою людей. Архангел Рафаїл у розмові з Адамом увиразнює думку про те,

що повсякденна реальність виходить за межі того, що ми можемо уявити.

У художньому просторі поеми водночас співіснують герої із біблійного, античного міфів та історичні постаті. Так, італійський учений Галілео Галілей споглядає крізь оптичне скло за пересуванням Сатани по небосхилу: «Ще Вельзевул замовкнути не встиг, / Як Сатана до берега вже рушив, / Закинувши на спину круглий щит (...) Чий диск крізь скло оптичне розглядав/ Тосканський вчений з висоти Ф'єзоли» [7, с. 139].

У художньому просторі поеми чітко окреслені межі Раю, Пекла та земного світу людини. Центральним художнім топосом є сад Едем. Кольори і світло, які наповнюють сад Едем, марніють під час зображення митцем картин воєн і лихоліть на землі, проте світло не зникає із життя людей і в драматичний час. Так, у кінці XII книги говориться про те, що Адам і Єва дізнаються про те, що Бог назавжди залишив для них «путівник», дарував тернистий шлях до спасіння, адже тепер рай знаходиться зовсім поруч, він – у душі кожного (“a paradise within” – укр. рай усередині). Пекло в художній картині світу поеми постає в мороці, рай – світлий, сповнений божої благодаті, колористика землі залежить від людини, власне від її вміння розподілити роль темряви і світла у своєму житті. Через світло душі людина може прокласти місточок для спілкування з Богом, а отже, і зробити осяйним довколишній світ.

Згідно з концепцією митця, у світі існує абсолютний, непізнаний Бог. Бог скеровує життя людства. Однак Дж. Мільтон, на відміну від середньовічних митців, показав, що людина, хоча й залежить від волі Бога, має власну волю. У неї є право на самостійні вчинки, на помилки, право знати, хто вона є у світі, що таке свобода, пізнання, життя, кохання, щастя. Людина в англійського поета – уже не іграшка в руках Бога й долі. Вона сама обирає своє життя, обираючи нелегкий шлях пошуку істини. Коли Сатана спокушає перших людей, він говорить їм, що вони ніколи не зрозуміють життя, якщо не дізнаються про смерть, ніколи не знатимуть ціни щастю, якщо не пізнають страждань, тобто ніколи не стануть людьми, якщо не будуть мати права на власний вибір.

У поемах «Втрачений рай» і «Повернений рай» Дж. Мільтона репрезентовано чотири основні міфологічні стратегії, наявність яких, згідно із припущенням Л. Коупа [2], є достатньою, щоб стверджувати, що Дж. Мільтон є міфотворцем. У книзі «Втрачений рай» найбільш виразними є міфологічні парадигми творення й порятунку, тоді як у «Поверненому раю» домінуючими є міфологічні парадигми родючості і героя, тобто героїчне воскресіння Ісуса Христа заради спасіння людського роду від печаті смертного гріха.

Міфопоетичні парадигми творення й порятунку в поемі Дж. Мільтона «Втрачений рай» увиразнюють зміщення художнього часопростору із зовнішнього світу (Небеса, Рай, Пекло, Хаос) до внутрішнього (внутрішній світ людини розкривається у вигляді місця боротьби добра та зла). Художній час теж зміщується в поемі із теперішнього до минулого й майбутнього. Так, архангел Гавриїл зустрічається з Адамом і Євою, розповідає їм про минулі події, зокрема про повстання Сатани і його армії проти Бога, теперішній час у поемі – це події в Едемі. Проте світова вісь – сад Едем, із якого виганяє Бог Адама та Єву, не зникає назавжди, вона «трансформується» в позачасовості й змінює свої координати із зовнішнього світу на внутрішній світ людини, локалізується в її душі. Шлях до сакрального простору кожна людина мусить віднайти своїм серцем, зосередив-

шись на розмові з Богом, смиренно спокутуючи гріхи, віднайти рай поблизу, який знаходиться в душі кожної божої істоти. Тобто, людина за милістю Божою сама стає носієм божественного саду, але людина – вільна у своїх діях, і може сама віднайти в собі сили, щоб пізнати шлях до цього саду, спершу віднайшовши світло всередині себе, позбавившись усього лихого, самотужки протистояти дияволу. Метафора «світло в темряві» виникає в добу бароко й пов'язана із внутрішнім світлом людини, яка крізь земні терени смутку і сум'яття відкриває Божественне світло й отримує омріяне місце в Раю.

Літературознавець Л. Портер наголошує на тому факті, що все своє життя Дж. Мільтон був прихильником Платонівської доктрини, за якою все на землі – лише копія того, що вже існувало в іншому світі. Християнство для нього було абсолютною правдою, тоді як класичні міфи були символами або алегорією моральної правди. Разом із тим дослідниця увиразнює думку про те, що той, хто змалку залюбувався читанням «Енеїди» Вергілія або «Метаморфозами» Овідія, не може відмовитися від цих оповідей і знає їх так само добре, як і Біблію. Немає сумніву в тому, що класичні міфи мали велике значення для Дж. Мільтона [5, с. 154].

Висновки. Отже, Дж. Мільтон у поемі «Втрачений рай» розгортає дві провідні міфопоетичні парадигми – про творення світу й визволення. Митець створює власний космогонічний міф, усвідомлюючи, що Пекло було створено раніше за Рай, а Небеса оточені Хаосом. Основне завдання людини за наказом Бога полягає в тому, щоб протистояти Злу: не з'їсти заборонений плід, не переступити межі дозволеного. Проте земля людей знаходиться відносно недалеко від Пекла, оскільки після гріхопадіння людини діти Сатани з легкістю перекидають місток від Пекла до землі. Тож перед людиною відкриваються нові виклики: як лишитися добрим і не стати частиною зла. Ключем до Едему є гармонія розуму й пристрасті. Проте віра, любов і особиста мужність Ісуса Христа задовго до гріхопадіння людини, за задумом митця, рятує людський рід від загибелі й дарує надію на спасіння. Вивчення міфопоетичних парадигм свіотворення та порятунку в поемі «Втрачений рай» Дж. Мільтона дає змогу по-новому сформулювати головну ідею твору, яка полягає в тому, щоб дати людству істинне розуміння справжнього масштабу подій сьогодення, а завданням людини визначає одвічний пошук гармонії із наявною життєвою ситуацією.

Надалі планується дослідити міфопоетичну парадигму свіотворення на прикладі поеми «Повернений рай», п'єси-маски «Комос», висвітлити ключові часопросторові міфологеми та їхню роль у розкритті провідної ідеї творчості Дж. Мільтона.

Література:

1. Grierson H.J.C. Metaphysical lyrics and Poems of the Seventeenth Century, Donne to Butler / Sir Herbert John Clifford Grierson. – Oxford: The Clarendon Press, 1921. – 313 p.
2. Coupe L. Myth / L. Coupe. – Abingdon: Routledge, 2009. – 230 p.
3. Osgood Ch.G. The Classical Mythology of Milton's English Poems / Ch.G. Osgood. – New York: Henry Holt and Company, 1900. – 113 p.
4. Bennett A. An Introduction to Literature, Criticism, Theory / A. Bennett, N. Royle. – New York: Routledge, 2014. – 365 p.
5. Potter L. A Preface to Milton / L. Potter. – Essex: Pearson Education Ltd., 1986. – 182 p.
6. Milton J. The Complete English Poems / J. Milton; ed. by G. Campbell. – London: David Campbell Publishers Ltd., 1992. – 620 p.
7. Мільтон Дж. Втрачений рай (Уривок) / Дж. Мільтон; пер. з англ. М. Пилипінського // Всесвіт. – 1976. – № 3. – С. 138–141.

Зуенко М. А. Мифопоэтическая парадигма создания мира в поэме «Потерянный рай» Дж. Мильтона

Аннотация. В статье исследована мифопоэтическая парадигма создания мира в поэме Дж. Мильтона «Потерянный рай», проанализированы центральные пространственные и временные мифологемы и рассмотрена трансформация барочного мотива «свет во тьме» в контексте поэмы.

Ключевые слова: мифопоэтическая парадигма, мифологема, мифологический мотив, мифологический герой.

Zuyenko M. The Mythopoeic Paradigm of World Creation in J. Milton's "Paradise Lost"

Summary. The article deals with the analysis of the mythopoeic paradigm of world creation in J. Milton's poem "Paradise Lost", the central mythological elements of space and time are studied; the transformation of baroque motif "the light within darkness" has been revealed.

Key words: mythopoeic paradigm, mythological element, mythological motif, mythological character.

*Ковалева Е. К.,**доцент кафедри романської філології**Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара***ОБ ОДНОМ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОМ ФРАГМЕНТЕ Ж.-Ж. РУССО**

Аннотация. В статье рассматривается «Автобиографический фрагмент» Ж.-Ж. Руссо как предыстория «Исповеди». Выявляются способы художественной саморепрезентации, прослеживается их развитие и трансформация в «Исповеди».

Ключевые слова: автобиография, автобиографизм, автобиографический фрагмент.

Постановка проблемы. Значимость фигуры Ж.-Ж. Руссо для европейской культурной парадигмы мало нуждается в специальном подтверждении. Его публицистические трактаты вошли в историю философской мысли, роман «Эмиль, или о воспитании» составил историю развития педагогической науки, роман «Юлия, или Новая Элоиза» признан классическим образцом сентиментализма, наконец, его музыкальные произведения и работы о музыке стали частью истории данного вида искусства.

Не ослабевает интерес европейских исследователей к личности Руссо и в XXI веке. Об этом свидетельствует значительное количество литературоведческих работ, ежегодно публикуемых на французском¹, английском, немецком, итальянском и даже китайском языках. Его творчеству регулярно посвящаются тематические конференции, коллоквиумы и семинары. К 300-летию со дня рождения писателя, к 28 июня 2012 года, был приурочен выпуск издательством “Slatkine” полного академического собрания сочинений Руссо в 24 томах. По утверждению составителей Р. Труссона (R. Trousson) и Ф.-С. Эйгельдингера (F.-S. Eigeldinger), издание содержит новейшие представления современной критики о разнообразном творчестве Ж.-Ж. Руссо.

Украино- и русскоязычные специалисты сосредоточены в основном на философских, педагогических воззрениях Ж.-Ж. Руссо, невелик круг работ, затрагивающих его литературную деятельность [8; 11], и лишь немногие специально посвящены автобиографической прозе писателя. К исследованиям последних лет принадлежат статьи И.В. Лукьянец [5; 6; 7], монография известного историка культуры Л.М. Баткина [1], в которой удачно сочетаются «филологический, историко-культурный, философский анализ» [3]. Более пристальное внимание к автобиографическим произведениям Ж.-Ж. Руссо помогло бы восполнить существующий пробел, присоединиться к развитию актуальных тенденций европейской науки о литературе.

К автобиографической прозе Руссо относят «Исповедь» (1765–1770), «Диалоги: Руссо судит Жан-Жака» (1774–1776), «Прогулки одинокого мечтателя» (1776–1778). «Исповедь» занимает в этом ряду особое место, так как она наиболее ярко проявила литературный талант писателя. В ней своеобразно реализован сплав достижений рококо, сентиментализма, Просвещения, сенсуализма, намечены некоторые аспекты будущей романтической эстетики, предложены задачи для психологии

реализма. С точки зрения поэтики «Исповедь» рассматривается как произведение, заложившее основы жанра художественной автобиографии, и до сих пор считается одним из лучших ее классических образцов.

Появление произведения столь высокого уровня имеет свою предысторию, изучение которой позволило бы проследить пути развития и трансформации творческого замысла писателя. Авторитетные руссоеведы М. Раймон (M. Raymond) и Б. Ганебен (B. Gagnebin) выделяют несколько автобиографических текстов и набросков, которые предшествуют созданию «Исповеди». Это небольшой шутивно-юмористический текст «Насмешник» (Persifleur), предназначенный для чтения в узком кругу друзей. Серия коротких отрывков, озаглавленных «Мой портрет» (Mon portrait), знаменитые четыре письма Руссо к господину Мальзербу и несколько набросков к самой «Исповеди». В первом томе академического издания полного собрания сочинений Ж.-Ж. Руссо (библиотека Пляды, 1959 год) все эти тексты помещены под общим заголовком «Автобиографические фрагменты» (Fragments autobiographiques). Среди них есть один незавершенный фрагмент, не озаглавленный самим Ж.-Ж. Руссо, но для исследователя представляющий интерес. М. Раймон и Б. Ганебен обозначили его как «Биографический фрагмент» (Fragment biographique). Не оспаривая мнение серьезных специалистов, возьмем на себя смелость предложить название «Автобиографический фрагмент», помня при этом, что всякие заголовки, данные без участия самого автора, условны.

Хронологически это первый автобиографический текст Руссо (не считая «Насмешника»), в котором предпринимается попытка самоосмысления. Ретроспективная форма повествования от первого лица, эпизоды реальной жизни и собственное «я» как объект изображения позволяют отнести фрагмент именно к разряду автобиографических.

Исследование «Автобиографического фрагмента» поможет прояснить генезис «Исповеди». Насколько известно, данный аспект не становился предметом специального изучения литературоведов. Задача статьи – выявить основные темы «Автобиографического фрагмента» и проследить специфику их реализации в «Исповеди».

Изложение основного материала исследования. Впервые «автобиографический фрагмент» был опубликован в 1861 году Стрекайзеном-Мульту, потомком прижизненного издателя Ж.-Ж. Руссо Поля Мульту. Фрагмент представляет собой семь разноразмерных (от нескольких строк до двух страниц) текстов. По свидетельству М. Раймона и Б. Ганебена, рукопись содержит правки, дополнения, зачеркивания, то есть носит следы редактирования [13, с. 1837]. Создание рукописи датируется зимой 1755–1756 годов, после выхода в свет «Рассуждения о науках и искусствах» (1750), «Рассуждения о причинах происхождения неравенства между людьми» (1754), оперы «Деревенский колдун» (1752), «Письма о французской музы-

¹ Например, сборники статей “Rousseau Studies”, “Annales J.-J. Rousseau”.

ке» (1752, опубл. в 1753). Позже, в начале весны 1756 года, Ж.-Ж. Руссо покинет Париж, поселится в Эрмитаже, что станет началом непонимания, недоразумений, размолвок и, наконец, ссор с коллегами и друзьями. А пока он рассуждает об искусстве музыки, участвует в дискуссиях о своих литературных и музыкальных произведениях, задумывается о трудностях самопознания.

В «Автобиографическом фрагменте» Ж.-Ж. Руссо затрагивает важную для него тему лицемерия современного ему парижского общества. В обличительном ключе он показывает стремление людей казаться лучше, чем на самом деле. Обличительный пафос для Ж.-Ж. Руссо не нов и берет начало в «Рассуждении о науках и искусствах». В противовес «естественному состоянию», при котором не нужно притворяться, в современном обществе, по Ж.-Ж. Руссо, человеку становится выгодным «казаться», а не «быть». После того, как из отдельных индивидов образовалось общество с его условностями, правилами и предрассудками, у человека возникла необходимость прибавить себе значительности в глазах окружающих. Люди стремятся скрыть свои пороки, прикрывая их мнимыми достоинствами. «Нет больше ни искренней дружбы, ни настоящего уважения, ни обоснованного доверия. Подозрения, недоверие, страхи, холодность, сдержанность, ненависть постоянно скрываются под этим неизменным и коварным обликом вежливости, под этою столь хваленою благовоспитанностью, которой мы обязаны просвещенности нашего века» [10, с. 13].

В «Автобиографическом фрагменте» проблему «быть и казаться» Ж.-Ж. Руссо рассматривает в иной плоскости. Он сужает рамки своего анализа. Его внимание сосредоточено на той части общества, которую относят к специалистам в области философии, литературы, музыки. Ж.-Ж. Руссо пристально изучает своих «коллег» и при этом ставит их в отношения спора с пишущим «я», писатель настроен критически по отношению к ним, его критика в достаточной мере обвинительна, но в ней еще нет уничтожающего презрения, звучащего в «Исповеди». Пока Ж.-Ж. Руссо стилистически нейтрально называет участников спора с ним «adversaires» – оппоненты. «Эти праздные люди, которыми наводнен Париж, которые от безделья становятся судьями прекрасного, которое никогда не чувствовали, проводят жизнь, занимаясь музыкой, которую не любят, живописью, в которой не разбираются, и принимают за хороший вкус ... тщеславие быть восхваляемыми льстецами и блистать в глазах глупцов» [13, с. 1117]². Иногда философ снисходителен, как мудрец, знакомый с некоей непреложной истиной, и с высоты своего знания вззирающий на пустую суету мелких тщеславий. «Я был осыпан опровержениями, не будучи опровергнутым, ибо правда неопровержима. Трудно постичь легкомыслие, с которым толпа авторов берется за перо и на тысячи лавов обсуждает три или четыре избитых истины» [13, с. 1114].

В «Исповеди» проблема «быть и казаться» поставлена более остро, и эта острота связана с личной пристрастностью автора. В книге восьмой часть повествования отведена обсуждению публикой сочинений Ж.-Ж. Руссо. Это уже не дискуссия (*la dispute*), как в «Автобиографическом фрагменте» (хотя в нем присутствует и слово «ссора» (*la querelle*), это более высокий уровень накала – полемика (*la polémique*). Критика уступает место презрению, стремлению посрамить своих оппонентов, при любых обстоятельствах взять верх, выйти победителем в

противостоянии. Для этого Ж.-Ж. Руссо использует высокую эмоциональную окрашенность высказываний. «Я попираю бессмысленные суждения пошлой черни, так называемых знатных особ и так называемых мудрецов» [9, с. 315].

В «Автобиографическом фрагменте» изображен именно спор, в котором каждый из многих участников отстаивает свою точку зрения, применяя собственные знания, ум, талант. Оппоненты пишущего «я» представлены как разобщенные, не связанные между собой люди. Многие из них хотели просто привлечь к себе внимание участием в споре с известным человеком, от чего профессиональный уровень дискуссии видится Ж.-Ж. Руссо весьма низким. «В их сочинениях нет ни доводов, ни рассуждений, считая, что объединились против меня, они только уничтожали друг друга, доказательства одного служили мне возражением для другого, и мне достаточно было противопоставить их друг другу, чтобы победить» [13, с. 1114].

Однако среди оппонентов, по мнению Ж.-Ж. Руссо, часто критикующих его личность, но не его сочинения, выделено одно исключение. Имя этого человека Руссо прямо не называет, но М. Раймон и Б. Ганебен установили, что речь идет о Шарле Борде. Ж.-Ж. Руссо отзываясь о нем уважительно, как о достойном противнике, человеке высокого ума, который писал «не против меня, но против моих суждений» [13, с. 1114].

В «Исповеди» спор возводится на уровень конфликта и становится одной из ключевых тем. Четко разграничиваются стороны «я» – другие, личность – общество. Причем на стороне враждебно настроенного общества Ж.-Ж. Руссо видит тех, кого считал друзьями, в том числе и Шарля Борда. Основной задачей становится защита своей правоты, своих взглядов, наконец, своего достоинства. Это предопределяет бескомпромиссный характер некоторых высказываний. «Я был окружен людьми, которые называли себя моими друзьями и пользовались правами друзей только для того, чтобы привести меня к гибели» [9, с. 315–316]. В данном конфликте общество, другие изображены как скоординированная группа людей, продуманно и организовано, единым фронтом выступающая против автобиографического «я». Их действия определены как «заговор» (*le complot*) с целью уничтожения доброго имени и репутации Ж.-Ж. Руссо. Писатель расценивает поведение друзей как предательство, что, заметим, не всегда соответствовало действительности. В этом кроется причина многообразия эмоций, окрашивающих повествование: разочарования, обиды, гнев, самозащита, обвинения, самооправдания. Углубляясь в перипетии конфликта, Ж.-Ж. Руссо сознательно выстраивает оппозицию «я один против враждебного мира», что, как известно, будет подхвачено и по-своему интерпретировано представителями раннего французского романтизма – Ж. де Сталь, Ф.-Р. де Шатобрианом, А. де Мюссе.

В «Автобиографическом фрагменте» контуры конфликта «я» – другие лишь обозначены, в «Исповеди» четко очерчены, в «Прогулках одинокого мечтателя» Ж.-Ж. Руссо предлагает способ его снятия. Разрешить конфликтную ситуацию он пытается путем самоизоляции, добровольного и сознательного удаления «я» от общества. Творческая рефлексия сосредоточена на автобиографическом «я», на событиях дня сегодняшнего. Но тема заговора, конфликта, предательства настолько сложна и болезненна, что исчерпать ее не удастся. Иногда Ж.-Ж. Руссо не удерживается в избранных рамках, снова с горечью возвращается к пережитому и прочувствованному.

Среди оппонентов пишущего «я» в «Автобиографическом

² Здесь и далее перевод текста «Автобиографического фрагмента» наш – Е. К.

фрагменте» особое место отведено польскому королю Станиславу. Не отказывая ему в личном уважении, Ж.-Ж. Руссо выстраивает оппозицию король – свободный человек (*homme libre*). Тем самым он утверждает право отстаивать свои взгляды перед сильными мира сего. «Великий принц соблаговолил критиковать меня как философа; я осмелюсь ответить как свободный человек» [13, с. 1113–1114]. Ж.-Ж. Руссо видит себя носителем и выразителем некоей истины, перед которой все равны – от «праздного человека» до монарха. Однако эта мысль остается недосказанной, писатель лишь дает читателю возможность угадать ее. И тут же оговаривается, что достойный поступок возразить самому королю сопряжен для него с малым риском, намекая таким образом, что его смелость не повлекла за собой негативных последствий. Ж.-Ж. Руссо осознает, что выглядит храбрецом перед отсутствием реальной опасности. «Что стоит сказать королям правду, если им так мало стоит ее услышать» [13, с. 1114], – самоиронично заключает он.

В «Исповеди» эпизод дискуссии с королем Станиславом художественно завершен. Вновь подчеркивая свое уважение к личности, а не к сану монарха, Ж.-Ж. Руссо четко формулирует свою идею – «показать публике, как частное лицо может выступить в защиту истины даже против коронованной особы» [9, с. 318]. Но Ж.-Ж. Руссо идет еще дальше. Он развивает свой тезис и придает ему статус одного из ключевых в автобиографизме. Оппозиция «я» – другие сознательно проводится по социальному признаку. Место «свободного человека» занимает выходец из третьего сословия, плебей, защищающий право на высказывание своего мнения стоящим на высшей ступени социальной лестницы – верховным правителям. Ж.-Ж. Руссо отстаивает право не только на собственные философские взгляды, но и на личностное достоинство, право говорить публично о своем «я». Наиболее резко он говорит об этом в Невшатальском предисловии к «Исповеди»: «Как бы скромна и безвестна ни была моя жизнь, если я думал больше и лучше, чем короли, – история моей души более интересна, чем история их душ» [9, с. 669].

В «Автобиографическом фрагменте» Ж.-Ж. Руссо формулирует мысль, которая стала магистральной для всей его автобиографической прозы. Он говорит о трудности самопознания, о сложности установить изначальные психологические причины поступков человека и, в частности, своих собственных. «Я знаю, как трудно уберечься от заблуждений сердца и не обманываться на свой счет о мотивах, которые нами движут» [13, с. 1117]. Для решения задачи самопознания в «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо использует метод психологического самоанализа, и столь успешно его применяет, что «Исповедь» в этом смысле опережает свое время. Как пишет Л. Гинзбург, по сравнению с «Исповедью», «психологические представления не только сентиментализма, но и романтизма кажутся наивными. Даже реалистический роман далеко не сразу мог дотянуться до задач, предлагаемых «Исповедью» [2, с. 201].

В «Автобиографическом фрагменте» с констатацией сложности самопознания соседствует неявная адресация создаваемого текста. «Я просто даю отчет в том, что, как мне кажется, я чувствовал, не утверждая, что тщеславие меня не обманывало» [13, с. 1117], – пишет Ж.-Ж. Руссо. Остается неизвестным, предполагалась ли самоадресация, адресация близким людям или же широкой публике. Можно отметить лишь факт некоей попытки самоосмысления и художественного самоизображе-

ния. Попытки, которая будет повторена в «Моем портрете» и в письмах к Мальзербу и получит художественную реализацию в автобиографической прозе писателя.

Выводы. «Автобиографический фрагмент» отделен от «Исповеди» периодом в десять лет. За это время Ж.-Ж. Руссо написал «Юлию» (1756–1758), «Общественный договор» (1761), «Эмиля» (1761). За свои идеи он подвергся гонениям со стороны властей Франции и Швейцарии. Ухудшилось состояние его здоровья, что породило мысли о скорой смерти. Ситуация усугубилась размолвками с друзьями, которые Ж.-Ж. Руссо воспринял, возможно, излишне эмоционально и оценил как предательство. Перипетии реальной жизни не в последнюю очередь повлияли на художественную трактовку отношений автобиографического «я» с окружающим миром. В «Автобиографическом фрагменте» еще нет темы пронзительного одиночества, самообъяснения, самооправдания, автопсихологизма, нет и не могло быть интимно-исповедальной интонации. Нет многого другого, что составило многочисленные художественные достоинства «Исповеди». Ценность «Автобиографического фрагмента» в другом. Через призму своих философских воззрений Ж.-Ж. Руссо пытается определить место своего «я» в мире, ставит вопрос о характере отношений автобиографического «я» с другими, определяет позицию «я» в споре с вышестоящими, размышляет о природе художественного автобиографизма. Это реализовано через темы разоблачения современного ему общества, отношений личности с таким обществом, сложности самопознания. Таким образом, «Автобиографический фрагмент» предстает как составная часть сложного и многообразного комплекса, называемого «художественный автобиографизм Ж.-Ж. Руссо».

До своего финального оформления в «Исповеди» упомянутые темы получают осмысление в иных автобиографических отрывках и набросках Ж.-Ж. Руссо. Сопоставительный анализ «Моего портрета», писем к Мальзербу, набросков к «Исповеди» с самой «Исповедью» может стать плодотворным для более глубокого постижения этапов развития художественной автоинтерпретации Ж.-Ж. Руссо.

Литература:

1. Баткин Л.М. Личность и страсти Жан-Жака Руссо / Л.М. Баткин. – М. : РГГУ, 2012. – 261 с.
2. Гинзбург Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л. : Художественная литература, 1977. – 441 с.
3. Дмитриева Е.Л. М. Баткин. Личность и страсти Жан-Жака Руссо / Е.Л. Дмитриева // Вопросы литературы. – 2014. – № 3. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2014/3/23d.html>.
4. Лукьянец И.В. Ж.Ж. Руссо и Ф. Петрарка / И.В. Лукьянец [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.natapa.msk.ru/biblio/sborniki/lukjanets.htm>; см. также: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/lukyanec-russo-i-petrarka.htm>.
5. Лукьянец И.В. «Мечтатель» в творчестве Руссо и Дидро / И.В. Лукьянец // Другой XVIII век : сборник научных работ. – М. : Эконинформ, 2002. – 284 с.
6. Лукьянец И.В. «Сцена и кулисы» в автобиографической прозе Руссо / И.В. Лукьянец // XVIII век: театр и кулисы. – М. : МГУ, 2006. – 271 с.
7. Лукьянец И.В. Эволюция структуры воспоминания в автобиографической трилогии Ж.-Ж. Руссо / И.В. Лукьянец // Художественный текст: Структура и поэтика : межвузовский сборник / под ред. И.П. Куприяновой. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2005. – 294 с.

8. Михайлин В. Автопортрет Алисы в Зазеркалье / В. Михайлин // НЛО. – 2002. – № 56. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/56/mih.html>.
9. Руссо Ж.-Ж. Исповедь / Ж.-Ж. Руссо // Руссо Ж.-Ж. Избран. соч. : в 3 т. / Ж.-Ж. Руссо. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1961. – Т. 3. – 1961. – 727 с.
10. Руссо Ж.-Ж. Рассуждение о науках и искусствах / Ж.-Ж. Руссо // Руссо Ж.-Ж. Трактаты / Ж.-Ж. Руссо. – М. : Наука, 1969. – С. 9–30.
11. Строев А. Писатель: мнимый больной или лекарь поневоле? / А. Строев // НЛО. – 2004. – № 69. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/st6.html>.
12. Raymond M. Notes et variantes. Fragments autobiographiques et documents biographiques / M. Raymond, B. Gagnebin // Rousseau J.-J. Oeuvres complètes. Les Confessions. Autres textes autobiographiques. – P. : Gallimard, 1959. – P. 1833–1880.
13. Rousseau J.-J. Oeuvres complètes. Les Confessions. Autres textes autobiographiques / J.-J. Rousseau. – P. : Gallimard, 1959. – 1969 P.

Ковальова О. К. Щодо одного автобіографічного фрагменту Ж.-Ж. Руссо

Анотація. У статті розглядається «Автобіографічний фрагмент» Ж.-Ж. Руссо як передісторія «Сповіді». Виявляються засоби художньої саморепрезентації, простежується їх розвиток і трансформація у «Сповіді».

Ключові слова: автобіографічний, автобіографізм, автобіографічний фрагмент.

Kovaliova E. About an autobiographical fragment of J.-J. Rousseau

Summary. The article studies “Autobiographical fragment” by J.-J. Rousseau as a kind of prehistory to “Confessions”. The methods of artistic self picturing are revealed as well as their path and further development and transformation in “Confessions”.

Key words: autobiographical fragment, autobiography, autobiographism.

*Кушнірова Т. В.,
доктор філологічних наук,
доцент кафедри світової літератури*

Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ФЕЛІКСА ПАЛЬМИ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «КАРТА ЧАСУ»)

Анотація. У статті розглядаються жанрові особливості в художній прозі сучасного іспанського письменника Фелікса Пальми. Виокремлюється жанровий зміст, аналізуються жанрові й стилеві доміанти, основні мотиви. Значна роль відводиться хронотопам, простежується їхній взаємозв'язок. Визначаються особливості індивідуального стилю письменника, а також зв'язок із літературною традицією.

Ключові слова: Фелікс Пальма, мотив, хронотоп, жанр, стиль, доміанта, літературна традиція.

Постановка проблеми. Фелікс Пальма – сучасний іспанський письменник, з-під пера якого вийшло кілька значних творів, що принесли авторові всесвітню популярність. Одним із найвідоміших творів є роман «Карта часу» (2011), який уходить до вікторіанського циклу та перекладений багатьма мовами світу. Щодо художньої цінності роману наразі точаться дискусії, оскільки певні зразки фантастичного жанру лише з часом доводять свою елітарність. Однак ми вважаємо, що Фелікс Пальма творить індивідуально-авторський міф, який має фантастичний стрижень.

Метою статті є детальний аналіз прози Ф. Пальми, зокрема роману «Карта часу», що надасть можливість окреслити провідні мотиви, проаналізувати хронотоп, указати на жанро-стильові константи й доміанти твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Роман Фелікса Пальми «Карта часу» – один із центральних творів, що приніс йому всесвітню популярність і викликає численні дискусії серед літературознавців. Жанр роману визначити доволі складно, оскільки в ньому вбачається кілька потужних шарів, пов'язаних між собою. Сюжет ґрунтується на фантастичній основі, однак роман багатоплановий і багатомірний. Тут і детективна, і пригодницька складова, і фантастика, і потужний ліричний струмінь. Усі сюжетні перипетії в романі не випадкові. Автор майстерно поєднує сюжетні колізії, тонко передає світовідчуття героїв, тому читач миттєво поринає у вир часових переміщень.

Ключовим показником жанру є хронотоп. Роман вибудувано в певній історичній площині, історичному хронотопі, що дає змогу виокремити жанрологічну складову. Основні події відбуваються в Лондоні кінця XIX століття, що активізує історичний модус. Період межі XIX–XX століть стає добою очікувань, наукових відкриттів, різноманітних винаходів, які стимулювали людську уяву. Цей історичний період детально репрезентується автором за допомогою соціально-побутового хронотопу, що особливо значущим стає під час портретування героїв.

В історичну складову майстерно вплетено й фантастику, оскільки за допомогою ірреального письменник намагався осмислити взаємозв'язок побуту й буття, особистості й соціуму, минулого, теперішнього та майбутнього. Фантастика

допомагає адаптуватися до нової реальності, слугує засобом осмислення й гармонізації світу, оскільки в цей період актуалізуються мотиви «хаосу – гармонії», що поширювалися й у творах із фантастичною основою.

Загалом термін «фантастика» є досить дискусійним. П.-Ж. Кастекс вважає, що фантастичне характеризується раптовим вторгненням таємничого в реальне життя. Ц. Тодоров пропонує розподіляти «фантастичне», «незвичайне» й «дивне» та зазначає, що «фантастичний жанр передбачає інтеграцію читача у світ персонажів і визначається двояким сприйняттям подій читачем» [5, с. 23], тому читач стає основним репрезентантом означеного роману.

Твір ґрунтується на авантюрному сюжеті з укрощеннями ірреального хронотопу, який кільцює реальний. Події відбуваються в Лондоні кінця XIX століття. Основним героєм оповіді стає Герберт Веллс, котрий щойно видав книгу «Машина часу». У місті тільки й розмов, що про мандрівки в часі, які не лише описані в романі, а й здійснюються завдяки конторі пана Мюррея, котрий возить експедиції у 2000 рік, у той самий день, коли сміливий капітан Шеклтон завдає смертельного удару генералу армії автоматів Соломону. Спосіб мандрівки, до якого вдасться Мюррей, дещо сумнівний і дивний (особливо викрадення порталу в паралельний вимір), однак лондонці охоче вірять у мандрівки в часі та викладають чималі суми, щоб поглянути на майбутнє. Веллс знає таємницю цих мандрівок: Мюррей виявляється шахраєм і вбивцею. Усі сюжетні лінії зводяться до головного героя, Герберта Веллса, саме з ним відбуваються три чудесні історії, переповідані автором. Письменник рятує два життя, використовуючи свою славетну уяву. У першій історії фантасту доводиться вдавати, що він володіє машиною часу, щоб урятувати молодого хлопця, котрий вирішив піти із життя через утрачене кохання (його дівчина була закатована Джеком Різником). У другій історії Веллс зіграє роль героя із майбутнього, щоб урятувати молоду дівчину, котра, «помандрувавши» у 2000 рік, закохалася у капітана Шеклтону. А в третій книзі письменник усе-таки здійснює мандрівку в часі й зустрічається з підступним прибульцем із майбутнього, так званим homo temporis, котрий хотів його знищити.

Фабула твору містить безліч сюжетних ходів: це й історії з вікторіанських часів, це й романтична лінія, африканська мандрівка до незвичних племен, екскурсія в четвертий вимір, де час не властивий над живими істотами, це й події 2000 року, коли відважний ватажок вмираючої раси людей б'ється із королем автоматів, це й детективна лінія, що веде до загадкових убивств, які розслідує молодий інспектор Скотленд-Ярда та сам письменник Веллс, що приводить їх до хранителів часу, і безпосередньо лист Веллса із майбутнього до Веллса із теперішнього.

Детальний аналіз роману дає змогу говорити про фантастику не як прийом (застосування фантастичних засобів та

елементів фантастики в нефантастичних текстах), а як концепт («синтез філогенетичних, онтогенетичних, змісто- й жанроутворювальних чинників художньої фантастики» [4, с. 6]), що надає можливість зарахувати аналізований твір до пригодницької фантастики. Фантастичне в тексті втілюється в науково-фантастичних, футурологічних, світоформаторських принципах. Митець вибудовує авторський міф, дає прогнози щодо майбутнього, веде постійний діалог із читачем, спонукаючи останнього до філософських роздумів.

Жанровими константами роману стають філософські роздуми, які ґрунтуються на основному мотиві (мандрів у просторі). «Знаєте, чому мандрівки так хвилюють людей? У кожного із нас є заповітні бажання, мрії. Мандрівки в часі – заповітна мрія людства» [3, с. 110]. Автор-наратор подає кілька можливих варіантів мандрівок у часі: це й пізнання нових вражень, зацікавлення незвіданим, можливість розповісти іншим, що став учасником експедиції, де вирішувалась доля людства; чи глобальніше, бути не спостерігачем, а учасником подій, коли є можливість впливати на часопростір. «Дивовижнішим за все був сам шанс спасіння, шанс виправити помилку, узяти на себе відповідальність і все змінити» [3, с. 111]. Цікавими стають роздуми наратора щодо самого поняття «час» і його ставлення до часопросторових переміщень. Авторські роздуми репрезентуються в усіх трьох частинах роману, які міцно сюжетно «спаяні», зі своїми героями, їхніми вчинками, мріями та надією на те, що одна людина може змінити світ. Час від часу автор «кидає» натяки: «А чи справді всім потрібні мандрівки в часі?». І сам дає відповідь: «Можливо, він не здійснив нічого значного протягом свого недовгого життя, однак він був здатен зробити щасливою іншу людину й назавжди залишити слід у її серці» [3, с. 457]. Філософські роздуми щодо просторово-часових переміщень настільки значущі, що стають стильовою константою цього твору.

Жанровою особливістю цього роману є наявність «усезнаючого» автора-наратора, котрий виконує деміургічну функцію, але водночас займає нейтральну позицію. Наратор стоїть поза простором, ніби «зверху» споглядає за діями своїх героїв, час від часу коментуючи їхні вчинки. Наприклад, у першому розділі, що переповідає про душевні муки Ендрю Харрінгтона, який досить довгий час страждає через загибель від руки Джека Різника своєї коханої Мері, котра в реальному, а не вигаданому персонажем житті була повією, автор-наратор подає події крізь власний фокус, часто коментуючи певні факти чи вчинки героя та виводячи риторичні твердження. «Настав черговий тяжкий момент, коли молодому чоловікові (Ендрю Харрінгтону – Т. К.) належало вибрати з великого гардероба один-єдиний капелюх і одне-єдине пальто, щоб гідно виглядати у свій смертний час. Поки Ендрю вивчає вміст гардероба – знаючи його, можна сміливо стверджувати, що цей процес розтягнеться щонайменше на чверть години, – дозвольте привітати вас, дорогі читачі, і заодно пояснити, чому я після довгих роздумів вирішив почати оповідь саме так і не інакше; у відомому сенсі мені самому довелося попорпатися в шафі, зверху донизу набитій різними можливостями. Читач, у якого вистачить терпіння дістатися до кінця моєї розповіді, можливо, запитав, чому я волів вихопити з клубка першу-ліпшу нитку, замість того, щоб піти у звичному хронологічному порядку й почати з історії міс Хаггерті» [3, с. 57]. Автор-наратор веде сюжет на свій розсуд, тому історію можна перечитувати із різних ракурсів, крізь ракурс бачення різних персонажів. Така манера написання тексту ріднить цей твір із «комп'ютерними» романами, які можна читати з

будь-якого місця, переставляючи розділи, що не вплине на змістову складову. Історія Ендрю Харрінгтона, наприклад, хоча і не є центральною в сюжетному наповненні, однак виконує імагогічну функцію, репрезентує образну систему та порушує значний шар філософських проблем, які стають стильовими константами твору.

У романі вбачається недієгетичний наратор, котрий подає події різноплавно, із різних ракурсів бачення, що дає змогу сюжетному часу перериватися, поступаючи місцем наративному. Автор-наратор впливає не лише на сюжетну складову, а й керує вчинками персонажів і коригує їхню підсвідомість. Часто пряма мова персонажа передається в авторському трактуванні, що дещо змінює ракурс бачення. «Сподіваюся, читач дозволить мені вдатися до невинних письменницьких хитрощів і передати розповідь Гілліама Мюррея не від першої особи, а від третьої, як у пригодницьких романах, на героїв яких оповідач, безумовно, хотів би бути схожим» [3, с. 134]. Голос автора, що стоїть вище за всі інші голоси, коригує перцепцію тексту. Однак часом авторське «бачення» зникає, наративний час поступається місцем сюжетному, що характеризується плавністю й неперервністю.

Жанровою особливістю роману стає система мотивів, які витворюють певну ієрархію. Мотив гри, що є основною ознакою постмодернізму, стає домінантою стилю Фелікса Пальми. «Іронічна авторська свідомість реалізує себе в інтертекстуальній грі з читачем, вигадливо організованій і свідомо прихованій позиції, розкриттю якої слугують підтекст і контекст твору» [2, с. 281]. Гра письменника з реаліями буденності й літературними архетипами порушує глибинні зв'язки та надає можливість переосмислити дійсність, пережити ситуації, щоб знайти відповіді за певні питання. Субмотиви, що виходять із мотиву гри (ляльки, маски, маскараду), стають константами в художній прозі Ф. Пальми. Кожен із героїв стає лялькою, котру смикають за мотузки ляльководи: Ендрю під впливом Чарльза, Мюррея й Герберта Веллса вірить у те, що за допомогою машини часу він урятував кохану; учасники експедиції в майбутнє впевнені в тому, що вони дійсно потрапили у 2000 рік і після повернення намагаються змінити дійсність, щоб уплинути на майбутнє (Клер Хаггерті, Чарльз Уінслоу, Колін Гарретт та ін.). Кожен із персонажів носить маску, за якою приховує своє справжнє єство. Наявність однієї маски не надає можливості розглядіти особистість багатогранно, ґрунтовне портретування унеможливорюється. Однак певні персонажі наділені багатьма масками, зокрема головний герой роману постає й талановитим письменником, і добропорядним господарем та відданим чоловіком, і героєм-коханцем, і рятівником не лише певної особистості, а й усього людства. У цьому випадку мотив маски виконує імагологічну функцію, оскільки допомагає вибудувати художній образ у певному ейдологічному середовищі.

Стильовою домінантою роману стає іронія. Автор крізь фокус іронії переповідає події, незалежно від того, про що говорить (описує вбивства Джека Різника, самогубство героя чи портретує персонажа). Наприклад, наратор, він же автор, зупиняє свій погляд на Ендрю Харрінгтоні, який стоїть перед вибором, як саме здійснити самогубство. Герой детально розглядає револьвери із батьківської колекції, оскільки кожен зі зразків має свою історію, що деталізує часовий модус. «Ендрю дістав зі спеціальної скриньки набой і зарядив револьвер. Швидше за все, йому вистачило б і однієї кулі, але нічого не можна знати наперед. Зрештою, це було його перше самогубство» [3, с. 15].

Наратор переповідає події граючись, іронія характерна для всіх рівнів художнього тексту. Калейдоскоп подій, раптові розв'язки, дотепні діалоги та монологи, детально вималюваний Веллс і хитрий Гілліам Мюррей, смілива реінкарнація багатьох історичних подій, цікавий досвід поглянути в минуле через призму майбутнього – усе подано крізь призму іронії.

Гра наратора із рецепієнтом теж має іронічний відтінок. Мандрівки в часі стають фікціями, подаються автором у відповідному ключі. Так, Герберт Веллс за допомогою акторів і «машини часу» допомагає Ендрю Харрінгтону повернутися в 1888 рік, щоб запобігти вбивству Джеком Різником повії Мері Келлі. Коли Харрінгтон повертається, Веллс пояснює, чому в газетній вирізці так і залишилась стаття про вбивство, для цього автор виводить теорію паралельних просторів. Харрінгтон повернувся в паралельний усесвіт, тому що не міг не повернутися, якщо вже вийшов із нього, а в іншому всесвіті Мері Келлі продовжує жити разом із іншим Ендрю. Рецепієнту доводиться вірити в авторські роздуми, допоки не з'ясується, що це розіграш. Такою собі грою виявляються й мандрівки у 2000 рік, які організовує цинічний ділок і вбивця Гілліам Мюррей. Він улаштовує розважальні екскурсії в майбутнє, де кілька людей-бунтарів б'ється з машинами, що знищили майже все людство. У третій частині мандрівки в часі, що завчасно позиціонуються як фікція, подорожі стають реальним явищем, випадкові згоди Веллса підтверджуються, а сам письменник разом із двома не менш знаменитими колегами поринає у просторово-часові переміщення.

Для означеної модифікації характерна наявність особистісного хронотопу, оскільки герой під тиском обставин переглядає свої погляди й психологічно «зростає», еволюціонує, щоб усвідомити своє місце в усесвіті. Три частини роману поєднані провідним персонажем, Гербертом Веллсом, зачинателем жанру наукової фантастики, що, на нашу думку, не є випадковим. Кожна частина має свою сюжетну лінію (історію та героїв, які її творять). Це й реально існуючі історичні постаті – Брем Стокер, Джек Різник, Людина-Слон, що мають неабияке значення в плетінні Карти часу, і вигадані автором (Ендрю Харрінгтон, Клер Хаггерті, Чарльз Уінслоу, Мюррей, Том Блант та ін.). Усі герої протягом оповіді проходять певну еволюцію, однак особливо значущим стає життєвий шлях Герберта Веллса, оскільки мандрівка в часі впливає на психологічну складову означеної особистості.

Для роману характерні жанри-вставки, певні жанрові доміанти, що характеризуються композиційною і змістовою самостійністю. Жанр-вставка – це композиційно локалізований жанр у структурі твору [1, с. 9]. Як жанр-вставка у творі постають листи між героями (капітан Шеклтон і Клер Догерті) і лист Герберта Веллса до самого себе. Жанр-вставка характеризується усталеними рисами публіцистичного жанру, будучи запозиченим, зберігає їх у структурі художнього цілого та набуває жанрової змістовності, завдяки наданню йому відповідного призначення (листи між головними героями актуалізують потужний ліричний струмінь, а фінальний лист Веллса додає зваженості й «авторитету» філософським роздумам героїв, вводячи філософську складову в домінуючу позицію).

Для цього роману характерна міжжанрова дифузія, зокрема поєднання літератури зі сценічним мистецтвом. Кожен із героїв роману детально портретований, що дає змогу візуалізувати образну систему, що є характерним для кінематографічного жанру. Певні сцени подаються укрупненим планом і залучають органи чуття рецепієнта, зокрема зір, нюх тощо. Колористична складовою є провідною з-поміж аудіовізуальних ефектів. «Ніч

спускалася на масток Харрінгтонів легко й безшумно, наче невагома вуаль. Тьмяно-білий місячний диск заливав молочним світлом доглянутий сад із гротами, рівними доріжками та помпезними фонтанами з німфами, сатирами й іншою міфологічною фауною... , уночі їхнє неголосне дзюрчання здавалося ніжною, вкрадливою колісковою, покликаною стулити втомлені очі, відмовитися від денних турбот і печалей. Неподалик, серед бездоганно підстриженого газону, височіла велична, немов лебідка на водній гладі, альтанка, у якій місис Харрінгтон постійно проводила свій вільний час, зачарована солодким запахом привезених із далеких колоній квітів» [3, с. 79]. Залучення аудіо- та відеоефектів допомагає деталізувати художній простір літературного твору й доводить можливість жанрового синтезу.

Висновки. Отже, роман іспанського фантаста Фелікса Пальми «Карта часу» є типовим зразком поліжанровості художнього твору, що характерно для літератури постмодернізму. Автор творить індивідуально-авторський міф, який має поліжанрову природу. Жанр роману визначити доволі складно, оскільки він характеризується багатощаровістю й багатомірністю. Провідним у романі стає історичний хронотоп, оскільки період межі ХІХ–ХХ століть в Англії поданий досить детально. Поряд із реально існуючими особистостями (Герберт Веллс, Брем Стокер, Джек Різник, Людина-Слон) в авторський міф уплетено безліч вигаданих персонажів (Ендрю Харрінгтон, Клер Хаггерті, Чарльз Уінслоу, Гілліам Мюррей, Том Блант та ін.), що детально портретуються та вписуються в поданий історичний період. Жанровою доміантою стає фантастика, яка доходить рівня концепта, що передбачає синтез філогенетичних, онтогенетичних, змісто- й жанроутворювальних чинників і надає можливість зарахувати цей зразок до жанру пригодницької фантастики. Фантастичний хронотоп твору несе значне смислове навантаження, актуалізуючи філософську складову. Константним у тексті є потужний ліричний струмінь, що впливає на стиль автора. Ієрархічно вище в системі мотивів позиціонується мотив гри, який є провідною ознакою постмодернізму, стає жанровою доміантою в романі й виявляється на різних рівнях художнього тексту. Для твору характерний певний комплекс субмотивів, що виходять із мотиву гри маски, ляльки, маскараду тощо. Недієгетичний наратор подає події різнопланово, крізь іронічне фокусування та позиціонується поза часом і простором. Для означеної жанрової модифікації характерна наявність особистісного хронотопу, оскільки герой (Герберт Веллс) під тиском обставин переглядає свої погляди і психологічно «зростає», еволюціонує, щоб усвідомити своє місце в усесвіті. Для роману характерна міжжанрова дифузія, коли літературний зразок зближається з іншими видами мистецтва (насичена колористика, сцени укрупненим планом, детальне портретування), що вкотре доводить поліжанрову природу аналізованого тексту.

Література:

1. Іванюк Б.П. Жанрологічний словник: Лірика / Б.П. Іванюк. – Чернівці : Рута, 2001. – 92 с.
2. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : [навч. посіб.] / [В.І. Кузьменко, О.О. Гарачковська, М.В. Кузьменко та ін.]. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 496 с.
3. Пальма Ф. Карта времени / Ф. Пальма. – М. : Corpus, 2011. – 640 с.
4. Стужук О.І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О.І. Стужук. – К., 2006. – 14 с.
5. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров ; пер. с франц. Б. Нарумова. – М. : Дом интеллект. книги, 1999. – 144 с.

Кушнирова Т. В. Жанровые особенности художественной прозы Феликса Пальмы (на материале романа «Карта времени»)

Аннотация. В статье рассматриваются жанровые особенности в художественной прозе современного испанского писателя Феликса Пальмы. Прослеживается жанровое содержание, анализируются жанровые и стилевые доминанты, основные мотивы. Особая роль отводится хронотопам, рассматривается их взаимосвязь и иерархия. Выделяются особенности индивидуального стиля писателя, а также связь с литературной традицией.

Ключевые слова: Феликс Пальма, мотив, хронотоп, жанр, стиль, доминанта, литературная традиция.

Kushnirova T. Genre features of Felix Palma's art prose (based on the novel "The Map of Time?")

Summary. In this article discusses the features of the genre of Felix Palma prose. Provided genre content, analyzed genre and style dominants, the main motives. Assigned special role of chronotope, considered their relationship and hierarchy. Highlights features of the individual style of the writer, and the relationship with the literary tradition.

Key words: Felix Palma, motive, chronotope, genre, style, dominant, literary tradition.

*Левицька О. Ю.,
здобувач кафедри китайської, корейської та японської філології
Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

КОНСТАНТИ ЯПОНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ Й ПОЕТИКА МОРИ ОГАЯ В ПОВІСТІ «ТАНЦІВНИЦЯ»

Анотація. У статті проаналізовано константні закономірності проблематики й поетики творів романтичного періоду творчості письменника Морі Огая, структурні особливості, стильову специфіку та образну систему його прози.

Ключові слова: романтизм, екзотизм, семантизація кольорів, поетика.

Постановка проблеми. Стильовий діапазон японського письменника Морі Огая (1862–1922) охоплює різні тенденції, проте в нашому випадку в статті аналізується проблема формування основної доміанти ранньої прози письменника, яка пов'язана з романтизмом, – зображення психологічних станів героя, розповідь від першої особи, повне авторське невтручання в зображуване, зміщення часових планів і обігрування контрастів.

Аналізу творчості Морі Огая присвячено чимало ґрунтовних досліджень, зокрема роботи Коборі Кейїчиро, Морі Марі, Морі Ото, Йошіди Сейїчі, Кунітомо Тадао, Сакураї Еміко, Накаї Йошіюкі, Кінго Очіаї, Р. Боурінга, Д. Ділворта, Х.М. Холпер, Г. Іванової, Ю. Осадчої й ін. [1; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13]. Важливим джерелом для дослідження естетичних поглядів письменника і його критичних робіт слугують публікації статей, нарисів, циклів лекцій та інтерв'ю письменника в повному зібранні творів 1971–1972 рр. (томи 1–38) [14; 15].

Мета статті полягає в осмисленні новаторського характеру романтичної творчості Морі Огая та її літературознавчої рецензії на прикладі повісті «Танцівниця».

Виклад основного матеріалу дослідження. У японській літературі, як і в європейській, основним стильовим прийомом романтизму було зображення не самого предмета, а враження від нього. Романтики розглядали внутрішню конфліктність і суперечність людського «Я» в контексті почуттів, вони приділяли увагу внутрішньому світові людини, а концепцію особистості розглядали крізь призму протиставлення власного «Я» навколишньому світові. Замість натяку і приглушених почуттів, що процвітали в традиційній поезії, японські романтики надавали перевагу вираженню поетичних емоцій. Вони створювали фрагментарну, етюдну, незавершену картину. Світосприйняття романтиків позначилося й на стилістиці, яка відзначається недомовленістю, уривчастістю оповіді. Так, за глибиною художнього аналізу людської психіки, широтою та соціальною значущістю порушених проблем повісті романтичного періоду творчості Морі Огая можна поставити в один ряд із кращими творами японської літератури. Це митець із абсолютно чітким внутрішнім баченням людей і життя, про яких він повідомляв, на його думку, найголовніше.

Екзотичність образів і сюжетів є характерною рисою романтизму. Екзотику романтики шукали у фольклорі, який

уважається визначальним для національної свідомості. Для європейських романтиків звичайним є звернення до східних тем і сюжетів, коли європеєць потрапляє в екзотичне оточення, наприклад до циган, на Кавказ або в країни Близького Сходу. Схід у романтичному мистецтві протиставляється європейській цивілізації як світ вільних, природних пристрастей, що розігруються на тлі прекрасної, благодатної природи. Такий прийом Морі Огай використав навпаки – японці їдуть у екзотичну для себе Європу.

На романтичному етапі творчості Морі Огай усе ще занурений у спогади про Німеччину. Дії трьох романтичних повістей письменника відбуваються на вулицях Берліна («Танцівниця»), Мюнхена («Бульбашки на воді»), Дрездена («Кур'єр»). Умовно їх можна об'єднати назвою «німецьких» повістей, у яких Морі Огай розвиває орієнталістські мотиви, властиві романтизму загалом. Три «німецькі» повісті схожі сюжетами, проблематикою та жіночими персонажами. Героїні трьох творів пов'язані з різними видами мистецтва: Еліза – танцівниця, Марі – натурниця, Іда – піаністка. Це пояснюється ширим захопленням письменника образотворчим мистецтвом.

В основі «німецьких» повістей письменника лежить конфлікт героя зі світом, у центрі його художнього зображення – унікальний збірний образ – це молодий освічений японець, який потрапляє в екзотичну, невідому Європу. Герой письменника – нетипова, непересічна особистість, не схожа на інших. Зазвичай цей образ має хворобливу уяву, непередбачувану й фатальну поведінку, трагічне світовідчуття. Духовна драма героя пов'язана з особливостями політичної та культурної ситуації Японії епохи Мейджі. Уперше опинившись за кордоном, він стикається з проблемою взаємопроникнення й взаємопов'язання двох традицій. Спочатку герой насолоджується новизною, а згодом розуміє, що оточення не сприймає його, протистоїть йому, намагається пригнітити волю та обмежити свободу.

Поетика романтичних творів письменника характеризується складною літературною технікою, глибоким аналізом емоційного стану персонажів у поєднанні з непередбачуваним сюжетом. Текст Морі Огая вимагає особливо уважного прочитання, тому що він частина цілого, частина метатексту, тому ігнорування будь-якої одиниці цього цілого не надає можливості адекватного сприйняття й розуміння.

«Німецькі» романтичні твори письменника характеризуються так званою вільною композицією. Морі Огай досягав місткості і глибини зображення оповіді за допомогою зміщення часових планів та обігрування контрастів. У творах письменник є водночас оповідачем і спостерігачем, що сприяє об'єктивуванню подій. Головне джерело драматизму долі персонажів романтичних повістей письменника знаходиться в очікуванні певних невідомих змін у долі, втручання вищих сил у нестерпний, руйнівний для душі стан неміцності, тимчасовості існу-

вання. Героїв характеризує очікування допомоги та невіра в неї. Інтерпретуючи романтичні події «німецьких» повістей, Морі Огай порушує проблему буття людини, її щастя. Першорядне значення у творах відведено душевному багатству людини, її емоціям, світогляду, почуттям власної гідності.

Автобіографічна повість «Танцівниця» (*Maixime*, 1890) написана у формі щоденника з ретроспективною композицією. Письменник починає оповідь із кінця для того, щоб продемонструвати поточний душевний стан головного героя після пережитих подій. «Танцівниця» оповідає про широкосердну драму молодого японця Оти Тойотаро, який приїхав у Берлін вивчати право й змушений відмовитися від кохання до німецької дівчини через обов'язок служби. Художньою особливістю повісті «Танцівниця» є своєрідний опис того періоду життя, у якому опинився герой Ота Тойотаро, – під час стажування в Німеччині. Образ Оти Тойотаро символізує молодь епохи Мейджі. У бурхливий період змін і реформ у Японії така молодь із задоволенням досліджувала нові горизонти, які відкрилися перед нею разом зі знайомством із західноєвропейською культурою.

Цікавий також і просторово-часовий аспект повісті. Художній часопростір твору – це завжди система безлічі пов'язаних між собою світів-просторів, у кожному з яких тече власний час. Так, у повісті «Танцівниця» в тісній взаємодії знаходяться світ реальний і світ інобуття, «закордонності», що відрізняються один від одного за структурою просторово-часових відносин. Морі Огай постійно переміщає героїв повісті у просторі та часі: учора Ота був на кораблі в Сайгоні, сьогодні він знаходиться в Берліні, а завтра поїде до Росії. Письменник використовує такий прийом, щоб підкреслити бажання японців дізнаватись і запозичувати. Проте всюди його супроводжуватиме невимовна печаль і туга за втраченим. Світ реальності героя ділиться на дві протилежні системи часопростору. Мається на увазі протиставлення теперішнього Оти під час повернення до Японії (сум за втраченим коханням, безвихідь і страх перед невідомим майбутнім) і світ прекрасного минулого в Німеччині, наповнений непідробною гармонією й сенсом (цікаве навчання, нові знайомства та кохання). При цьому в підтексті повісті проглядається ще один хронотоп, нереалізований на сторінках твору. Це хронотоп майбутнього, який об'єктивно протистоїть як минулому, так і сучасному.

Драма Оти Тойотаро пов'язана з особливостями політичної й культурної ситуації Японії періоду Мейджі. Уперше опинившись на Заході, Ота усвідомлює, що навіть коротке щастя є невід'ємним правом людини. Однак над самосвідомістю особистості продовжує панувати деспотична влада національних традицій, і почуття приноситься в жертву боргу, а сповідь героя набуває ще більшого драматизму. Із від'їздом із Європи закінчується й воля Оти.

Виходячи з цього, головною ідеєю повісті Морі Огая можна назвати досягнення суб'єктивної ідентифікації нації, яка найкраще виявляється в кульмінації твору: вибір Оти – залишитись у Європі або повернутися до Японії.

Повість Морі Огая будується на спогадах героя, сентиментальних, але разом із тим не позбавлених самоіронії. Оповідач повісті – це хлопець тонкої душевної організації, не позбавлений почуття прекрасного, його сприйняття навколишньої дійсності відзначається свіжістю, спостережливостю, забарвлене складною гаммою переживань. Ота Тойотаро – лідер, але не за характером, а за обов'язком, обставини постійно спонукають його йти далі. Він честолюбний, навіть трохи зарозумілий, че-

рез це з ним важко знайти спільну мову. Ще на початку повісті Морі Огай так характеризує свого героя: «Ота Тойотаро завжди був серед перших <...> повний честолюбних планів і надій, а також постійної готовності працювати» [2, с. 113].

За кордоном хлопець із насолодою вдихає повітря Європи; він відчуває дивне бажання жити так, як йому хочеться, він уперше відчув незалежність від того, що говорили на батьківщині, і самозабутньо занурився у світ «духовної свободи». Ота говорить про себе: «З юних літ я постійно робив те, що мені казали батьки <...> я залишався безвольною істотою, яка механічно виконує свої обов'язки. Але ось мені виповнилось двадцять п'ять років <...> і в мені почав народжуватись якийсь своєрідний внутрішній протест. Поступово почало виявлятися моє істинне Я, <...> це Я намагалось знищити мій постійний внутрішній спокій.<...> Я завжди страшився зіткнення із зовнішнім світом, у мене було відчуття, ніби я зв'язаний по руках і ногах. Удома мені постійно говорили про те, що я маю неабиякі здібності, і я повірив-таки у власну незвичайність. Але як тільки пароплав відчалив із Йокогами, від цієї впевненості не залишилося й сліду. У мене з очей потекли сльози, що було повною несподіванкою для мене самого. Лише пізніше я зрозумів: у цьому виявилася вся моя сутність» [2, с. 114]. І далі: «Через слабкість своєї натури я волів взагалі не приймати жодних рішень. Проте, в якийсь момент, слухаючи поради друга, я пообіцяв йому покінчити з минулим» [2, с. 126].

Коли ж Оту поставили перед необхідністю вибору між коханням і обов'язком, хлопець переживає моральні страждання, але не може протистояти тиску. Ота розуміє, який він насправді безвольний: «Спочатку, коли я лишень приїхав до Німеччини, мені ввижалося якесь пробудження власної особистості. У будь-якому випадку, я дав собі клятву ніколи не бути іграшкою в чужих руках. Але це була лише самовпевненість пташки, якій дозволили розправити крила, не відв'язуючи лапок» [2, с. 130]. Ота не має сил чинити опір обставинам. Відмовившись від поїздки додому, він назавжди може втратити батьківщину: «Я уявив собі на мить, що помру тут, загубившись у людському вирі величезної західної столиці. Від такої перспективи в мене заболіло серце і зникли будь-які моральні якості» [2, с. 130].

Образ Елізи в повісті символізує ковток свободи від установлених віками правил поведінки японців. Танцівниця уособлює невід'ємне право людини на щастя й кохання.

Еліза – бідна німецька дівчина, танцівниця у вар'єте – чиста, цнотлива душа – виявляє неабияку твердість і сильний характер у моменти, коли щось загрожує її коханням. Образ Елізи протиставлений образу Оти. Він – домашній хлопчик, мамин синочок, безвольний і слабкий, проте й намагається показати себе іншою людиною. Вона ж, навпаки, виявляє всю силу свого характеру, незважаючи на важкі обставини. Вона знаходить у собі сили йти проти суспільства й власної матері. Проте зрада Оти надломлює її душевний стан, і вона божеволіє: «... її очі нікого вже не впізнавали. Вона лише промовляла моє ім'я й різні прокльони, рвала на собі волосся, кусала ковдру. Іноді вона ніби приходила до тям і починала щось шукати. Нічого не приймала з рук матері. Лише любовно роздивлялася пелюшки та плакала, притиснувши їх до обличчя. Істеричний стан Елізи згодом минув, а разом із ним зникли й рідкісні вияви свідомості, розумом вона зрівнялась із немовлям» [2, с. 132].

Необхідно відмітити ще один образ, представлений у повісті. Це – колега Оти Аїдзава Кенкічі, який допоміг хлопцю, а згодом його зрадив. Аїдзава Кенкічі повідомив про «компро-

метуючий зв'язок» начальство Оти. Він уважав, що кохання до танцівниці не варте того, щоб назавжди псувати життя. За порадою Аїдзави, Ота залишає певну суму грошей на утримання «нешасної божевільної» та її дитини. Повість закінчується словами: «Так, Аїдзава Кенкічі – справжній друг, але я й досі відчуваю до нього неприязнь» [2, с. 132].

Японські критики пишуть про автобіографічний характер повісті. У Німеччині Морі Огаї закохався в німецьку дівчину, проте родина не дала дозволу письменнику на шлюб із німкенню. І все ж таки ототожнення героя «Танцівниці» з її автором було б помилкою. Морі Огаї сповна використав своє письменницьке право на художній вимисел. Він показав, як зароджується почуття індивідуалізму в епоху Мейджі, описав і погнання цього почуття, чим самим висловив свій протест проти насильства над особистістю.

Автор використовує таку актуальну для мистецтва того часу рису, як екзотизм. Письменник зображує екзотичну для японського читача північну країну зі снігом, «замерзлою ластівкою біля дверей», з екіпажами, які їхали по брущатій мостовій. Він використовує детальний опис вулиць, людей у європейській одежі, будинків. Примітна також і архаїчна мова повісті, письменник навмисно використовував її в стилістичних цілях.

Потрібно звернути увагу на особливу семантизацію кольорів у романтичних творах Морі Огая: яскравими й веселими фарбами написано все, що морально і красиво, а темними, чорними, сірими – зимовий вечір, похмурі вулички тощо – усе те, що пов'язано із злом і потворним. Брудно-сірим виглядає Берлін, по якому в розпачі тиняється Ота Тойотаро, змушений покинути Елізу. Мокрий сніг, тьмяне світло ліхтарів підкреслює похмурий стан душі Оти.

Отже, аналіз романтичної творчості Морі Огая на прикладі повісті «Танцівниця» дав змогу зробити такі **висновки**.

Загострена увага до людської особистості, до психологічних проблем її внутрішнього «Я», синтез західної та східної культур, новаторства й традиції, а також концепція притягання-відштовхування становлять сутність романтизму й поезики в художньо-естетичному світогляді Морі Огая. Герої його творів страждають від внутрішньоособистісних конфліктів, які розривають людину навпіл; від боротьби між почуттями та обов'язком, розуміння того, що неможливо об'єднати особисту свободу зі служінням надособистісним цінностям. Усе це створює особливий, емоційно наповнений стиль письменника.

Долі його героїв нерідко переплітаються з особистим життям письменника. Матеріалом для творчості Морі Огаї слугує власний досвід. Проте автор не використовує прямий автобіографізм, він пише про себе й водночас не про себе. Не можна проводити повне ототожнення автора з його персонажами, адже такий підхід здатний закрити шлях до розуміння творчості письменника.

Морі Огаї досягав об'ємності й глибини оповіді за допомогою зміщення часових планів. Письменник не використовував

послідовно-хронологічного викладу подій, навпаки, він повертався до попереднього, передбачав подальше.

Вищезгадана повість відбила складне світосприйняття людини епохи Мейджі: бажання незалежності, волі почуттів і неможливість здійснити ці бажання. Використання аніمالістичних символів, детальний опис, драматичні долі жінок, загальна тональність усепроникного смутку й мистецтво, яке присутнє на кожній сторінці твору, – усе це робить романтичний період творчості письменника особливим.

Література:

1. Иванова Г.Д. Морі Огаї / Г.Д. Иванова. – М., 1982. – 249 с.
2. Морі Огаї. Избранные произведения / Морі Огаї ; пер. с яп. Б. Лаврентьева, Г. Ивановой, В. Гришиной // Японская классическая библиотека. XX век. – СПб. : Гиперион, 2002. – 335 с.
3. Осадча Ю. Основні чинники формування модерного літературно-критичного дискурсу в Японії кінця 19 ст. / Ю. Осадча // Вісник Львівського університету ім. Івана Франка. Серія «Філологічна». – 2008. – № 45. – С. 242–249.
4. David Dilworth & J. Thomas Rimer “The Historical Fiction Of Mori Ogai” / David Dilworth. – University of Hawaii Press, Honolulu, Hawaii 96822, 1991. – 422 p.
5. Helen M. Hopper. Mori Ogai's Response to Suppression of Intellectual Freedom, 1909–1912 / Helen M. Hopper // Sophia University. – 1974. – Vol. 29. – № 4. – P. 381–413.
6. Mori Ogai, Richard Bowring. Maimime. (The Dancing Girl) / Mori Ōgai. // Monumenta Nipponica, Sophia University. – 1975. – Vol. 30. – № 2. – P. 151–176.
7. 小堀桂一郎「若き日の森鷗外」東京大学出版会、東京、1970。–720 p.
8. 小堀桂一郎「森鷗外留学時代の日本文明論」東京、1969。
9. 小堀桂一郎「森鷗外の世界」東京、1971。–435 p.
10. 小堀桂一郎「森鷗外：批評と研究」岩波書店、東京、1998。–391 p.
11. 小堀桂一郎「鷗外とその周辺」明治書院、東京、1981。–337p.
12. 森茉莉「父の帽子」東京、1975。–304 p.
13. 森於菟「父親としての森鷗外」東京、1969。–249 p.
14. 森鷗外「森鷗外全集」1 – 8、東京、1971。
15. 森鷗外「鷗外全集」1 – 3 8、東京、1972。

Левицкая Е. Ю. Константы японского романтизма и поэтика Морі Огая в повести «Танцовщица»

Аннотация. В статье проанализированы константные закономерности проблематики и поэтики произведений романтического периода творчества писателя, структурные особенности, стилевая специфика и образная система его поэмы.

Ключевые слова: романтизм, экзотизм, семантизация цветов, поэтика.

Levytska O. The constants of the Japanese romanticism and Mori Ogai's poetic in novel “The Dancing Girl”

Summary. In this article there are analyzed constant regularities of problematics and poetics of the writer's romanticist works, structural peculiarities, style specifics and figurative system of his prose.

Key words: romanticism, exoticism, colors, poetics.

Супа Л. М.,
старший викладач кафедри романської філології та компаративістики
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ХРОНОТОП КУЛЬТУРИ У ДИЛОГІЇ ЖОРЖ САНД «КОНСУЕЛО» І «ГРАФІНЯ РУДОЛЬШТАДТ»

Анотація. У статті досліджено часопростір культури романів Жорж Санд «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» як складову філософської специфіки хронологічної організації діалогії. Увиразнено три сфери хронотопу культури: мистецтво, філософію та релігію. Зазначено, що цілісність часопростору культури визначається діалогом – міжвидовим, міжнаціональним та міжпохальним – і в межах означених феноменів культури, й у взаємозв'язку цих сфер.

Ключові слова: хронотоп культури, мистецтво, філософія, релігія, Жорж Санд.

Постановка проблеми. Часопросторова організація романної діалогії Жорж Санд вирізняється філософською спрямованістю та постає однією з ознак жанрової приналежності творів «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» до варіанту французького філософського роману доби романтизму. Особливості філософичності хронотопу означених романів розкриваються через художнє осмислення філософської категорії часу в художній цілісності тексту, соціально-історичний хронотоп, часопростір персонажів, хронотоп дороги, а також хронотоп культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розгляду часопростору діалогії присвячено франкомовну статтю Жерара Шіффера «Консуело, час і простір, символічні місця і персонажі» («Consuelo, le temps et l'espace, lieux symboliques et personnages»), що ввійшла до колективної праці «Порпоріна. Бесіди про Консуело» («La Porporina. Entretiens sur Consuelo») [1]. Хронотоп дороги та літературно-філософські виміри часу аналізуються у наших публікаціях [2], [3]. У пропонованій розвідці продовжуємо дослідження компонентів філософського модусу хронотопу діалогії.

Мета статті полягає у вивченні часопростору культури романів «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» як складової філософської специфіки хронотопу діалогії.

Виклад основного матеріалу. Хронотоп культури означених романів Жорж Санд включає мистецтво, філософію та релігію. Його цілісність визначається міжвидовим, міжнаціональним та міжпохальним діалогами у межах означених феноменів культури та у взаємозв'язку цих сфер. Виразниками діалогу культур постають персонажі діалогії, що вказує на взаємозв'язок та взаємообумовленість хронотопу культури та хронотопу персонажів. Головна героїня Консуело зображена у художній тканині тексту як образ музики. Подорожуючи, дівчина

немовби виконує функції сполучної ланки у взаємодії музичного мистецтва Італії, Чехії, Німеччини та Австрії. До того ж, у культурному просторі середини XVIII століття «живе» чеська народна і духовна музика періоду гуситства та Реформації, яку виконує один із головних персонажів Альберт (нащадок онімеченого чеського роду). Консуело (іспанка за національною приналежністю, яка виросла в Італії і вивчала класичну західноєвропейську музику) слухає ці мелодії та неймовірно захоплюється ними. З огляду на це промовистим видається діалог між Альбертом та Консуело як представниками різних музичних світів:

– Те, що я дізнаюся від вас про Генделя та інших великих метрів, на яких ви зростали, здається мені вищим у багатьох аспектах від того, чого я, зі свого боку, можу вас навчити. Але щоб пізнати й опанувати цю музику, мені потрібно було б поєднатися з новим музичним світом, і тільки з вашою допомогою я зважуся увійти до нього.

– Але я, – сказала Консуело, посміхаючись, – думаю, не брала б на себе цього навчання. Те, що я почула у гроті, таке гарне, таке величне, таке унікальне у своєму роді, що я б побоюлася додати гравію у кришталеве, діамантове джерело. О Альберте! Я добре бачу, що ви знаєтеся на музиці краще, ніж я¹.

Таким чином, відбувається взаємодія слов'янської та західно-європейської музичних культур, кожна з яких має свою самобутню цінність.

Музичний світ діалогії (і ширше – мистецький, що лежить в основі сюжетної лінії романів «Консуело» і «Графиня Рудольштадт») доповнюють філософський та релігійний пласти. Історичний часопростір філософії XVIII століття втілений в образах філософів-просвітників. Але оскільки «людина не народжується з «почуттям часу», а її часові і просторові поняття завжди визначені тією культурою, до якої вона належить» [5, с. 159], остільки головні персонажі стають виразниками романтичного світогляду, вони «своїм внутрішнім хронотопом належать авторській сучасності» [6, с. 260]. Філософським поглядам мислителів епохи Просвітництва протиставляються позиція їхнього сучасника Жана-Жака Руссо як філософа, котрий важливе місце відводив почуттю, та філософські переконання персонажа-інтелектуала романтичного типу Альберта.

Образ останнього заслуговує на окрему увагу у двох взаємокорелятивних аспектах: філософському та мистецькому. Саме за посередництвом Альберта прилучається до філософії і головна героїня, для котрої філософія асоціюється з думками про буття. В образі Консуело у діалогії уособлений інтуїтивний спосіб пізнання на протигагу просвітницькому аналітизму. Доповнюють час і простір філософії також роздуми, котрі у сукупності з вищезгаданими ознаками підкреслюють домінування романтичних ідейно-духовних та художньо-естетичних засад у романах «Консуело» і «Графиня Рудольштадт».

¹ « – Ce que vous m'apprenez de Haendel et des autres grands maîtres dont vous êtes nourrie me paraît supérieur, à beaucoup d'égards, à ce que j'ai à vous enseigner à mon tour. Mais, pour connaître et apprendre cette musique, il eût fallu me mettre en relation avec un nouveau monde musical (курсив наш. – Л. С.); et c'est avec vous seule que je pourrai me résoudre à y entrer...».

– Et moi, dit Consuelo en souriant, je crois que je ne me chargerai point de cette éducation. Ce que j'ai entendu dans la grotte est si beau, si grand, si unique en son genre, que je craindrais de mettre du gravier dans une source de cristal et de diamant. O Albert! Je vois bien que vous en savez plus que moi-même en musique» [4, кн. I, с. 383 – 384]. Тут і далі переклад з французької наш. – Л. С.

Неабияке зацікавлення викликає релігійний первень хронологу культури, котрий розглянемо детальніше. Уже перші рядки діалогії окреслюють елементи християнської культури, представлені у синтезі релігії і мистецтва (церковний спів, духовна музика). Про два типи побожності, виявлені у Венеції, Консуело згадує дещо згодом у Чехії. Це, передусім, побожність «монахів, монахинь і народу, яка, можливо, заходить надто далеко; тому що приймає із загадками релігії різні допоміжні забобони»². Другий тип побожності – «високого духовенства і вишого світу, що є лише видимістю»³. Консуело турбує питання: «Яким є справжній Бог? (...) У що вірити і що думати? (...) Чи можна жити без релігії? Тоді навіщо жити? Заради чого працювати? Заради чого мала б я жаль, сміливість, шляхетність, сумлінність і порядність, я – одна у світі, якщо у цьому світі немає вищої, розумної і сповненої любові Істоти, Яка мене судить, Яка мене хвалить, Яка мені допомагає, мене застерігає і мене благословляє?»⁴.

Крок за кроком у художньому світі тексту загострюється критика римо-католицького віросповідання, якому протиставляються протестантизм, ересі, а далі – і нова релігія майбутнього, у зв'язку з чим діалогія Жорж Санд була залічена Церквою до переліку заборонених книг, як констатує М. Трескунов [7, с. 131].

Апологія протестантизму пов'язана в аналізованих романах із ретроспективним пластом – гуситськими війнами в Чехії. У художній цілісності діалогії констатується безпосередній зв'язок гуситського руху із релігійними переконаннями чехів та увиразнюються розходження на теологічному ґрунті, що призвели до кривавих подій, а також наголошується на основній причині – тайнстві причастя. Гусити, як зауважується у романному плетиві, вимагали здійснення причастя під видами хліба і вина, та засуджували відпущення гріхів священником й розкіш римо-католицького обряду (приміром, золоту чашу). Символом гуситів стала дерев'яна чаша, що втілювала єдність, рівність та братерство усіх віруючих. Власне за ці ідеали і тривали визвольні змагання чехів. «Поборником чаші» названий у діалогії Ян Жижка та в однойменному нарисі зазначено, що народний герой керувався радше вільнолюбними ідеями, аніж релігійними переконаннями, хоча строго дотримувався обряду причастя своєї віри [8].

Апелюючи до історичних нарисів Жорж Санд «Ян Жижка» і «Прокіп Великий», що доповнюють романи «Консуело» і «Графиня Рудольштадт», Борис Реїзов зазначає, що письменниця «зводить до мінімуму релігійний момент» гуситського руху та виокремлює його основну рису – народність, вплітаючи ідею національного визволення у ці твори. Згідно з науковцем саме боротьба «за національну незалежність проти німецької нації» забезпечувала чехам «виняткову силу протистояння» [9, с. 257]. Проте підкреслимо: у першій частині діалогії двічі повторюється, що ідея звільнення від завойовників органічно поєдналася з релігійними прагненнями чеського народу. Звернімося до цитати: «До цієї початкової ідеї (йдеться про чашу. – Л. С.), яка

втілила в релігійному символі всю радість, всі шляхетні поривання гордого й благородного народу, приєдналися в умовах переслідувань і кривавої боротьби проти оточуючих націй усі ідеї патріотичної свободи та національної гідності»⁵. В історичних нарисах гуситська війна названа релігійною [10, с. 5], а також неодноразово вказано, що релігійний запал був першоосновою всіх перемог гуситів. Однак Б. Реїзов вважає, що не релігійність, а власне ентузіазм, «... дає змогу купці людей змусити втікати цілі армії», хоча у наведеній науковцем цитаті ентузіазм згаданий після віри, а не навпаки [9, с. 262].

Відмітимо також, що гусити зображені у нарисах стійкими у своїх переконаннях. Вони не тільки причащаються під двома видами, а й розмірковують у вільний час на релігійні теми. У військових походах чехів супроводжують священники. Чаша – символ гуситів – зображена на їхньому щиті. У «Празьких статтях» гусити чітко визначили свої вимоги, в яких релігійні і політичні питання перепліталися. Додаткові підтвердження непохитності віри чехів знаходимо у романі «Консуело». Поблизу замку Велетнів за наказом графа Рудольштадта відкопано трупи закатованої сім'ї гуситів, що відмовилися зректися своєї віри. А у підземеллі середньовічної споруди Консуело бачить скелети людей, що теж загинули за віру. Та й Б. Реїзов зауважує, що згідно з Жорж Санд «суперечки про чашу не були марними, винятково богословськими науками: «Це було життєве питання для чеської нації, котра організовувалася як незалежне суспільство» [9, с. 261].

У художній тканині діалогії простежується еволюція гуситського руху та названі його попередники лолларди і вальденси, а гуситство тлумачиться у руслі ересей. Католицьке духовенство (у романах – це канонік, що перебуває у замку Велетнів) та суспільна думка загалом засуджують еретиків, говорять про них із острахом, а такі персонажі, як баронеса Венцеслава та граф Христіан, навіть ніколи не згадують про своїх прародичів-протестантів. Іншою є позиція автора, більшою мірою увиразнена в «Яні Жижиці» та «Прокопі Великому». Погляди автора щодо цього питання протилежні стосовно аргументів людей «дуже поважних» і «дуже вчених»: «Є одна релігія і одна – ересь. Офіційна релігія, утверджена церквою, завжди дотримувалася однієї системи; таємна релігія, яка лише прагне утвердитися, є ідеальним суспільством рівності, що починається з проповіді Ісуса, перетинає століття католицизму під назвою ересі і сягає у нас французької революції (...), ця релігія – також єдина, якої б форми вона не набувала, під якою назвою вона б не була прихована, якого переслідування вона б не зазнавала»⁶. На думку автора, в історичних нарисах ересь є ідеєю «переважно християнською у своїх принципах. Це доктрина Вічного Євангелія або релігія Святого Духа, яка наповнює Середні віки і є ключем до всіх їхніх потрясінь та загадок»⁷.

Жорсандівське розуміння ересі розглядають радянські літературознавці О. Білецький та Б. Реїзов, однак з соціологічних позицій. Так, О. Білецький звертає увагу на те, що релігійні повстання призводять до соціальних протистоянь, котрі уви-

² «celle des moines, des nonnes, et du peuple, qui va trop loin peut-être; car elle accepte, avec les mystères de la religion, toutes sortes de superstitions accessoires» [4, кн. 1, с. 278].

³ «celle du haut clergé et du beau monde, qui n'est qu'un simulacre» [там само].

⁴ «Quel est donc le vrai Dieu? (...) Que croire et que penser? (...) Peut-on vivre sans religion? Alors pourquoi vivre? En vue de quoi travaillerais-je? En vue de quoi aurais-je de la pitié, du courage, de la générosité, de la conscience et de droiture, moi qui suis seule dans l'univers, s'il n'est point dans l'univers un Etre suprême, intelligent et plein d'amour, qui me juge, qui m'approuve, qui m'aide, me préserve et me bénisse?» [4, кн. 1, с. 279].

⁵ «à cette idée première (il s'agit de la coupe. – L. S.), qui résumait dans un symbole religieux toute la joie, tous les nobles besoins d'un peuple fier et généreux, vinrent se rattacher, par suite de la persécution, et au sein d'une lutte terrible contre les nations environnantes, toutes les idées de liberté patriotique et d'honneur nationale» [4, кн. 2, с. 16].

⁶ «comme il n'y a qu'une religion, il n'y a qu'une hérésie. La religion officielle, l'église constituée a toujours suivi un même système; la religion secrète, celle qui cherche encore à se constituer, cette société idéale de l'égalité, qui commence à la prédication de Jésus, qui traverse les siècles du catholicisme sous le nom d'hérésie, et qui aboutit chez nous jusqu'à la révolution française (...) cette religion-là est aussi toujours la même, quelque persécution qu'elle ait subie» [8, с. 34].

⁷ «c'est la doctrine de l'Evangile éternelle ou de la religion de Saint-Esprit, qui remplit le moyen âge et qui est la clef de tous ses convulsions, de tous ses mystères» [8, с. 43].

разнюються «уже не стільки у формі містичних пропозицій, скільки у формі політичних вимог» [11, с. 528]. Дослідник помічає «слабкі аспекти концепції Жорж Санд» (історичне зближення давніх релігійних рухів із сучасними у письменниці) та «агітаційне значення її звернення до гуситства», маючи на увазі соціальну природу релігійних рухів: «Гусити для Жорж Санд – речники ідеї соціальної революції, попередники «реформаторів» 30-х років» [11, с. 529–530].

У діалогії поступово долаються «межі» власне гуситства та продовжується історія Реформації в особі Мартіна Лютера – «перевтіленого» Яна Гуса, що знову підняв народ на боротьбу. Згідно з позицією персонажа романів Альберта, «гусити, калікстинці, таборити, сироти, союзні брати, лютерани» поєднали реформу Яна Гуса з діяльністю німецького реформатора [4, кн. 1, с. 210].

Сама Жорж Санд, як відомо, переживши кризу містицизму у підлітковому віці, екзальтоване ставлення до римо-католицького віросповідання та бажання стати монахинєю, згодом зайняла критичну позицію щодо католицизму. Неабияку роль при цьому відіграло її ознайомлення з працями відлученого від церкви священика Фелісите де Ламенне й особливо захоплення соціальними утопіями П'єра Леру. Під впливом останнього французька романістка поринула у світ релігійних рухів і таємних організацій.

Висновки. Релігія, філософія та мистецтво переплітаються у художньому світі діалогії: філософія вступає в діалог з релігією, релігія і філософія – з мистецтвом, утворюючи хронотоп культури романів, що, своєю чергою, постає складовою філософської специфіки діалогії Жорж Санд та вказує на перспективи подальшого вивчення тих особливостей хронотопної організації романів «Консуело» і «Графиня Рудольштадт», що цілісно характеризують названі твори як варіант французького філософського роману доби романтизму.

Література:

- Schaeffer G. Consuelo, le temps et l'espace, lieux symboliques et personnages / Gérard Schaeffer // La Porporina. Entretiens sur Consuelo : actes du colloques présenté par Léon Cellier. – Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1976. – p. 53–66.
- Сипа Л.М. Хронотоп дороги у французькому романтичному романі // Л.М. Сипа // Мова та література у полікультурному просторі: матеріали міжнародної науково-практичної конференції. – Львів : ГО «Науково-філологічна організація «ЛОГОС», 2015. – С. 10–11.
- Сипа Л.М. Літературно-філософські виміри часу у романі Жорж Санд «Графиня Рудольштадт» // Л.М. Сипа // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філол. науки). – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. – № 5. – С. 37–40.
- Sand G. Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt : roman / G. Sand // G. Sand. Œuvres : à 2 v. – V. 1. – Paris : Folio classique, 2004. – Paris : Folio classique, 2004. – V. 1. – 402 ; 572, [1] p.
- Гуревич А.Я. Представления о времени в средневековой Европе / А.Я. Гуревич // История и психология. – М., 1971. – С. 159–198.
- Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Н.Х. Копистянська. – Львів : Паіс, 2005. – 368 с.
- Трескунов М.Е. Жорж Санд / М.Е. Трескунов. – Ленинград : Худ. лит., 1976. – 247, [1] с.
- Sand G. Jean Ziska / George Sand. – Bruxelles : Meline, Cans et Companie, 1843. – 233 с.
- Реизов Б.Г. Жорж Санд и крестьянско-плебейская революция в Чехии / Б.Г. Реизов // Из истории европейских литератур / Б.Г. Реизов. – Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1970. – С. 249–265.
- Sand G. Procope le Grand / George Sand // Oeuvres illustrées : à 9 v. – Paris : J. Hetzel; 1852. – T.VIII. – 1855. – P. 1–16.
- Білецький О.І. Роман о призвании артиста / О.І. Білецький // О.І. Білецький. Зібрання праць : у 5 т. – К. : Наукова думка, 1966. – Т. 5 : Зарубіжні літератури. – 1966. – С. 508–535.

Сипа Л. М. Хронотоп культури в діалогії Жорж Санд «Консуело» і «Графиня Рудольштадт»

Аннотация. В статье исследуется хронотоп культуры романов Жорж Санд «Консуело» и «Графиня Рудольштадт» как составляющая философской специфики хронотопной организации диалогии. Выделено три сферы хронотопа культуры: искусство, философию и религию. Утверждается, что целостность хронотопа культуры определяется диалогом – межвидовым, межнациональным и межэпохальным – как в пределах указанных феноменов культуры, так и у взаимосвязи этих сфер.

Ключевые слова: хронотоп культуры, искусство, философия, религия, Жорж Санд.

Sypa L. The chronotop of culture in dilogy «Consuelo» and «The Countess von Rudolstadt» by George Sand

Summary. The chronotop of culture of George Sand's novels «Consuelo» and «The Countess von Roudolstadt» as a component of philosophical specificity of chronotop organization of dilogy is researched in article. Three spheres of culture chronotop are pointed out: art, philosophy and religion. It is stated that integrity of chronotop of culture is determined by dialogue – interspecific, interethnic and interepochal – within defined phenomena of culture and in interaction of these spheres.

Key words: chronotop of culture, art, philosophy, religion, George Sand.

*Тузков С. А.,
доктор філологічних наук,
професор кафедри англійської філології
Николаєвського національного університету імені В. А. Сухомлинського*

АВТОР – ГЕРОЙ – ЧИТАТЕЛЬ: МОТИВ ИГРЫ В ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЕ

Аннотация. В статье рассматриваются типологические особенности готической новеллы конца XIX – начала XX веков. Основное внимание уделяется проблеме соотношения рационального и мистического начал в готическом тексте. Показывается, что в новеллах Г. Джеймса и Э. Уортона между ними сохраняется равновесие, в результате чего в центре повествования оказываются не персонажи-призраки, а психологическое состояние и нюансы поведения героев, столкнувшихся с инфернальными силами. В свою очередь, двойная мотивировка событий ставит читателя перед выбором их рациональной или мистической интерпретации.

Ключевые слова: готическая новелла, рациональное начало, мистическое начало, двойная мотивировка событий, Г. Джеймс, Э. Уортон.

Постановка проблемы. В современном литературоведении предлагаются различные взгляды на феномен «готического» в литературе, но обычно он рассматривается как непрерывная, развивающаяся вплоть до XXI века традиция, в рамках которой сосуществуют роман и новелла. Однако интерес исследователей чаще привлекает романная форма, поскольку именно с ней связано формирование готической стилистики. Особенности литературной готики видятся в своеобразном взаимодействии образной системы, сюжета и композиции. Большинство научных трудов посвящены изучению и систематизации общих типологических особенностей готической прозы [1; 2]. Привлекают внимание оригинальные концепции пространственно-темпоральной и фантастической составляющих готической поэтики [3; 4; 5]. На этом фоне готическая новеллистика до сих пор остается малоизученной. Стилиевая неоднородность и многообразие вариаций затрудняют процесс ее систематизации. Чуть ли ни единственным серьезным исследованием готической новеллы на постсоветском пространстве является диссертационная работа Н.В. Водолаженко (2008 г.), в которой осуществляется системный анализ поэтологических особенностей цикла «В зеркале отуманенном» Дж.Ш. Ле Фану (Joseph Sheridan Le Fanu: 1814–1873) [6].

Цель статьи – анализ поэтики американской готической новеллы рубежа XIX–XX веков в контексте исторического развития готической литературы.

Готическая новелла адаптирует основные черты готического романа XVIII века. Готический роман возникает в Англии в переходную эпоху от Просвещения к романтизму. Сентиментализм и предромантизм в равной мере закладывают основы готической традиции, предопределяя параллельное развитие двух школ готики – сентиментальной (С. Ли, А. Радклифф) и предромантической (Г. Уолпол, М.Г. Льюис). И в том, и в другом случае готический роман становится формой смелого литературного эксперимента по переосмыслению традицион-

ных эстетических категорий и преодолению существующих ограничений. Тем не менее, сентиментальная готика стремится сохранить просветительский дидактизм и ратует за рациональное объяснение инфернального, в то время как в предромантической готике сверхъестественное начало открыто допускается на страницы произведений.

В конце XVIII века складывается готический канон, успешно и многократно использованный авторами готических романов: он включает в себя такие важные элементы поэтики, как пространственно-временная доминанта, персонажно-образная система, сюжетология и категория сверхъестественного. К середине XIX века складывается жанровый канон готической новеллы. Типологические особенности готического романа модифицируются с учетом жанровой специфики новеллы: место действия обретает национальные черты; на смену средневековью приходит современность со своими героями, представителями разных социальных групп и профессий. Само инфернальное, более не привязанное к отдельному готическому топосу, предстаёт в многообразии пугающих форм. При этом авторы фокусируются на описании индивидуального опыта общения с потусторонними силами, что влечет за собой зарождение важнейших принципов психологизма. Готическая новеллистика XIX века обогащает жанровый канон современными реалиями и инкорпорированием основ научного знания. Гибкое взаимодействие с другими литературными жанрами и методами позволяет готической новелле обрести огромную популярность у широкого круга читателей. «Вторичность» по отношению к романной форме компенсируется тем, что именно в новелле находит отражение значительно усложнившийся и расширившийся круг проблем современного общества.

Изложение основного материала исследования. Для нас наибольший интерес представляют произведения, в которых сохраняется равновесие между реальным и мистическим: читателю предстоит самому выбрать ту или иную интерпретацию текста. «Поворот винта» (“The Turn of the Screw”, 1889) Генри Джеймса (Henry James: 1843–1916) – один из таких философско-психологических этюдов о сложности мироустройства и парадоксах его восприятия.

В лучших традициях готической литературы новелла американского писателя содержит ПРОЛОГ, где вводится МОТИВ РУКОПИСИ: подобно авторам классических английских готических романов XVIII века, Г. Джеймс, прежде всего, пытается убедить читателей в достоверности событий, о которых пойдет речь в основной части повествования. Действие пролога происходит в Сочельник в старинном доме: собравшись у камина, герои развлекают друг друга страшными историями о привидениях. Один из гостей – Дуглас – под впечатлением поразившего всех рассказа о том, как ужасное привидение ночью явилось сначала маленькому мальчику, а затем и его матери, преодолев

сомнения, решается познакомить остальных гостей с таинственной рукописью, которая содержит исповедь женщины, умершей 20 лет назад.

В рукописи-исповеди, написанной незадолго до смерти, героиня пытается оправдать себя, снять чувство вины, от которого, судя по всему, она так и не смогла избавиться до конца жизни. Героиня вспоминает дни своей молодости, из чего несложно заключить, что поразившие её события, произошли в середине XIX века: тогда она, 20-летняя дочь сельского священника, искала работу домашнего учителя. Лондонский денди, опекун двух детей-сирот, предложил ей стать их воспитательницей с условием, что она не станет беспокоить его связанными с детьми проблемами. Поддавшись его обаянию, она согласилась взять на себя всю ответственность за детей, о чём не раз впоследствии пожалела.

Место основного действия новеллы – загородная усадьба, старинное родовое поместье. С первых же страниц повествование строится на контрасте. Подъезжая к поместью, героиня испытывает противоположные чувства: душевное смятение и мрачные предчувствия под влиянием окружающего пейзажа сменяются радостным изумлением. И в дальнейшем этот приём очень широко используется автором. Думается, не случайно: очевидно, что с помощью контраста в повествование вводится и затем умело поддерживается мотив зыбкости, иллюзорности наших представлений не только об окружающем нас мире или людях, с которыми мы сосуществуем, но и – что особенно важно! – о самих себе.

Казалось бы, знакомство с экономкой миссис Гроуз («... полная, спокойная, опрятная, пышущая здоровьем женщина с простым лицом») и маленькой Флорой («В жизни не видела я более красивого ребёнка...») должно было окончательно успокоить героиню новеллы, но радость, которую бесхитростная миссис Гроуз испытывала в связи с её появлением в доме, – как это ни парадоксально – лишь расшевелила в душе героини прежние подозрения и тревожные предчувствия [7, с. 256–257]. Приезд брата Флоры – Майлса («... при виде его вас захлестывало одно-единственное чувство – горячая нежность») – лишь усугубляет ситуацию: мальчика по непонятным причинам («Он подаёт дурной пример остальным детям») отчислили из школы [7, с. 261–265]. Психологически очень точно – отдельными мазками, которые постепенно складываются в мозаику, – Г. Джеймс рисует, как изо дня в день героиня всячески возбуждает собственную подозрительность: особую неприязнь у неё вызывает прежняя гувернантка детей (молодая и красивая!), которая накануне уехала и – по словам опекуна детей – умерла.

Сначала героиня отказывается верить в порочность Майлса (впрочем, как и в неискренность Флоры), но дальнейшие события заставляют её предположить, что дети в своё время попали под пагубное влияние бывшей гувернантки мисс Джеселл и – также уже покойного – камердинера Питера Квинта, на попечении которых находились до неё. Кульминация наступает в тот момент, когда ей начинают являться их призраки: с одной стороны, читатель, сочувствуя героине, разделяет её страх перед сверхъестественным; но, с другой стороны, нельзя не обратить внимания на то, что эти видения прямо связаны с её эротическими переживаниями. Г. Джеймс «рассыпает» в тексте произведения множество намёков, отсылающих исследователей к «фрейдистской» интерпретации новеллы: безответная любовь героини к опекуну детей вызывает у неё чувство зависти к бывшим любовникам – Питеру Квинту и мисс Джеселл, которое

трансформируется в подсознательный страх «потерять» и любовь детей: *«Призраки ещё пока не знают, как действовать, но отступать не собираются. Пока они держатся на порядочном расстоянии – появляются в укромных местах, там, где выше, на башне, на крышах, заглядывают в окна, выжидают вдалеке на берегу пруда. Но тайне обе стороны ищут сближения и, в конце концов, встретятся. А пока призраки лишь манят детей своим злоеющим воздействием»* [7, с. 313].

Убедив себя в том, что призраки Питера Квинта и мисс Джеселл хотят окончательно развратить и погубить детей, которые представляются ей уже не невинными ангелами, а скрытными, коварными, лживыми существами, и – как ей кажется – тайне от неё ищут встречи с бывшими воспитателями, героиня решает любой ценой спасти Майлса и Флору. Но «борьба» героини с «привидениями» оборачивается против неё: маленькая Флора в истерике умоляет миссис Гроуз увести её из дома (*«Всю ночь девочка беспокойно металась, страх не давал ей уснуть, но боялась она вовсе не прежней гувернантки, а нынешней ... она ни за что не хотела видеть меня и твердила только об этом»*), а сердце «побеждённого» Майлса – в момент торжества героини – перестаёт биться [7, с. 346, 365–366].

Вопрос: с какими привидениями так отчаянно сражалась героиня новеллы Г. Джеймса «Поворот винта»? – так и остаётся без ответа. Вернее, по замыслу автора, предполагает прямо противоположные ответы: сделать выбор в пользу одного из них должен читатель.

Подобного эффекта достигает и Э. Уортон (Edith Wharton: 1862–1937) в новелле «Торжество тьмы» (*“The Triumph of Night”*, 1914), где налицо тематические переклички с джеймсовским «Поворотом винта», на что в своих комментариях к публикации произведения американской писательницы в антологии «Готический рассказ XIX–XX веков» вполне правомерно указывает современный исследователь готической традиции С. Антонов [7, с. 704]. Действие новеллы Э. Уортон происходит на северо-востоке США, в штате Нью-Гемпшир. Главные герои – Джордж Фэксон и Фрэнк Райнер – зимней ночью встречаются на узловой станции Нортридж: Фэксон приезжает из Бостона, чтобы приступить к обязанностям секретаря миссис Калми, но неожиданно для себя оказывается в затруднительном положении, так как за ним не выслали сани из Веймора; а Райнер встречает нью-йоркский поезд, на котором должны приехать его знакомые. Молодые люди испытывают взаимную симпатию, и Райнер предлагает Фэксону провести эту ночь в Овердейле, где он живёт вместе со своим дядей Джоном Лавингтоном. Фэксон вынужден принять приглашение.

Основные события разворачиваются в Овердейле, в доме Джона Лавингтона. Повествование строится на контрасте: в противоречие вступают понятия истинного и кажущегося, скрытого и видимого. Всё происходящее даётся через восприятие Джорджа Фэксона: *«Фэксон начал понимать...», «Фэксон заметил...», «Фэксон узнал...»* и т. п. В связи с этим особое значение приобретает вопрос: насколько читатель вправе доверять его впечатлениям и выводам? В какой-то степени ответить на этот вопрос помогает авторская ремарка, своеобразный комментарий к портрету Фрэнка Райнера: *«Молодой человек был очень белокур и очень юн (Фэксон решил, что ему вряд ли больше двадцати), однако его лицо, полное утренней свежести, было немного чересчур заострённым и тонким, как будто живой нрав соперничал в юноше с некоторым надрывом, вызванным телесной слабостью. Вероятно, Фэксон быстрее*

прочих замечал подобные мелочи, поскольку его собственный темперамент зависел от слегка расшатанных нервов (выделено нами – С. Т.), что, однако, как он полагал, делало его чувствительной натурой – и не более того» [7, с. 480–481].

«Расшатанные нервы» способствуют пронизательности Фэксона: его взору открывается то, что скрыто от других действующих лиц. Он не только понимает, насколько Райнер тяжело болен (а всё возрастающая симпатия к этому юноше заставляет Фэксона быть особенно внимательным по отношению к нему), но и отмечает «натянутую сердечность» Джона Лавингтона. Приём контраста становится основным при описании каждого из этих персонажей. Восприятие Фэксона раздваивается, а именно:

– он отмечает, что «здоровый румянец» на лице Райнера создаёт обманчивое впечатление, будто юноша чувствует себя хорошо, в то время как быстро прогрессирующая чахотка неминуемо сводит его в могилу: «... взгляд Фэксона приковала рука, которую обнажил Райнер, – такая тонкая, такая бескровная, такая истощённая, такая старческая на фоне лба, которого она коснулась. «Как странно – здоровое лицо и умирающие руки», – подумал секретарь» [7, с. 484];

– при встрече с Джоном Лавингтоном он поражается, насколько облик этого маленького заурядного человечка не соответствует тому яркому, блистательному образу, который создавали «слухи о Джоне Лавингтоне, его деньгах, его картинах, его политическом влиянии, его благотворительной деятельности и его гостеприимстве»: «Не понимаю, при чём здесь он», – только и смог подумать секретарь, так трудно ему было увязать роскошь того образа, который Лавингтон создавал в обществе, с сухими манерами и сухим обликом хозяина дома» [7, с. 482, 485].

Важная деталь: отмечая, что Фэксону атмосфера в доме показалась столь же холодной и негостеприимной, как и его хозяин, Э. Уортон делает оговорку: «Фэксон сам не понимал, в чём дело, и мог лишь предположить, что сильная (пусть и в отрицательном смысле) личность мистера Лавингтона как-то мистическим образом проникала во все уголки его жилища. Хотя, вероятно, это ощущение было вызвано тем, что сам Фэксон устал и проголодался, замёрз куда сильнее, чем думал, пока не попал с мороза в тепло, и вообще ему несказанно надоело незнакомые дома и перспектива вечно жить у чужих людей» [7, с. 485–486].

Писательница постоянно и постепенно внушает читателям мысль о том, что впечатлениям Фэксона безоговорочно доверять не следует: в силу ряда причин (расшатанные нервы, устал, проголодался, замёрз и т. п.) он может ошибаться в своих выводах. В результате читатели оказываются в экзистенциальной ситуации выбора: принять или не принять точку зрения Фэксона. Между тем, симпатия к Райнеру, с одной стороны, и неприязнь к Джону Лавингтону – с другой, провоцируют или подготавливают то, что пронизательность Фэксона реализуется в «в и д е н и и». Во время составления и подписания завещания Райнера в пользу его дяди Фэксон видит рядом с Лавингтоном п р и з р а к, который он сначала принимает за его брата: «Сходство между ним и хозяином дома, которое, вероятно, усиливали тёмные абажуры настольных ламп, оставлявшие фигуру за креслом Лавингтона в тени, тем более поразило Фэксона, что выражение их лиц было совершенно различным. Джон Лавингтон, наблюдая, как племянник неуклюже пытается капнуть воск на бумагу и приложить печать, неотрывно глядел на него

с приязнью, смешанной с умилением; а человек за креслом, так странно напомиавший хозяина дома чертами и фигурой, обратил к юноше лицо, бледное от ненависти» [7, с. 489].

Во время обеда Фэксон уже перестаёт сомневаться в мистической сущности «двойника Лавингтона» – никто другой из гостей этого человека не видит (!): «Эта фигура по-прежнему стояла за спиной у хозяина дома, ещё более различимая и посему ещё более похожая на него, и, когда Лавингтон продолжал с любовью смотреть на племянника, его двойник, как и раньше, не спускал с юного Райнера взгляда, полного убийственной угрозы» [7, с. 495]. Страх заставляет Фэксона бежать из зловещего – как ему представляется – дома: «Поднялся ветер, дорогу впереди заметало. Холод снова схватил его в когти... Сразу за поворотом в лицо ударил порыв ветра, и мокрый снег на усах и ресницах мгновенно схватился льдинками. Такие же льдинки миллионом клинков вонзались Фэксону в горло и лёгкие...» (выделено нами – С. Т.) [7, с. 500]. Но Райнер, полагая, что чем-то обидел Фэксона, догоняет его. И – по иронии судьбы – именно эта «прогулка-пробежка» в морозную ночь окончательно подрывает здоровье Райнера, ускоряя неизбежную для него смерть от чахотки. Понимая, что невольно стал виновником преждевременной смерти Райнера, Фэксон впадает в депрессию и уезжает на Восток. Характерно, что врач, к которому он обращается перед отъездом, объясняет его «нервный срыв» усталостью: «Переутомились, полагаю. У вас ещё до поездки в Нью-Гемпшир в декабре были все основания для тяжёлого срыва. А потрясение из-за смерти бедного мальчика довершило дело» [7, с. 504]. Заключение врача, в свою очередь, заставляет читателя поверить в то, что Фэксон лишь в своём воображении создал зловещий образ Лавингтона, хладнокровно доведшего до смерти племянника с целью завладеть его состоянием. Действительно, почему бы ни предположить, что, понимая неизбежность смерти любимого племянника, Джон Лавингтон, жалея Райнера, не отправил его умирать в Нью-Мексико, а дал ему напоследок насладиться той жизнью в Нью-Йорке, к которой он привык: «... в ссылку я не поехал только благодаря дядиным стараниям» [7, с. 483].

Но финал новеллы – своеобразный «поворот винта»: как тут ни вспомнить, что Эдит Уортон долгое время была дружна с Генри Джеймсом. Из газет Фэксон узнаёт сначала о банкротстве Джона Лавингтона, а затем и о том, что восстановить своё положение в обществе ему удалось только благодаря многомиллионному состоянию Райнера, которое он унаследовал после смерти юноши. Фэксон – в отчаянии: ему кажется, что «Высшие силы из жалости избрали его, чтобы предостеречь и спасти, а он заткнул уши, чтобы не слышать их зова, и умыл руки, и сбежал...» [7, с. 506].

Выводы. Итак, в новеллах Г. Джеймса и Э. Уортон традиционный готический сюжет превращается в парадоксальное, психологически изощрённое повествование, не только допускающее, но – в сущности – провоцирующее двойную мотивировку описанных событий: и мистическую, и рациональную.

Литература:

1. Ковалькова Т.М. Готический канон в английской литературе второй половины XIX – начала XX вв. / Т.М. Ковалькова // Филологические заметки. – Саранск, 2002. – С. 50–54.
2. Тютюнник И.А. Категория «готического» в английской литературе XVIII века / И.А. Тютюнник // Вопросы романо-германской филологии. – 2006. – Вып. 4. – С. 90–96.

3. Григорьева Е.В. «Готический» роман и своеобразие фантастического в прозе английского романтизма : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.05 «Сравнительное литературоведение» / Е.В. Григорьева – Л., 1989. – 17 с.
4. Заломкина Г.В. Поэтика пространства и времени в готическом сюжете / Г.В. Заломкина. – Самара : Изд-во Самар. гос. ун-та, 2006. – 227 с.
5. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров ; пер. с фр. Б. Нарумова. – М. : Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.
6. Водолажченко Н.В. Поэтика готической новеллистики Дж.Ш. Ле Фаню (на примере цикла «В зеркале отуманенном») : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Н.В. Водолажченко. – В. Новгород, 2008. – 24 с.
7. Готический рассказ XIX–XX веков : [антология] / сост. Л.Ю. Брилова ; пер. с англ. – М. : Эксмо, 2009. – 736 с.

Тузков С. О. Автор – герой – читач: мотив гри в готичній новелі

Анотація. У статті розглядаються типологічні особливості готичної новели кінця XIX – початку XX століть. Головна увага приділяється проблемі співвідношення раціонального й містичного начал у готичному тексті. Показується, що в новелах Г. Джеймса та Е. Уортон між ними зберігається рівновага. Це приводить до того, що в центрі

оповіді виявляються не персонажі-привиди, а психологічний стан і нюанси поведінки героїв, які зустрічаються з інфернальними силами. У свою чергу, подвійне мотивування подій ставить читача перед вибором їхньої раціональної або містичної інтерпретації.

Ключові слова: готична новела, раціональне начало, містичне начало, подвійне мотивування подій, Г. Джеймс, Е. Уортон.

Tuzkov S. Author – character – reader: the play motive in the gothic novella

Summary. The typological peculiarities of the gothic novel of the end of the 19th – the beginning of the 20th centuries are examined in the article. The main attention is paid to the problem of correlation of rational and mystic origins in the gothic text. It is shown that in H. James's and E. Wharton's novels the balance between them is preserved. This leads to the fact that in the centre of the narration we find not characters-ghosts but psychological state and nuances of the behaviour of the characters who clash with infernal forces. In its turn the double motivation of events puts a reader before the choice of their rational or mystic interpretation.

Key words: gothic novel, rational and mythic origin, double motivation of the events, H. James, E. Wharton.

Штанюк О. М.,

кандидат філологічних наук,

викладач кафедри української та іноземних мов

Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя

РЕЛІГІЙНА СВІДОМІСТЬ АФРИКАНЦЯ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ Ч. АЧЕБЕ

Анотація. У статті розглядається вплив релігійної свідомості Іґбо на творчість Ч. Ачебе. Наголошується, що у світогляді Іґбо магічний і реальний простори накладаються, активно взаємодіючи. Урахування цих аспектів дає змогу наблизитись до глибшого розуміння текстів нігерійського автора.

Ключові слова: Ч. Ачебе, релігійна свідомість, сакральне, магічне, світогляд, містичне.

Постановка проблеми. Нігерійський романіст, поет і критик, громадський і політичний діяч, виходець із племені Іґбо Чинуа Ачебе (1930–2013) визнаний найвпливовішим письменником Африки (2011) кінця ХХ ст. Він здобув світову славу завдяки тому, що своїми англомовними творами довів світові справжню значущість «темної» африканської культурно-історичної спадщини. Фактори, що вплинули на формування Ч. Ачебе як письменника, є важливим ключем для розуміння його місця й ваги в контексті нігерійської культури.

Релігійні погляди культури Іґбо – надзвичайно важливий аспект. Більшість нігерійських романів без урахування цієї специфіки перетворюються на герменевтичну проблему. Релігію Іґбо важко описати як єдину цілісність, оскільки, як підкреслює нігерійський культуролог Г. Коул, «божество для них – це філософське поняття, значення якого «дикуни» не здатні пояснити й осягнути» [17, с. 10]. Зокрема, провідну роль у житті традиційних суспільств відігравало Магічне, про що сьогодні пишеться в численних розвідках [4; 6; 8; 14; 15; 20]. Згідно з тезою Б. Малиновського, «магія відбувається там, де людина зустрічається з невизначеністю й випадковістю, а також там, де виникає граничне емоційне напруження... Магія підтримує в людині впевненість у своїх діях...; у магії людина черпає духовні та практичні ресурси...; магія є дієвим фактором організації праці й надає їй системного характеру» [6, с. 108].

Метою статті є простежити відображення релігійної свідомості Іґбо в романістиці автора.

Виклад основного матеріалу дослідження. Альберт Чинуалумогу Ачебе народився 16 листопада 1930 р. в селищі Оджіді (Нігерія, територія Іґбо). Його батьки були новонаверненими християнами-протестантами, і в сім'ї панувала атмосфера побожності й християнського благочестя [21, с. 4]. Однак у селищі також проживали поборники старого релігійного світогляду, котрі принципово не приймали нової віри. Хоча батько Ч. Ачебе й відчувився від язичників, проте в маленькому поселенні неможливо було повністю ізолювати від них дитину. Тож хлопець мав змогу спостерігати за звичаями, котрих дотримувалися інші члени громади. Тому традиційні вірування не були для Ч. Ачебе чимось далеким і абстрактним [2, с. 13], що, у свою чергу, позначилося на творчості майбутнього письменника.

У світогляді Іґбо відсутня чітка демаркація між священним і світським, природним і надприродним, живим та неживим [17, с. 9], позаяк їхня схильність до містичного «закорінена в ментальну свідомість» [8, с. 46]. При цьому хибно вважати, що Іґбо не здатні відрізнити сакральне від профанного чи духовне від матеріального [15, с. 10]. У їхньому світі міфічний простір накладається на реальний як факт онтологічний, ці світи взаємодіють між собою, для Іґбо життя – це «взаємозв'язок між видимим матеріальним світом і світом духів. Це постійна й тісна взаємодія та спілкування між двома світами» [21, с. 10]. Саме тому буде помилковим розуміти й трактувати релігію Іґбо, розглядаючи кожний з означених двох аспектів – містичний компонент або поклоніння божествам – як тотожні форми. У цьому сенсі ситуація вкладається в параметри «онтологічно-естетичної категорії» [8, с. 209].

Релігія для Іґбо вміщує в собі весь світогляд племені: це водночас питання віри та культури [13, с. 11]. Іґбо мають свій сакральний пантеон, вони вірять у творця Всесвіту *Чукву* (*Chukwu, Chiukwu*), що є найвищим, найсильнішим духом (інші варіанти: *Чуквунеке/Chukwuneke* – дух-творець, *Чуквунієлу/Chukwunyelu* – бог дав) [14, с. 17]. Вони поклоняються й іншим божествам, котрі відігравали й досі відіграють величезну роль у повсякденному житті людей провінції. У різних регіонах ці божества різні, їх налічуються сотні (серед них Ала, Іґве, Аніанву, Ідемлі, Агву, Анусі та ін.) [13, с. 15]. Іґбо вірять, що боги є творцями всього, вони всеильні та всезнаючі. Однак, незважаючи на впевненість у всемогутності цих божеств, Іґбо переконані в першорядності власної життєвої практики, власних зусиль задля досягнення життєвого успіху [13, с. 45], тобто важливою знаковою рисою стосунків Іґбо з богами є певною мірою відчуття автономності людського й божественного світів. Це необхідно враховувати під час аналізу будь-якого зі зразків нігерійської культури.

Отже, незважаючи на глибоку релігійність Іґбо, їхня віра позначена певною прагматичністю, вона залежала від сили та корисності їхніх божеств. На переконання людей Іґбо, боги покликані захищати й служити інтересам людини. Якщо вони виконували ці обов'язки, їм приносили жертви, однак якщо божество чимось підводило клан, жителі могли навіть знищити його (тобто спалити ідола). Такий випадок зображено в романі Ч. Ачебе «Стріла Бога»: «Усі ми чули, як учинили жителі Анінти зі своїм богом, коли він перестав виправдовувати їхні сподівання. Хіба не віднесли вони його до кордону своїх володінь і не спалили там на очах у сусідів?» [10, с. 27]. Із того самого роману «Стріла Бога» читач довідується, що за відсутності в клані власних божеств можна було «взяти» їх у сусіднього клану, але при цьому не варто забувати їхнє походження: «Окперійці дали нам частину своєї землі, щоб ми могли жити на ній. І ще вони дали нам своїх богів – Удо й Огвугву. Але при цьому вони

сказали нашим предкам, – зверніть увагу, – мовили окперійці нашим батькам: «Ми даємо вам нашого Удо і нашого Огвугву, але ви повинні називати божества, котрі ми вам даємо, інакше: не Удо, а син Удо, і не Огвугву, а син Огвугву» [10, с. 15].

Однією з головних рис архаїчної моралі й преклоніння перед пращурами є специфічний за своїм функціональним навантаженням культ минулого. Культ предків і пов'язане з ним уявлення про індивідуальне безсмертя, за свідченням нігерійського культуролога Е. Обічіні, є головною опорою моральної свідомості всіх сучасних племен Ігбо [19, с. 38]. Предки, які жили правильно, померли своєю смертю або на війні (тобто не вчинили самогубства), і були поховані згідно з обрядом, далі живуть в одному зі світів мертвих. Вони періодично перевтілюються в живих і, отримавши статус *ndichi/ndichie*, здатні повертатися. Якщо ж померла людина була поганою або похоронний обряд був неправильним, вона не може більше повернутися у світ живих, спілкуватися із живими [20, с. 351]. Як пише письменник, такі душі бродять бездомні, висловлюючи своє горе, і шкодять живим: «Їхній клан повний злих духів цих непохованих мертвих, котрі тільки й прагнуть, щоб заподіяти шкоду життю інших» [12, с. 25]. Ігбо вірять у присутність духів нелюдської природи, які, у свою чергу, теж можуть бути добрими чи злими. Наприклад, в Ігбо існує тверде переконання, що духи предків постійно стежать за живими, тому, згідно з племінними законами, говорити погано про них заборонялося. Як переконуємося на багатьох літературних прикладах, кожна суспільна подія в клані трактувалася як волевиявлення певного доброго чи злого духа.

Із вищезазначеним безпосередньо пов'язаний і такий важливий знаменник племінного життя, як жертвопринесення. Воно було невід'ємною органічною рисою африканських вірувань. У текстах Ч. Ачебе подається детальний опис цих явищ і пояснюється їхня мотивація. Автор оповідає, наприклад, про такий типовий факт: «Невідому хворобу не можна вилікувати звичайними цілющими травами. Коли нам потрібно створити чаклунське зілля, ми шукаємо таку тварину, чия кров відповідала б його силі; якщо кров курчати не допомагає, ми жертвуємо цапа або барана, якщо й цього недостатньо, ми посилаємо за биком. Але іноді навіть бика буває замало – тоді ми повинні принести в жертву людину» [10, с. 133]. Людське жертвопринесення для Ігбо стає окремою містичною подією. Воно завжди супроводжує граничну, кризову ситуацію в племені, є крайнім, повною мірою сакральним актом: «А наші батьки говорили нам, що бувають такі лихі часи, коли люди опиняються загнаними за цю останню межу, коли їм доводиться так зле, немов їм переламали спину й підвісили над вогнем. Коли трапляється таке, вони можуть принести в жертву своє рідне дітище. Ось що мали на увазі наші мудреці, коли говорили: людина, якій більше нема на що опертися, спирається на власне коліно. Тому-то наші предки, доведені до відчаю набігами воїнів Абама, принесли в жертву не чужинця, а людину своєї ж крові і створили велике чаклунське закляття, яке вони назвали Улу» [10, с. 133]. У романі «Стріла Бога» ми бачимо подібну ситуацію, коли жрець визнає, що своїми силами та силами своїх богів селище не може справитися із труднощами, тому він мусить віддати свого сина Одуче богу білої людини. І хоча в цьому випадку хлопцеві пощастило залишитися живим, проте, прийнявши християнство, для клану він помер. Дослідники відзначають значущий факт: на континенті, де непоодинокими були випадки канібалізму, самі люди Ігбо ніколи не з'їдали своїх жертв [14, с. 176].

Із романів Ч. Ачебе ми щодо цього плану чимало цікавих подробиць. Наприклад, із приходом європейців африканці почали виставляти як жертву й європейські речі, зокрема гроші: «Перше, що впало їм в очі, коли вони підійшли ближче, була двошillingова монета» [10, с. 154]. Взаємодіючи з європейцями, африканці вважали, що ті теж впливають на їхніх богів, а отже, і вимагають нових жертв, «сучасніших» пожертвуваних.

Функції сакрального світу були надзвичайно суттєві. Так, божества Ігбо могли давати поради чи передбачати майбутнє, люди зверталися до них, «щоб дізнатися, що чекає їх у майбутньому, або ж із бажанням поспілкуватися з духами їхніх померлих батьків» [12, с. 27]. Тією чи іншою мірою про це йдеться в романах Ч. Ачебе постійно. Романіст у подробицях відтворює місце, де відбуваються подібні «співбесіди»: «Бувало, людина приходила порадитися з духом свого покійного батька або родича» [12, с. 27]. Примітно, що духи ніколи не зверталися до людей на ім'я, а «завжди казали на людей «тіло» (“body”)». Натомість люди могли бачити чи відчувати присутність духа, але не могли його чути: «Казали, що якщо якийсь дух з'являвся, то людина невиразно бачила його в темряві, але ніколи не чула його голосу. Дехто навіть говорить, що вони чули звуки польоту духів і як ті лякали крилами на даху печери» [12, с. 27]. Тлумачити послання духів мав право брати на себе лише оракул або жрець племені.

Важливо окремо виділити образ віщуна – інтерпретатора настанов духів і богів, який не обов'язково мав бути жерцем, особливо значущою особою в житті клану. У повсякденному житті оракул-віщун нічим не вирізнявся від звичайних людей, лише під час ритуалу він перетворювався на медіума, «ставав одержимим духом свого бога і починав пророкувати» [12, с. 27]. Але жрець у культурі Ігбо обирається вже не за здатністю пророкувати, а по спадковій лінії, в іншому разі він мав пройти певні містичні випробування, після чого його обирав конкретний бог.

Дотримання ритуалу у світогляді Ігбо було вкрай важливим. Ритуалами супроводжували початок і кінець нового сезону, народження і смерть людини, оголошення і припинення війни тощо [9, с. 32–46]. За своєю сутністю, як пише В. Бейліс, ритуали є тими «архаїчними формами, яких набуває традиція для забезпечення соціального зв'язку. Звичайно, вони наділені комунікативною функцією, проте основним їхнім завданням є регулювання стосунків між членами однієї спільноти, а також між ними та потойбічним світом, сакральним» [1, с. 86]. Водночас недотримання якогось обряду «становить загрозу для спільноти, загрожує її духовному існуванню, бо нищить вірування» [3, с. 380].

У текстах письменника звертають на себе увагу описи ритуальних танців (зокрема в романах «Розпад» і «Стріла Бога»). Так, суттєвим під час ритуальних танців є одягання масок, позаяк у містичному значенні цей жест установлює зв'язок із предками. Африканські маски наділені ритуальною значущістю, що прочитується та розпізнається лише самими африканцями, які живуть у полі цього міфу. Однак для чужинців маска позбавлена власної «мови», не має сенсу, адже вони не знають міфу [5, с. 116], тоді як для африканця маска є не лише знаком божества, а й самим цим божеством. Ось чому в романі «Стріла Бога» жрець забороняє своєму синові «вирізьблювати богів Умуаро» [10, с. 7]. На думку європейця, ці сакральні речі можуть бути переважно витвором мистецтва. Не варто забувати,

що творчість африканців має функціональний характер, тому скульптури, пристосовані для ритуальних, магічних та інших цілей, не можуть уважатися мистецтвом у «європейському розумінні цього слова», тобто як мистецтво ради мистецтва, котре не залежить від суспільства [4, с. 213]. Необхідно пам'ятати, що маски, скульптури, тотеми й фетиші професійно виготовляє людина, яка не обов'язково є служителем культу, тобто мистецтво в Африці – це й «ремісництво», що послаблює його залежність від релігії [4, с. 220]. Маски, отже, в африканській культурі є своєрідною мовою, якою активно послуговуються й герої романів автора.

Важливо інтерпретувати африканські танці, опису яких приділяється чимало сторінок у ліричних і прозових текстах Ч. Ачебе. Зауважимо, що початково всі танці були сакральною дією, вони виконувалися з різною метою. Як наполягав африканський релігієзнавець О. П'Бітек, «танцювальні ритми беруть свій початок за межами світського життя людини» [7, с. 48]. Дослідник, зокрема, акцентував на еталонній чи міфологічній дії танцю. Тобто, це мистецтво, а водночас і реактуалізація того часу [7, с. 49]. Відтак африканець вірив, що в танці перед ним дух чи далекий предок, а не одноплемінник. Центральною в цьому аспекті також є роль *egwugwu* (переодягненої людини, яка уособлює один із духів предків селища). У романі «Розпад» читачеві підказують, що честь бути *egwugwu*, як правило, надається лише найповажнішим і найтитолованішим членам громади. Для «перевтілення» в *egwugwu* вони одягають особливі маски, ретельно виготовлені задовго до початку дійства, унаслідок чого ці шановані члени клану перестають бути звичайними людьми, перетворюються на духів. Кожна їхня поява містично полонить співплемінників. Подібний опис знаходимо в романі «Розпад»: «А потім з'явилися *egwugwu*. Жінки й діти гучно вигукнули та кинулися навтьоки. Це було інстинктивно. Жінки побігли, як тільки *egwugwu* з'явилися в полі зору. І коли, як у той день, дев'ять духів клану в найбільших масках вийшли разом, це було водночас прекрасне і жахаюче видовище» [12, с. 75]. І хоча кожен у селищі знав, яка саме людина ховається за цією маскою, нікому навіть на думку не спадало сприймати їх як звичайних істот, а тим більше викрити їхній зв'язок із маскою: «Одним із найбільших злочинів, який могла вчинити людина, – пояснює автор, – було викрити *egwugwu* в громадських місцях, сказати або зробити щось, що могло принизити його безсмертний імідж в очах непосвячених» [12, с. 153].

Загалом різноманітні свята й фестивалі теж є важливим компонентом релігійної культури Ігбо [18, с. 44]. Саме фестивальними дійствами знаменувалися пори року та початок нового сезону. Один із описів подібних подій знаходимо в романі «Стріла Бога» – це свято Нового ямсу/*New Yams Feast*, котре «знаменувало кінець старого року і початок нового» [10, с. 219]. Водночас це було й «святкуванням на честь усіх менших богів у шести селах, що не мали власних святкових днів. У цей день усі вони, принесені своїми жерцями, устанавлювалися в ряд біля святилища Улу. <...> У свято Нового ямсу, єдиний раз на рік, богам меншого рангу дозволялося показуватися серед людей» [10, с. 203]. Цей фестиваль, як мовиться в романі, «поєднував в одному натовпі богів, духів і людей. То було єдине в Умуаро торжество, під час якого людина могла глянути направо й побачити свого сусіда, потім повернутися ліворуч і побачити, що стоїть поруч із богом» [10, с. 203].

У своїх текстах Ч. Ачебе змальовує повільну трансформацію соціального устрою Ігбо, зміну релігійних поглядів, котру

спричинив прихід британців. Сторінками кожного з його романів мандрують місіонери, які проповідують християнство й намагаються повернути до себе якомога більше корінних жителів. Ключову роль Ч. Ачебе в зображенні раннях християнських місій в Африці визнає багато провідних африканських науковців, зокрема Т. Окере, Е. Обічіна, С. Гіканді, Г. Кіллам та ін. Хоча, звичайно, до місіонерської теми зверталися й інші письменники (зокрема Т. Алуко, О. Нзекву, Дж. Мунойе), однак «жоден із них не вловив її складності й напруженості так, як це зробив Ч. Ачебе, особливо в романах «Розпад» і «Стріла Бога» [16, с. 115].

У зображенні Ч. Ачебе місіонери у своєму бажанні повернути більше віруючих не гребують нічим: вони приймають вигнанців і недоторканих, "*afulefu, worthless, empty men*" [12, с. 124], тобто людей без титулів, землі та прав. Життя проповідницьких общин, де всі були рівними й однаковими, протиставлялося племінному. Отже, бажання стати повноцінними членами суспільства приваблювало людей, відкинутих кланом. Письменник зображує іншу, внутрішню мотивацію новонавернених – людей, для яких не було місця у власному племені, через що вони змушені були шукати його деінде. Підкреслюючи негативний аспект роботи місіонерів, Ч. Ачебе стверджує, що навіть «новонавернені» ніколи насправді повністю не приймають нової релігії. Читач розуміє, що кожен із них має свої внутрішні мотиви, щоб піти з місіонерами в «проклятий ліс», адже саме цю територію, куди ніколи не наважувався ступити жоден із членів суспільства Ігбо, плем'я віддало колонізаторам.

У романі «Розпад» знаходимо два таких приклади. Сина Оконкво Нвойе більше приваблювали «мелодії та звуки євангелізму», аніж його рідної доктрини, оскільки він не міг віднайти своє місце в племені. Щодо Ннеки, то, двічі народивши близнят, убитих через містичні забобони племені, оскільки такі випадки сприймалися як вияв дії нечистих духів, вона вирішила, що лише місіонери можуть урятувати її наступних дітей [12]. Хоча сам Ч. Ачебе є християнином, проте у своїх романах він ніколи не ідеалізує цілковитого прийняття й визнання християнства новонаверненими.

Як вище зазначалося, у разі потреби члени клану могли знищити свого бога, якщо той їх підводив (такі випадки були непоодинокі, згадаймо описаний у романі «Стріла Бога»). Саме тому перехід до християнства не випадковий, позаяк суспільство перебувало в постійному пошуку божества, котре мало їх підтримувати та допомагати. Цією силою став Бог білої людини, який виявився сильнішим за традиційні божества й засвідчив перевагу білої людини над племенем. За спостереженням К. Леві-Строса, часто тубільні (місцеві) племена вважали, що з усіх магій «магія білої людини найсильніша» [4, с. 147]. Ігбо часто повторюють фразу: *Bekee vu agbara*, тобто «біла людина є дух», а «могутність білої людини походить від істинного Бога – вона обпалює, як полум'я» [10, с. 190]. Жрець визнає свою поразку [10, с. 191, 207]. Це, на думку автора, є ще однією причиною досить швидкого навернення африканців у нову релігію.

Висновки. Отже, перехід Ігбо до християнства, виступаючи в історичному плані закономірним наслідком руху світоглядної логіки, супроводжувався збереженням рудиментів старої віри, які значною мірою й дотепер впливають на повсякденне життя нігерійців. Варто підкреслити, що ця проблема стає навіть формотвірним чинником, впливаючи на сюжеттику африканського роману й презентуючи його як специфічну жанрову форму.

Література:

1. Бейлис В.А. Традиция в современных культурах Африки: (По материалам зап. и афр. лит) / В.А. Бейлис – М. : Наука, 1986. – 246 с.
2. Вольпе М.Л. Чинуа Ачебе / М.Л. Вольпе. – М. : Наука, 1984. – 168 с.
3. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії / Е. Дюркгайм. – К. : Юніверс, 2002. – 423 с.
4. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс. – М. : Республика, 1994. – 384 с.
5. Лич Э. Культура и коммуникация. Логика взаимосвязи символов / Э. Лич. – М. : Восточная литература РАН, 2001. – 142 с.
6. Малиновский Б. Магия, наука и религия / Б. Малиновский. – М. : Рефл-бук, 1998. – 304 с.
7. П'Битек О. Африканские традиционные религии : религии Африки в освещении западных и африканских ученых / О. П'Битек ; сокр. пер. с англ. – М. : Наука, 1979. – 221 с.
8. Поетика містичного : [монографія] / упорядк. О. Червінської. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 320 с.
9. Тэрнер В. Символы в африканском ритуале / В. Тэрнер // Символ и ритуал. – М. : Вост. лит., 1983. – С. 32–46.
10. Achebe Ch. Argow of God / Ch. Achebe. – London : Anchor Books, 1989. – 240 p.
11. Achebe Ch. Morning Yet on Creation Day: Essays / Ch. Achebe. – London : Heinemann, 1975 – 175 p.
12. Achebe Ch. Things Fall Apart / Ch. Achebe. – London : Everyman's Library, 1992. – 181 p.
13. Aguwa Jude C.U. The Agwu deity in Igbo religion: a study of the patron spirit divination and medicine in an African society / Jude C.U. Aguwa. – Enugu, Nigeria : Fourth Dimension Pub. Co., 1995. – 162 p.
14. Arinze F.A. Sacrifice in Igbo Traditional Religion / F.A. Arinze. – Ibadan : St. Stephen's Press, 2008. – 237 p.
15. Austin E. Igbo Funeral Rites Today: Anthropological and Theological Perspectives / E. Austin. – Berlin : LIT Verlag Münster, 2010. – 91 p.
16. Bloom H. Chinua Achebe's Things Fall Apart / H. Bloom. – Infobase Publishing, 2002. – 216 p.
17. Cole H. Herbert. Igbo Arts: Community and Cosmos / Herbert M. Cole, Chike C. Aniakor. – Los Angeles : University of California, Museum of Cultural History, 1984. – 238 p.
18. Mbiti John S. Introduction to African Religion / John S. Mbiti. – London : Heinemann, 1975. – 211 p.
19. Obiechina E. Culture, Tradition and Society in the West African Novel / E. Obiechina. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1975. – 296 p.
20. Ottenberg S. Igbo religion, social life, and other essays / S. Ottenberg. – Lawrenceville : Africa World Press, 2006. – 782 p.
21. The Chinua Achebe Encyclopedia ; [ed. by M. Keith Booker]. – Westport, CT : Greenwood press, 2003. – 318 p.

Штанюк О. М. Религиозное сознание африканца и его влияние на формирование авторского стиля Ч. Ачебе

Аннотация. В статье рассматривается влияние религиозного сознания Игбо на творчество Ч. Ачебе. Отмечается, что в мировоззрении Игбо магическое и реальное пространства накладываются, активно взаимодействуя. Учет данных аспектов позволяет приблизиться к более глубокому пониманию текстов нигерийского автора.

Ключевые слова: Ч. Ачебе, религиозное сознание, сакральное, магическое, мировоззрение, мистическое.

Shtanyuk O. Religious consciousness of an African and its influence on the formation of Ch. Achebe's style

Summary. The article deals with the influence of the religious consciousness of the Igbo people on Ch. Achebe's novels. It is stated that the magic and the real overlap in the Igbo world view, thus they actively interact. Consideration of these aspects allows the reader to understand the texts of the Nigerian author much better.

Key words: Ch. Achebe, religious consciousness, sacred, magical, world view, mystical.

Яцків Н. Я.,
кандидат філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри французької філології факультету іноземних мов
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ОБРАЗ ХУДОЖНИКА ЯК ВИРАЖЕННЯ ЕСТЕТИЧНОГО КРЕДО ПИСЬМЕННИКА

Анотація. У статті досліджуються естетичні теорії французького мистецтва середини XIX століття крізь взаємодію літератури та живопису. У романі «Манетта Саломон» брати Гонкури формулюють власні новаторські погляди на шляхи розвитку мистецтва через пошуки художників вираження Краси. П'ять різних за співвідношенням таланту й майстерності художників відбивають плюралізм письменників у формуванні естетичного ідеалу.

Ключові слова: живопис, художник, новаторство, індивідуальність, талант, естетика.

Постановка проблеми. Проблема вибору власного естетичного кредо хвилювала всіх митців, котрі прагнули визначити свою дорогу в мистецтві й обґрунтувати своє бачення законів мистецтва та способу досягнення ідеалу. Серед письменників, які виражали свої погляди не тільки в літературно-критичних маніфестах, а й у художній формі, імена Е.Т.А. Гофмана, Т. Готье, О. Бальзака, Е. Золя, Г. Гауптмана, Т. Манна, О. Вайльда й багатьох інших. Їх об'єднує ще й те, що вони вводять у літературу образ художника – виразника своїх сумнівів і пошуків у контексті суперечливих мистецьких орієнтирів. Роман братів Гонкурів «Манетта Саломон» посідає в цьому переліку особливе місце, адже серед персонажів не один художник, а група, яка репрезентує мистецьку атмосферу середини XIX століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій стосовно творчості французьких письменників засвідчує, що імена братів Гонкурів доволі відомі в українському літературознавстві, їх цитують як засновників натуралізму та імпресіонізму всі літературознавчі довідники, проте творчість письменників ще потребує належного висвітлення. Серед дослідників творчого доробку Гонкурів варто відзначити праці З. Потапової, В. Шора, Б. Реїзова, однак основна увага в цих працях зосереджена на романі «Жерміні Ласерте», який розкриває долю жінки-служниці в тогочасному суспільстві. Фізіологічний детермінізм образу, натуралістична точність «людських документів» привернули увагу критиків і письменників до новаторського підходу зображення дійсності й сформулювали ракурс дослідження творчості братів Гонкурів крізь призму соціальної проблематики. А тому інші твори, зокрема романи «Манетта Саломон», «Пані Жервезе», «Шері», які ввібрали в себе дух мистецтва середини XIX ст. й представили персонажів аристократичних чи богемних кіл, не вписувалися в парадигму заангажованого літературознавства й залишилися поза увагою дослідників. Зважаючи на численні публікації стосовно творчості Гонкурів за кордоном, на прагнення українських літературознавців усебічно розглядати літературні явища у їхньому взаємозв'язку з епохою й контекстом, спробуємо простежити естетичне кредо письменників у ви-

раженні естетичних пошуків художників роману «Манетта Саломон».

Виклад основного матеріалу дослідження. Тематика роману накладає відбиток і на жанрово-композиційну структуру. Указуючи на новаторство братів Гонкурів, Е. Золя зауважував, що письменники «не турбуються про дотримання загальноприйнятих правил стосовно форми і розвитку літературного твору. Вони керуються тільки своєю поетикою й усе більше нехтують думкою читачів» [3, с. 540]. Роман «Манетта Саломон» Е. Золя називає «вільним етюдом про мистецтво і сучасних художників» [3, с. 540], в основі композиції якого «зображення фактів, вибраних навмання. Вірний щоденник життя багатьох художників... Але щоденник, тонко оброблений майстрами живопису, які одухотворяють усе, до чого вони торкаються» [3, с. 541]. Фрагментарність композиції та послаблення інтриги зумовлені тим, що письменники намагаються відійти від традиційної форми й у маленьких частинах, ніби на картинах, виразити життя художників, створити серію сцен, які представили б творчі пошуки та манеру їх утілення різними митцями. Отож центральна проблема – митця й мистецтва – розгортається в романі через співвідношення мистецтва, дійсності і краси, її герої намагаються розв'язати через особистий досвід, талант, уміння, удосконалення. Приклади героїв роману – художників, які по-різному вибирають естетичні орієнтири, віддано служать мистецтву чи використовують його для особистих цілей – демонструють пошук рівноваги між талантом і майстерністю, натхненням і наполегливістю, формують поле дискусії й виливаються у множинності думок. Тому погоджуємось із французьким дослідником М. Крузе, який стверджує, що роман «Манетта Саломон» є передусім «хронікою естетичної думки середини XIX ст.», який дав Гонкурам змогу створити пара-історію мистецтва, «змішуючи реальність і фікцію, роман представляє вигаданих митців, але вписаних у межі правдивості, фіктивних персонажів, які мають реальних прототипів, що втілюють магістральні пошуки живопису середини XIX ст., але також вони вигадують винахідників, вони репрезентують майбутнє живопису, яке уявляється художникам водночас можливим і оригінальним, що поєднує реальність і майбутнє» [4, с. 26–27]. На відміну від своїх попередників і наступників, Гонкури створюють роман не про життя художника, а про болісний процес творчості, у якому естетичні пошуки стають основною інтригою. Цій меті підпорядкована структура твору, бо митець живе, щоб творити, тому що у творах він реалізує своє бачення мистецтва.

Брати Гонкури вибудовують сюжет роману довкола п'яти художників, котрі проходять через ательє талановитого наставника Ланжібу. Кожен із них утверджується як певний тип художника, що формується під впливом естетичних по-

шуків доби, а також через свої особисті здібності чи талант. Така кількість персонажів, а ще й натурниця Манетта, яка є втіленням предмета мистецтва й сама претендує на те, що усвідомлює себе мистецтвом, зумовлюють ускладненість і подрібненість сюжетної лінії, яка формується окремими сценами, що розкривають того чи того митця, його темперамент, уподобання, естетичні пошуки й прагнення. Брати Гонкури зазначали в «Щоденнику» 1865 року, що ця книга – «це історія, яка перегортає людей» [1, т. 1, с. 507], а через 20 років Едмон Гонкур запозичує термін у техніці живопису, щоб визначити твір як «один із перших колажів у літературі» [5, с. 181]. Французький дослідник Ж.-П. Ледюк-Адін, цитуючи рецензію Е. Золя на роман Гонкурів, опубліковану 25.07.1885 року в газеті «Фігаро», уживає й інші терміни живопису, як-то: «колекція офортів і акварелей, розташованих один за одним» [5, с. 412]. Таке визначення обурило Едмона, який у «Щоденнику» від 02.08.1885 року вказує на вихвалання Е. Золя, що його книга «не буде низкою акварелей і офортів» (натяк на «Манетту Саломон»), «а глибоким психологічним дослідженням» [1, т. 2, с. 375]. Мова йде про роман Е. Золя «Творчість», у якому, на думку Е. Гонкура, Золя використав сюжет із «Манетти Саломон», зокрема епізод про художника, котрий примушує дружину йому позувати й докоряє їй за недосконалість тіла, спотвореного материнством [1, т. 2, с. 391–392]. Незважаючи на зневагу, яка проглядається в характеристиці Е. Золя, і природне обурення Е. Гонкура, варто зауважити, що Е. Золя мав рацію, так як Гонкури цим романом прагнуть створити твір більше живописного мистецтва, ніж літературно-художній. Після виходу цього роману критики заговорили про «артистичне письмо» Гонкурів, визначення, яке Едмон формулює в передмові до роману «Брати Земганно»: «Реалізм покликаний змальовувати життя не лише нище, бруталне, затхле, він прийшов, щоб визначити в артистичному письмі високе, красиве, ароматне, а також щоб дати обриси і профілі витончених людей і прекрасних речей, але все це тільки після наполегливого, точного, не умовного й не уявного вивчення краси» [2, с. 189].

Вивчаючи естетику братів Гонкурів, французький літературознавець П'єр Сабатьє стверджує, що «для них, як для поетів-символістів, кожне слово, завдяки своїй звуковій будові, містить невичерпні можливості сугестії, багатство викликати різні спогади тільки завдяки правильному розташуванню» [7, с. 403]. Зокрема, серед основних рис гонкурівської естетики французькі літературознавці виділяють не вираження ідеї, а скоріше відчуття, яке передусім спостереженню та формує саме враження, причому це враження проникає у свідомість читача і створює в його уяві ефект присутності, дає змогу співпереживати описане. До «артистичного письма» Гонкурів дослідники зараховують пошук рідкісного слова для означення точних якостей, нагромадження прикметників та іменників, а також речень, які слідують одне за одним без сурядних чи підрядних сполучників, що підсилює враження, замість точного опису – приблизного, який має на меті наблизитися до того, що опирається, що не можна виразити словами, – до форми й кольору.

До ознак «артистичного письма» зараховують також ефект ритму прози – сонорні римування, синтаксичні паралелізми, що створює враження завершеності кожної сторінки опису і продукує нарративну фрагментарність. Це й дало

підстави Е. Гонкуру говорити про «колаж» стосовно роману «Манетта Саломон», написаного разом із братом.

Такий поділ на частини, а також характеристики персонажів надали авторам можливість увести в нарративну структуру твору численні описи мистецької атмосфери. Тому можна стверджувати, що Гонкури не опустили жодного моменту мистецького життя епохи (школа мистецтв, престижна Римська премія, виставки, Лувр, ательє, життя богемі) та мистецьких віянь, які рано чи пізно знаходять своїх прихильників серед персонажів-художників.

Роман «Манетта Саломон» є не тільки романом про митців, про сучасне мистецтво, а й теоретизуванням щодо шляхів розвитку мистецтва майбутнього. Р. Рікатт [6, с. 367] у своїх дослідженнях продемонстрував, як уявні картини Коріоліса перегукуються з тогочасними шедеврами полотен, у яких Гонкури помітили недоліки і які намагаються виправити, підказуючи, як це могло б бути, керуючись своїм гаслом: «Історія – це роман, який був, роман – історія, яка могла б бути» [1, т. 1, с. 328]. Так, наприклад, екфрастичний опис картини Коріоліса «Le conseil de Révision», яка стала шедевром і принесла художнику визнання, якого він не очікував, нагадує картину Е. Мане «Сніданок на траві», експозиція якої 1863 року викликала скандал і несприйняття публіки. Відкриті до новаторських пошуків і нових технік у живописі Гонкури-художники акцентують у своєму творі на тих досягненнях митця, які призведуть до перевероту в мистецтві, зокрема на особливому використанні світла й поєднанні контрастів (чорного одягу та білизни оголеного тіла).

Образ Коріоліса – це ідеал Гонкурів, які його наділяють своїми сумнівами, творчими муками в пошуках досконалості. Коріоліс не просто сучасний митець, він перебуває в постійному пошуку модерності, він прагне спіймати й передати рух життя в усій повноті форми, кольору, чуттєвості, виразити правдивість миттєвості. Його кар'єра нагадує становлення та пошуки краси, які вирізняють таких митців, як К. Коро, Г. Курбе, Е. Дега, П. Гаварні, представників Барбизонської школи – Т. Руссо, Ж. Дюпре, котрі зверталися до безпосереднього зображення природи, світла, повітря. Перебування на Сході змінило відчуття прекрасного в Коріоліса, у пошуках природи він прагне «виразити світло кольорами... сонце, тепло, випаровування... змусити сонце позувати» [4, с. 88]. Талановитий художник, благородний, багатий, незалежний, світський денді, Коріоліс нагадує самих Гонкурів, їхнє спільне бажання винаходити нове ставить їх осторонь маси, яка не спроможна відразу оцінити ті неймовірні зусилля і страждання, необхідні для народження нової техніки, оригінальної манери, неповторного ракурсу зображення. Але Гонкури й висміюють себе в образі художника, описуючи його очікування успіху та розчарування у провалі, викриваючи ту особливу нервову чутливість, що не лише допомагає у творчості, а й виснажує здоров'я, викликає різкі перепади настрою й напади на критиків, депресію, бажання помсти. Ніби виправдовуючи свою самотність, брати Гонкури моделюють крах кар'єри Коріоліса через його пристрасть до натурниці. Ідея целібату митця, висловлена ще в романі «Шарль Демайї», набуває нового звучання в образі Коріоліса. Манетта Саломон поступово підкорює молодого чоловіка, обмежує його свободу, нав'язує йому сімейний побут, міщанські цінності, які руйнують талант. Із винахідника-новатора Коріоліс опускається до

художника-декоратора, який працює для заробітку, для забезпечення родини, утрачаючи оригінальність і талант.

Ще один справжній художник у романі Гонкурів – Крессан, талановитий пейзажист, який прагнув відновити прямі контакти з природою, відчуті її повноту й поетичність, водночас просту й божественну. Крессан – творець спонтанного, щасливого у живописі й житті, він задовольняється тихим розміреним сільським життям, живе з домашнього господарства, яке провадить разом із дружиною, неграмотною селянкою, але щирою, безпосередньою, працюючою, що не розуміє живопису чоловіка, але й не заперечує, не нав'язує йому своїх вимог. Прототипами Крессана послуговували Ж.-Ф. Мілле та Т. Руссо, художники, котрі протиставили салонному академічному мистецтву пейзажі з природи, намагалися передати на полотнах рух природи, освітлення, повітря. «Люмінаристом», митцем світла й осяяння називають Гонкури Крессана, зауважуючи, що «те, що він шукав, те, що він прагнув передусім передати, – це враження, живе і проникливе враження місця, моменту, пори року, часу... здавалося, що він виражав на своїх полотнах мінливу душу, яка оповиває строгу застиглість мотиву, яка олюднює дерево, траву, атмосферу» [4, с. 367]. Мистецький рух, що закликав людину й мистецтво до повернення до природи, до відновлення простоти життя, ставив під сумнів досягнення цивілізації, докоряв за штучність, механічність, нормативність естетики, її неспроможність виразити повноту буття. Натомість Крессан знаходив сюжети для своїх полотен, «наївно й благоговійно приглядаючись до повітря й до землі», і як наслідок, «будь-який куточок природи, будь-який сюжет його переповнював натхненням». Тому його живопис «передавав дихання лісу, мокрої трави, землі полів... мав свій запах, аромат, подих» [4, с. 361]. Коріоліс захоплювався таким «темпераментом митця, так глибоко зануреним у свою творчість, байдужим до будь-якої винагороди, щасливим мати можливість щодня накладати тонкі мазки на полотно, не переймаючись матеріальними статками, репутацією, славою, грошима, схваленням публіки, успіхом, суспільною думкою» [4, с. 371–372]. Образ Крессана є втіленням прекрасної мрії про ідеальні умови для творчості й гармонії людини з природою.

Зворотню стороною Коріоліса та Крессана, художниками, яких умовно можна означити таким словом, є Анатоль і Гарнотель. Перший – талановитий, але ледачий, другий – позбавлений таланту, але працюючий і спраглий успіху, вони доповнюють один одного у формуванні образу тогочасного представника богеми, котрий користується мистецтвом задля власних інтересів.

Анатоль є вираженням тваринного начала людини-митця, недаремно всі порівняння його особи асоціюються з тваринним світом (ця тварина Анатоль, мале порося, потворна мавпа, вуж). Навіть мавпа, яку привіз зі Сходу Коріоліс, обрала своїм найкращим другом Анатоля. Художник наділений особливим даром – йому легко вдається копіювати й імітувати як поведінку та манеру людей, так і звички тварин, а ще відтворювати техніку живописців. Його здібності до імітації допомагають йому адаптуватися до будь-якого середовища, утертися в довіру до будь-якої людини, засвоїти її якості до такої міри, що «він являв собою дивний психологічний феномен людини, яка не має своєї індивідуальності, людини, яка не відчуває потреби мати особисте життя, людини, якій подобається нав'язувати себе іншим у формі природного па-

разитизму» [4, с. 467]. Його вчинки та поведінку письменники характеризують як «мавпування», так як він брався за все й відразу, але нічого не доводив до кінця, позбавлений наполегливості, бажання, його темперамент нагадував мавпу, «які виявляють короткі й неконтрольовані бажання, їхні подразливі рухи спрямовані на те, щоб заволодіти предметом, до якого вони зразу ж утрачають інтерес, як тільки ним заволоділи, щоб потерти собі спину, їхнє тремтіння перед бажаним і жадібність без міри, звуки й рухи язика, різкі зміни настрою, від пожвавлення до апатії, від поважності до безумства... – усе це пов'язувало характер усіх поколінь, змішувало старечу вразливість із дитячими бажаннями, скажену пристрасть і байдужість» [4, с. 228–229]. Такий опис породжує запитання: кого мали на увазі письменники – мавпочку чи її друга Анатоля? Такі різкі перепади настрою притаманні як тварині, так і художнику, виражаються в його творчості, у «багатообіцяючому таланті, який виявлявся в навчанні», але якому не судилося реалізуватися, незважаючи на «відчуття композиції, теоретичне навчання, уяву, інстинктивне групування, уміння виразити сюжет, знання кольору» [4, с. 121]. Усі здібності Анатоля не допомогли йому досягнути успіху в мистецтві через те, що він не працював, не виявляв наполегливості, «того бажання й тої сміливості праці, яка викристалізовує талант у довгих муках народження» [4, с. 127].

В образі Анатоля представлено тип богеми митця, у якому мистецтво й життя змішуються в єдине ціле, який прагне жити мистецтвом, підмінюючи справжній артистизм дешевою профанацією. Найпоказовішою в цьому плані є робота Анатоля художником у морзі, яка полягала в тому, що «він підмальовував тіла трупів, щоб їм надати кольору живих людей» [4, с. 184]. Як і Гарнотель, Анатоль хотів від мистецтва чогось більшого, ніж воно може дати, він сприймав його як стиль життя, безтурботні розваги, анархічне існування в ореолі «краси, радості, аморальності», утечу від реальності. Імітація, симуляція, легковажність погубили талант художника, який завершує свою кар'єру продукуванням дешевих підробок, створенням кліше замість оригінальних творів, він змарнував свій талант, розміняв його на бажання красиво жити, а не творити красу. Але його любов до тварин, його тваринне начало дали йому змогу цілком комфортно влаштуватися в ботанічному саду, «посеред дерев'яних сарайчиків, що нагадують перші примітивні хатинки людства, посеред цього світу приручених і довірливих тварин, як на божественній землі, колишній представник богеми мріяв про Рай, і його душа підіймалася до вищого блаженства першого чоловіка перед неторканою Природою» [4, с. 547].

В образі Гарнотеля брата Гонкури формують типового представника академічного середовища, успішного, багатого та впливового, але фальшивого художника, обділеного талантом і оригінальністю. Гарнотель єдиний, хто непогано заробляє живописом, але не тому, що його картини оригінальні й талановиті, а тому, що він вивів формулу успіху. На відміну від лінивого й талановитого Анатоля, Гарнотель працюючий, підприємливий, розумний і хитрий. Ще в школі мистецтв він засвоїв роль покровительства для досягнення успіху, а тому знаходив шляхи до тих, від кого залежало прийняття рішення, умів сподобатися й перекопати суддів у своїй наполегливості й гідності. Лауреат престижної Римської премії, Гарнотель зумів скористатися своїм становищем для впливових знайомств. Продовжуючи тему, розпочату в ро-

мані «Шарль Демайї», брати Гонкури порушують проблему справжнього таланту і його визнання, ролі суспільної думки, яку формують академічні, визнані урядом установи та преса, справедливої критики й дешевого популізму. Тому посередній художник Гарнотель досягає успіху, бо він уміє маніпулювати суспільною думкою, формувати таку культурно-мистецьку атмосферу, у яку він сам якнайкраще вписується зі своїм фальшивим, шаблонним, безособовим живописом підправленої дійсності відповідно до міщанських уподобань публіки.

П'ятий із головних героїв роману, Шассаньоль, є скоріше теоретиком мистецтва, ніж художником. Цей дивний тип, пристрасний оратор, який натхненно виголошує суперечливі патетичні промови, але ніколи нічого не розповідає про себе, є живим утіленням парадоксального блазня-паразита. Він періодично з'являється на сторінках твору, щоб у критичні моменти життя героїв залучити їх у виборі естетичного чи етичного пріоритету, щоб дискутувати про шляхи розвитку мистецтва, порівнювати мистецькі школи минулого і пророкувати майбутнє, щоб привернути увагу до таких складних проблем, як традиція, талант, індивідуальність і свобода митця, суспільний статус і суспільна думка. Цей карикатурний персонаж за своєю зовнішністю й манерами водночас є рупором Гонкурів у висловленні їхніх власних думок стосовно мистецтва. Наприклад, його реакція на наміри Анатолія пройти конкурсний відбір і потрапити до обраних претендентів на Римську премію виливається екзальтованими окриками про безумство. Безумством називає Шассаньоль прагнення «визначати переможців серед найрізноманітніших і найсуперечливіших митців за темпераментом, покликанням, навиками й особистими способами відчувати, бачити й виражати, вибирати оригінального та неповторного серед митців, які цією оригінальністю наділені від природи і Всевишнього, щоб порятувати мистецтво від монотонності й нудьги» [4, с. 140]. Бо що ж таке Краса? Чи може будь-яка установа видати патент на Красу? Визначити її? Те саме стосується таланту. Словами Шассаньоля брати Гонкури виражають своє розуміння таланту «як здатність до новаторства, яку талановита особа має в собі; як уміння вкладати в те, що ти робиш, частинку себе, своє індивідуальне розуміння й сприйняття; як мати сміливість спробувати виразити проблему, яку ти помітив своїм короткозорим чи далекозорим поглядом парижанина XIX ст., очима карими чи голубими, проблему, якою будуть займатися окулісти й, можливо, виведуть закон колористики... Одним словом, талант – це здатність бути собою, відмінним від інших» [4, с. 141].

Висновки. Естетичне кредо братів Гонкурів у романі «Манетта Саломон» розкривається через образи п'ятох художників. Кожен із них прагне до оригінальності й визнан-

ня, кожен шукає та виражає своє уявлення Краси. Коріоліс і Крессан у пейзажних замальовках винаходять нову техніку живопису, відтворюють невловиму мить за допомогою багатства кольорових відтінків і світла, прагнуть зобразити повітря. Ще задовго до офіційного визнання імпресіонізму французькі письменники описали його у своїх творах у формі екфрастичних описів картин художників, які мають реальних прототипів як серед митців, так і серед полотен. Але брати Гонкури не просто представили імпресіоністичні зразки, вони формулюють теорію нового мистецького руху: «Бачити, відчувати, виражати – у цьому все мистецтво», зазначають вони в «Щоденнику» 1865 року [1, т. 1, с. 489]. «Бути модерним, – проголошує Шассаньоль, – це інтуїтивне сприйняття сучасності, реальності, яка вас оточує, теперішнього, у якому ви відчуваєте тремтіння ваших почуттів, частинку себе...» [4, с. 420]. Коріоліс усе життя шукає нові способи «бачити, відчувати й виражати красу» [4, с. 413], спочатку він відкриває техніку люмінаризму на Сході, згодом вивчає техніку накладання мазків Крессана, а потім блукає годинами паризькими вулицями, очікуючи такого моменту, коли б краса міста відкрилася перед ним у всій повноті. Обдарований Анатоль розтрачує свій талант через відсутність мотивації, але його схильність до імітації, зокрема звуків тварин і птахів, його уявні картини урбанізованого міста майбутнього й схильність до апокаліптичних жахів нагадує футуристичний бунт. Успіх Гарнотеля – це успіх прагматика, який керується міщанською мораллю споживацького суспільства й користується покровительством, зв'язками для досягнення своєї мети, але такий митець є мертвим для мистецтва, пережитком академізму, який регламентує норми та зневажає індивідуальність. Плюралізм естетичного кредо митців виражає плюралізм мистецтва, яке завжди прагне виразити Прекрасне, але не претендує на Істину.

Література:

1. Гонкур Э. и Ж. Дневник. Записки о литературной жизни : в 2 т. / Э. и Ж. Гонкур. – М. : Художественная литература, 1964. – Т. 1. – 710 с.; Т. 2. – 749 с.
2. Гонкур Э. и Ж. Жермини Ласерте. Братья Земганно. Актриса Фостен / Э. и Ж. Гонкур ; вступ. ст. В. Шор. – М. : Художественная литература, 1972. – 493 с.
3. Золя Э. Эдмон и Жюль де Гонкур : собр. соч. : в 26 т. / Э. Золя. – М. : Художественная литература, 1966. – Т. 25. – 1966. – С. 521–546.
4. Goncourt E. et J. Manette Salomon / Edmond et Jules de Goncourt / Préface de M. Crouzet / Edition présentée, établie et annotée par S. Champeau. – Paris : Gallimard, 1996. – 630 p.
5. Leduc-Adine J.-P. Effets de pictorialité dans Manette Salomon // Les frères Goncourt : art et écriture / Edition préparée par J.-L. Cabanès. – Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1997. – P. 401–416.
6. Ricatte R. La création romanesque chez les Goncourt : 1851–1870 / R. Ricatte. – Paris : A. Colin, 1953. – 495 p.

Яцкив Н. Я. Образ художника как выражение эстетического кредо писателя в романе братьев Гонкур «Манетта Саломон»

Аннотация. В статье исследуются эстетические теории французского искусства середины XIX века сквозь взаимодействие литературы и живописи. В романе «Манетта Саломон» братья Гонкур формулируют свои новаторские взгляды на пути развития искусства через поиски художников выражения Красоты. Пять разных за соотношением таланта и мастерства художников выражают плюрализм писателей в формировании эстетического идеала.

Ключевые слова: живопись, художник, новаторство, индивидуальность, талант, эстетика.

Yatskiv N. The image of a painter as the expression of a writer's authentic credo in the novels of Goncourt brothers "Manette Salomon"

Summary. Authentic theories of the French art of the middle of XIX century through the interaction of literature and painting are researched in the article. Goncourt brothers formulate their innovative views and the ways of development of art by means of painters' searches of The Beauty in the novel of "Manette Salomon". Five differently talented and skilled painters express writers' pluralism in the formation of authentic ideal.

Key words: painting, painter, innovation, individuality, talent, aesthetics.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Миронюк В. М.,

кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури
Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем'ячука

ОБРАЗОК У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

Анотація. У статті з'ясовуються жанрово-стильові особливості образка Василя Стефаника, а також закономірності його розвитку в історико-літературному процесі кінця XIX – початку XX ст. Проаналізовані емоційний зміст творів, способи вираження авторської позиції, художньо-виражальні засоби.

Ключові слова: жанр, образок, акварель, малюнок, фотографія, психологізм, фрагментарність, мініатюрність.

Постановка проблеми. Кінець XIX – початок XX століття в українській літературі був періодом оновлення змісту та форми художньої творчості, переосмислення традиційних способів світозображення. Поряд із традиційними сюжетами та нараційними формами починають функціонувати явища, що модифікують існуючу манеру оповіді та провокують переакцентуацію ідейно-тематичного комплексу, призводять до трансформації жанру. Виникнення нових жанрових різновидів найяскравіше простежується в малій прозі. Як зазначає дослідниця Н. Копистянська, «виникнення напрямів, жанрів, жанрових різновидів ніколи не мало суто локального чи закритого національного характеру» [1, с. 267], а взаємодія культур посилювала взаємовпливи та запозичення, які художньо висвітлювалися у літературах окремих країн, презентуючи типологічні збіги та відмінності на тематичному, поетикальному чи жанровому рівнях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання синтезу різних родових та жанрових ознак у художній структурі епічного тексту залишаються на периферії наукових пошуків, хоча стали предметом дослідження цілого ряду наукових робіт відомих учених-літературознавців (Ф. Білецький, В. Фашенко, Н. Калениченко, І. Денисюк, В. Агєєва, Т. Гундорова, В. Костюк, Ю. Кузнецов, С. Павличко, С. Хороб, Н. Шумило та ін.).

Зацікавленість проблемою нетрадиційного жанру образка дозволяє осмислити сам процес розвитку естетичної і художньої свідомості, виявити індивідуальну неповторність творчості Василя Стефаника.

Метою запропонованої статті є спроба окреслення жанрово-стильових особливостей образка у творчості Василя Стефаника, дослідження форм взаємодії його з іншими прозовими жанрами.

Виклад основного матеріалу. Жанрова система творчості Василя Стефаника різноманітна: поезія в прозі, діалогізована новела, ліризована новела, епічне розлоге оповідання, образок, нарис тощо. Жанр і жанрова модифікація як універсальні категорії літературної морфології й типології – важливі атрибути онтології художнього твору й чинники літературного процесу. Вони концентрують у собі істотні риси змістовної форми художньо-словесних творів. Жанр – тематичний, технічно усталений тип художньої творчості, специфічний для кожного різновиду мистецтва, який визначається своєрідністю зображення [2, с. 364]. Як справедливо зазначає Н. Копистянська:

«Жанр змінний у безперервному історичному розвитку і національній своєрідності... Жанр неповторно індивідуальний (творчість визначних письменників відрізняється особливим зламом жанрових ознак і часто дає якийсь повний напрямок розвитку того чи іншого жанру, чи його відгалуженню, сприяє трансформації поняття)» [1, с. 33].

Жанрова ж модифікація – генетичне поняття нижчого рівня загальності, варіантна конкретизація жанрового інваріанта, у якій зберігається основний стійкий формозмістовий комплекс жанровизначальних рис і, поруч із тим, наявні специфічні особливості (модифіканти), які видозмінюють базову модель жанру і вирізняють цей його різновид на тлі інших модифікацій [3, с. 3].

Аналізуючи загальні тенденції розвитку української малої прози зламу століть (XIX–XX), І. Денисюк зазначив, що «... відбувається дифузія літературних родів та жанрів – лірика затоплює прозу. Драма братається з новелою, оповідання – з нарисом чи новелою, а то й із повістю. Толерується крайня «верлібність», фрагментарність прози. Виникають різні форми «новелістичного нарису». Йде безнастанна трансформація жанрів малої прози – взаємопроникнення і їх взаємонакладання, процвітає розмаїтість форм і барв» [4, с. 215].

Одним із цікавих і малодосліджених жанрів малої прози є образок. І. Денисюк його охарактеризував, як «викристалізований жанр, просторово обмежений фрагмент, сцена, силует однієї постаті чи групи з більш-менш статичною конфігурацією, яку б можна закріпити настроєм одного моменту» [4, с. 228].

Як зазначено у літературознавчій енциклопедії: «Образок – невеликий за обсягом прозовий твір, основою якого є ескізне зображення певної події або сценки, пластичний опис ситуації, наприклад «Галицькі образки» І. Франка, «Пе-коптьор», «Відьма» М. Коцюбинського, поширений у другій половині XIX ст. у творчості реалістів та натуралістів. Відомий був також віршовий образок на ліро-епічній основі, що висвітлював громадянську тематику в сентиментально-гуманістичному забарвленні: «Лялька» В. Сирокомлі, «Образки» М. Конопницької тощо. Існує також сценічний образок, наприклад, «Шарада» І. Грабовського» [2, с. 141].

Переважає більшість дослідників, зокрема В. Лесин і О. Пулинець, у своїх наукових розвідках зауважують, що образок близький до нарису малорозвиненим сюжетом і ескізною технікою.

Надсуттєвою особливістю, що визначає розвиток малих жанрових форм прози західноукраїнських письменників, зокрема Василя Стефаника, стало їх тісне зіткнення з реальним життям, суспільно-політичними катаклізмами, якими супроводжувався період кінця XIX – початку XX століття. Варто зазначити, що важливою рисою нариса і образка було посилення уваги до «нового характеру», інтенсивні його пошуки у всіх сферах суспільного життя.

Характер образу в цих творах Василя Стефаника – це, скоріше, ескіз характеру, визначальною ознакою якого можна назвати спрощеність внутрішнього світу героя («Пістунка»). Наскрізним способом творення характеру нарисового героя (вона, Парася) є пряма описовість, зовнішній психологізм, фізичне відчуття драматичності ситуації, сильні почуття. Це означає, що внутрішній світ героя твору знаходить своє вираження в зовнішній дії, коли письменника більше цікавить не просто людина, а соціальна роль, яку вона відіграє у механізмі звершень і перетворень, у «поступальному русі епохи».

Інтерес до людини-сучасника як особистості стає характерною рисою нарисової прози Василя Стефаника. Письменник розкриває складні питання тогочасного суспільства, оголює протиріччя, які руйнують моральні цінності, що лежать в основі національного характеру. Він виражає себе через стан психіки своїх героїв, і це була його індивідуальна особливість як митця. Тридність «автор – герой – читач» уявлялася Стефанікові єдиним психічним простором. Свій біль В. Стефанік персоніфікував у образах своїх героїв: «Більше описати не можу, бо руки трясуться і кров мозок заливає. Приступити ще ближче до вас – значить спалити себе...» [5].

Для творів В. Стефаника властивий характерний для літератури модернізму підвищений психологізм, інтерес до критичних станів людської душі, до моментів, коли вирішуються питання життя і смерті. Цікавою і переконливою видається нам думка Л. Дем'янівської, яка писала: «...письменник завжди будував свої новели-образи не на розлогіх описах і розповідях, які вимагають епічного спокою, а на таких яскравих і сильних враженнях, які вкарбовуються в пам'ять назавжди. Як у спалаху блискавки показує він найважливіші, найзначніші моменти в житті людини» [6, с. 8]. У цьому виявляється тяжіння митця до експресіонізму.

Автор вводить читача в сферу морально-психологічних переживань і філософських пошуків героя чи героїв, розкриває в глибоких соціально-історичних зрізах основні тенденції духовного розвитку суспільства на його складному шляху до оновлення і перетворення світу, як, наприклад, у нарисі-образку «Пістунка» (1921). У творі В. Стефанік показує родинну трагедію, зумовлену війною. У час перебування чоловіків на війні в сім'ях з'явилися «чужі» діти.

Дівчинка-нянька Парася влаштовує гру в похорони, пропонує своїм одноліткам голосити над живою ще дитиною. Вона знає, що ту дитину сьогодні вб'ють, бо вона народжена від гусара московської армії. І діти, а з ними і читач, приймають розповідь Парасі, як щось природне – тільки допитливий Максим намагається встановити, чим же відрізняється приречений на смерть малюк від інших. Він говорить: «Це така ж дитина, як кожда, а твій тато якийсь дурний» [5, с. 175].

І далі діти спокійно обговорюють, чи легко задушити дитину, і з'ясовують, що, «а то штука таке мале душити?», потім беруться ритуально голосити над нею, як над мертвою. Побачивши цю картину, сільська баба Дмитриха хреститься. Читач сприймає подію широко, бо письменник художнім словом переконливо доводить, що мало бути так, а не інакше. Через те, що читачеві не розкрито ніяких деталей про цих дітей, «група виглядає так, як би хто стряс із дерева великих лісниць, які на землі повалилися», «а дитина, за якою голосять, це така дитина, як кожда» [5, с. 176]. Тому можна стверджувати, що у даному творі представлено симбіоз двох жанрових класифі-

кацій образка: узагальненість зображуваної події та фрагментарність.

Найтиповішим зразком образка початку ХХ ст. є «Озимина» В. Стефаника. В основі цього фрагмента – малярська композиція – ефект контрасту кольорів, живописна «жанровість» сценки і, разом із тим, поетичне враження, настрої та певна філософія. Початок твору передає настрої осіннього дня як пісню, що поєднала в собі осінні звуки, барви і промені: «Протяжна, тужлива пісня вилискується по зораних нивах, шелестить зів'ялими межами, ховається по чорних плотах і падає разом з листям на землю. Ціле село співає, білі хати сміються несміливо, вікна ссуть сонце» [5, с. 164]. Далі йдуть чисто малярські зелені й білі плями, фіксація контрасту. Автор подає образ старості на тлі зелені і сонця. Це ефект однієї хвилини: про минулий час дізнаємося з деталей зорових: «померклі очі», «біле волосся», «витерта кавулька палички».

Відтак письменник озвучує цю картину. Передається настрої осені через сприймання старого діда. Відбувається звичайний для В. Стефаника «діалог – монолог». Дід розмовляє зі смертю-косарем, що забув стяти дозрілий колос, з сонцем, з курми, які дзьобають соковиту озимину. Формується філософія «озимини» – роздумів про вічну молодість землі. «Файне, зелене, а вона (тобто курка) тото псує... Земля все молода, вона, як дівка, світло є – то вбериси, будний день – то вона по-будному вбрана, а все дівочить – відколи світа та сонця» [5, с. 165]. І в заключному акорді підкреслений контрастно елемент живучості, молодості озимини.

Змальовуючи своїх героїв, письменник заглиблювався в їхній внутрішній світ, що допомагало в розкритті особливостей українського національного характеру. Новеліст передавав національний колорит за допомогою відображення звичаїв, побуту, фольклору, пейзажних та портретних малюнків.

«Образковістю» письма відзначаються В. Стефанікові фрагменти «Синя книжечка», «Виводили з села», «Стратився», «У корчмі», «Лесева фамілія», «Побожна», «Сама-саміська», «Май», «З міста йдучи», «Лан», «Вечірня година» тощо. Під рубрикою «Образки з гуцульського життя» виходили у «Літературно-науковому віснику» «Злодія зловили», «Раз мати родила» М. Черемшини. У різних часописах друкувались «образки з життя», «образки з життя наших селян» Є. Ярошинської. На Україні писали «акварелі» М. Коцюбинський («аквареллю» іменував письменник свій образок з татарського життя «На камені»), Є. Мандичевський, Г. Хоткевич, у Польщі – М. Конопницька, Г. Запольська.

Як «фотографії з життя» вміщались ескізи В. Стефаника. Синонімом «образка» можна вважати «малюнок» і «фотографію», що вказували, передусім, на фрагментарність, мініатюрність, обмеженість певними рамками «дрібного» матеріалу, який не претендував на масштабність, але по-своєму був цікавий. Особливо колористичний, мальовничий образок, що своїм витонченим виконанням та картинністю бачення викликав асоціації з ніжно-прозорою технікою малярської акварелі, літературознавці іменували «аквареллю» [4, с. 229].

Висновки. Таким чином, проблеми, що порушуються в образках – соціально-економічні та суспільно-політичні. Об'єкт зображення – людина. Однією з особливостей є активне авторське ставлення до зображуваного. Фрагментарність, миттєвість, епізодичність, лаконізм, фактографічність, психологізм, гостра сатира, засновані на реальних подіях, були

основними елементами побудови образка Василя Стефаника й сприяли урізноманітненню жанрових форм малої прози.

У творах митця знайшли вираження характерні для українського національного характеру архетипи істини, добра та краси, а також архетипи землі, природи, свободи. Його герої – це колоритні національні типи з такими рисами характеру, як емоційність, працьовитість, сердечність, сумлінність, надійність, скромність.

Перспективами подальшого дослідження стане більш поглиблене вивчення жанрово-стильових особливостей творчості західноукраїнських письменників кінця XIX – початку XX століття.

Література:

1. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н. Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
2. Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах / Автор-укладач Ю. Ковалів. – К., 2007. – Т. 2. – 624 с.
3. Тихолоз Н. Жанрові модифікації казки у творчості Івана Франка: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Н. Тихолоз. – Львів: нац. ун-т ім. І. Франка. – Л., 2003. – 20 с.
4. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття / І. Денисюк. – Львів, 1999. – 280 с.
5. Стефаник В. Вибране / Упор. В.М. Лесин та Ф.П. Погребенник. – Ужгород: Карпати, 1979. – 392 с.

6. Дем'янівська Л. Митець великого таланту / Л. Дем'янівська // В. Стефаник. Моє слово: Новели та оповідання. – К., 1991. – С. 5–16.
7. Грицюта М. Художній світ Василя Стефаника / М. Грицюта. – К., 1982. – 199 с.

Мирунюк В. М. Образок в творчестві Василя Стефаника

Анотація. В статті вивчаються жанрово-стильові особливості образка Василя Стефаника, а також закономірності його розвитку в історико-літературному процесі кінця XIX – початку XX в. Проаналізовані емоційне содержание произведений, способы выражения авторской позиции, художественно-выразительные средства.

Ключевые слова: образок, акварель, психологізм, фрагментарність, мініатюрність.

Myroniuk V. A sketch in Vasyl Stefanyk's creative work

Summary. This article deals with clarifying of genre and style features of a sketch of Vasyl Stefanyk, and determination of regularity of its development in historical and literary process of end of XIX – beginning of XX century. The emotional content of works, ways of author's position expressing, artistic and expressive means are analysed.

Key words: genre, sketch, water-colour, drawing, photography, psychologism, fragmentariness, factuality, diminutiveness.

Назарець В. М.,

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури
ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка Степана Дем'янука»

ТИПИ ХУДОЖНЬОГО ВИЯВУ ВНУТРІШНЬОТЕКСТОВОГО АДРЕСАТА В УКРАЇНСЬКІЙ АДРЕСОВАНІЙ ЛІРИЦІ

Анотація. Стаття присвячена дослідженню типів художнього вияву внутрішньотекстового адресата. Систематизуються й узагальнюються основні модифікації об'єктних форм вияву адресації в українській ліриці XIX–XX століть. Характеризуються два типи класифікацій внутрішньотекстового адресата: 1) за ознакою його формально-предметної вираженості; 2) за ознакою його персоналізованості.

Ключові слова: адресована лірика, адресація, формально-предметна вираженість адресата, вираженість адресата за ознакою його персоналізованості, конкретно-індивідуальний адресат, узагальнений адресат, умовний адресат.

Постановка проблеми. Серед теоретичних проблем, які особливо цікавлять сучасне літературознавство, важливе місце посідає проблема вивчення образу адресата ліричного твору, зокрема так званого внутрішньотекстового адресата поетичного тексту.

Проблемі ліричного адресата присвячені праці І. Ковтунової, Г. Степанова, Л. Кіхней, Л. Чернець, Є. Дмитрієва, С. Артьомової, Т. Круглової, О. Смельянова та ін., у яких, проте, мова йде переважно про так званого зовнішньотекстового адресата ліричного твору.

Мета статті полягає в дослідженні типів художнього вияву внутрішньотекстового адресата ліричного твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Наявність внутрішньотекстового адресата, особи, якій спрямовує зміст свого звернення автор, – це головна умова текстів адресованої лірики. Адресат є надзвичайно важливим семантичним компонентом комунікативної організації адресованого ліричного тексту, оскільки саме він, його морально-психологічні особливості, його суспільний, професійний статус, характер стосунків із автором, зрештою, й зумовлюють той або інший зміст і тип спрямованості адресації.

У сучасному літературознавстві, зокрема в дослідженнях, присвячених адресованій ліриці, найчастіше використовуються два типи класифікацій внутрішньотекстового адресата: 1) за ознакою його формально-предметної вираженості; 2) за ознакою його персоналізованості.

1. Формально-предметна вираженість адресата.

У цьому типі класифікації можливі три модифікації.

1.1. Адресат формально виражений, але не конкретизований.

Формальна вираженість адресата означатиме, що в поетичному тексті він виявлений граматично, у формі прямого («ти», «ви») або опосередкованого («він», «вони», різноманітні типи лексичних і метафоричних номінацій) звернення, але при цьому автор не конкретизує його образ, не надає йому рис образно-предметної деталізації (Б.-І. Антонич «Пісенька до сну»):

Не думай! Спи! Думки – отрута щастю.

Цвітуть дві тіні – дві лілеї чорні.

*Не думай! Спи! До всіх скорбот причасний,
і так усього в думці не обгорнеш [1, с. 133].*

1.2. Адресат формально виражений і конкретизований.

Крім наявних у тексті граматичних або лексичних форм звернення, автор ще й додатково конкретизує образ свого адресата. Подібна конкретизація може стосуватися певних морально-етичних, психологічних рис адресата, його світоглядних настанов, біографічних обставин життя, його портретної зовнішності, інтер'єрного оточення тощо.

1.3. Адресат виражений позатекстово.

Тут можливі дві модифікації. У першій адресат названий лише позатекстово, тобто в рамкових, зовнішньотекстових семантичних елементах структурної організації твору (заголовки, присвята, епіграф), тоді як у тексті самого твору він може й не згадуватись (П. Куліш «Старець (Надежі Олександрівні Білозерській)», М. Старицький «О, дякую, що ти прийшла-таки... (Посвята моїй дочці Марусі)», М. Рильський «Сафо до Афродіти (М. Зерову)». У другій модифікації, яка зустрічається частіше, адресат зазначається й позатекстово (як правило в заголовку), і в самому тексті, де його образ отримує ознаки як формальної, так і предметної вираженості (Олена Пчілка «Миколі Лисенкові (Давньому дорогому другові)», Є. Маланюк «Миколі Зерову», Г. Світлична «Лесі Українці», Р. Лубківський «Думаючи про Лепкого»).

2. Вираженість адресата за ознакою його персоналізованості.

За ознакою персоналізованості виділяють три типи адресатів: 2.1) конкретно-індивідуальний адресат; 2.2) узагальнений адресат; 2.3) умовний адресат. Кожен із цих трьох виділених типів адресатів має й свої різновиди.

2.1. Конкретно-індивідуальний адресат.

Конкретно-індивідуальний адресат – це реальна, біографічна особа, якій присвячений адресований поетичний текст. У проаналізованому нами поетичному масиві адресованих текстів вітчизняної лірики ми виявили такі різновиди конкретно-індивідуального адресата:

2.1.1. Члени родини, а саме:

– **мати:** Б. Грінченко «Матері»; Х. Алчевська «Пам'яті моєї матері»; О. Олесь «Моїй матері»; Г. Чупринка «Моїй матері»; П. Тичина «Скорбна мати»; С. Крижанівський «Осанна матері»; О. Ольжич «Зима»; Р. Лубківський «Матері»; Д. Луценко «Спасибі вам, мамо» тощо;

– **батько:** М. Пашкевич «Син любимому отцю»; М. Вороний «На батьковій могилі»; М. Йогансен «Ще одна ніч»; Ю. Липа «Батькові»; С. Крижанівський «Осанна батькові»; Г. Чупринка «Батькові»; Т. Осьмачка «Лист»; А. Малишко «Моєму батькові» тощо;

– **дружина:** П. Гулак-Артемівський «Моїй жінці (На вечір з танцями у нас 12 січня 1856)»; І. Франко «Моїй дружині»; П. Карманський «Дружині»; М. Рильський «Дружині»; М. Бажан «Леся Українка в Сан-Ремо (Моїй дружині)»; М. Капе-

льгородський «Дружині»; Є. Маланюк «Тридцять п'ять літ (Пам'яті Дружини)» тощо;

– **брат:** І. Воробкевич «Братови моєму»; М. Рильський «Рибальське посланіє (Братові Іванові)»; Ю. Липа «Посланіє до двох моїх братів»; В. Онуфрієнко «Братові»; В. Коломієць «Дитинство (Братові Олегу)» тощо;

– **сестра:** Т. Шевченко «Сестрі»; П. Грабовський «Посвята (До моєї покійної сестроньки Надії)», «До сестри», «До мучениці», «До сестроньки»; М. Капельгородський «Сестрі С.К.» тощо;

– **донька:** (П. Гулак-Артемівський «В Полтаву, моеї милої Полинашке»; М. Старицький «Тихо плине нічна дружа... (Посвята моїй дочці Людмилі)»; Х. Алчевська «Колисанка»; М. Драй-Хмара «Маленькій Оксані» тощо;

– **син:** П. Гулак-Артемівський «Сыну моему (при посылке ему в С.-Петербург делового портфеля)»; К. Білиловський «Завіт (Коханому синові моєму Вікторові)»; М. Вороний «Привітання (Синові на іменини)»; П. Карманський «Романові»; Ю. Клен «Синові» тощо.

2.1.2. Знайомий / знайома: П. Гулак-Артемівський «До О. Курдюмова»; Є. Гребінка «Приятелю»; П. Грабовський «Квітка (до Н.К.С.)», «До О. Б-ої»; І. Манжура «До товариша»; Є. Маланюк «Марії Башкирцевій»; Д. Павличко «Мій добрий друже, що з тобою?...» тощо.

2.1.3. Коханий / кохана: Т. Шеченко «Ликері»; В. Забіла «До невірної»; М. Шашкевич «До милої»; К. Білиловський «До Г...»; І. Воробкевич «Дівчина чорноброва, ой знай, чим ти мені?...»; Дніпрова Чайка «Прийнявши лист від Ф.»; П. Мовчан «Звертання до коханої» та ін.

2.1.4. Громадський / політичний / церковний діяч: Т. Шевченко «Якби-то ти, Богдане п'яний...»; П. Грабовський «До Богдана Хмельницького»; П. Куліш «До Мазепи, прочитавши його біографію»; І. Багряний «Ода до Сталіна»; С. Гординський «Реквієм (ген. Миронові Тарнавському)»; І. Калинець «В'ячеслав Чорновіл»; І. Римарук «До Святослава» тощо.

2.1.5. Митець, а саме:

– танцюрист: М. Бажан «Танцівниця (Тамарі Ханум)»;

– співак: М. Рильський «Високий спів (Пам'яті Остапа Вересая)»; В. Коломієць «Соломія Крушельницька»;

– артист / кіно- або театральний актор: О. Олесь «Марії Заньковецькій»; П. Тичина «Марії Заньковецькій (Кантата)»; П. Воронько «Юність артистки (Ользі Кусенко)»; Ліна Костенко «Незнятий кадр незіграної ролі (Іванові Миколайчуку)»; Д. Павличко «Марія Заньковецька»;

– живописець: П. Воронько «Художники (Касіану Василю Іллічу з любов'ю присвячую)»; Ліна Костенко «Ван-Гог»;

– архітектор: В. Коломієць «Архітектурний триптих (Пам'яті В.Г. Заболотного)»;

– композитор: Л. Глібов «Миколі Лисенкові»; Олена Пчілка «Миколі Лисенкові (Давньому дорогому другові)»;

– поет / прозаїк / драматург: Т. Шевченко «На вічну пам'ять Котляревському», «До Основ'яненка», «Гоголю», «Н. Костомарову», «Марку Вовчку»; П. Куліш «До Данта, прочитавши його поему «Пекло», «До Шекспіра (заходившись коло українського перекладу його творів)», «До Шевченка», «До Тараса на небеса»; І. Драч «Мій спомин про Юрія Яновського», «Реквієм Павлові Тичині» тощо. Серед проаналізованих нами адресованих текстів вітчизняної лірики ця група виявилась найбільш кількісною: близько 175 поетів і 723

твори, присвячені тому або іншому поетові, драматургу або прозаїкові.

2.2. Узагальнений адресат.

Узагальнений адресат – це індивідуально неконкретизований адресат, який представлений певною масовою аудиторією. Цей тип адресата може бути узагальнений за ознакою його належності до такого:

2.2.1. Людства: Б.-І. Антонич «Дифірамб»; С. Караванський «Хто ти?»; В. Симоненко «Ти знаєш, що ти – людина?».

2.2.2. Певної нації або народності: Т. Шевченко «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм...», «Полякам»; Я. Головацький «Братові з-за Дунаю»; П. Грабовський «Народові українському», «До українців»; Б. Олійник «Гей, слов'яни!»; Д. Павличко «До євреїв».

2.2.3. Людської статі: М. Рильський «Радянській жінці»; О. Теліга «Мужчинам».

2.2.4. Вікової категорії: П. Грабовський «Сучасникові», «До дитини», «Панським діткам», «До дітей»; М. Старицький «До молоді»; Х. Алчевська «До дітей мого краю»; В. Симоненко «Ровесникам».

2.2.5. Громадсько-політичного руху: М. Шашкевич «До***»; А. Могильницький «Ученим членам руської трійці (Нового року 1849)»; П. Куліш «Панам-добродіям»; Ю. Данильчук «Поляглим борцям за волю соборної України»; М. Верес «Борцям-героям»; Р. Завадович «Борцєві без меча».

2.2.6. Морально-етичної позиції: М. Нагнибіда «Невдоволеному неробі»; Яр Славутич «О мерзенне поріддя степу... (Доларникам)», «Гербозневажникам»; В. Симоненко «До суєсловів», «Лист до всесвітнього обивателя», «Прирученим патріотам»; В. Забаштанський «Міщанам».

2.3. Умовний адресат.

Умовний адресат – це адресат, який співвідноситься не з людською постаттю (у її конкретно-індивідуальній чи узагальненій іпостасі), а з певними образами людської яви, яким надається більш або менш персоніфікована форма. Аналізуючи адресовані тексти української лірики, ми виділили такі різновиди умовного адресата:

2.3.1. Об'єкти і процеси людської життєдіяльності:

– **країни (місцевість):** П. Грабовський «До України»; О. Маковей «Привіт Україні»; І. Франко «Галичино, думай о собі сама!»; П. Карманський «Мій краю рідний»; Б. Лепкий «До рідного краю»; О. Олесь «Як я люблю тебе, небо Італії!..»;

– **міста:** К. Вагилевич «Празі»; М. Зеров «Київ з лівого берега», «Київ-традиція», «Київ навесні ввечері»; М. Драй-Хмара «Кам'янець», «Київ», «Чернігів»; Ю. Липа «Полтава»; М. Рильський «Львову», «Києву», «Каневу»; В. Сосюра «Дніпропетровськ», «Одесі».

– **мова людини:** О. Олесь «О слово рідне! Орле скутий!»; І. Воробкевич «Рідна мова»; П. Тичина «Слово»; В. Сосюра «О мова моя!»;

– **емоційно-психологічні процеси й морально-етичні переконання:** Т. Шевченко «Думи мої, думи мої...»; Леся Українка «Га (сонет) (до фантазії)»;

– **частини людського тіла:** М. Вороний «Очам»; О. Олесь «Косі твої»; С. Караванський «Своєму серцю»; С. Будний «Розмова з серцем»; Д. Луценко «Серце»;

– **страви людини:** Л. Глібов «Щастливий уголок (Посвятається нежинским пирогам)»; Б. Олійник «Хлібові»; В. Симоненко «Некролог кукурудзяному качанові, що згнив на заготпункті»;

– хвороби: М. Зеров «К тифу моему»;
 – **музичні інструменти**: П. Куліш «До кобзи», «До кобзи та до музи»; П. Грабовський «До бандури»;
 – **літературні поняття**: І. Франко «Тетяна Ребеншукі», «Гриць Турчин»; Леся Українка «На вічну пам'ять листочкові, спаленому приятельською рукою в непевні часи»; І. Воробкевич «Пісне руська!»; Х. Алчевська «Слово (Українській літературі)», «Українському літературному рухові»; С. Пушик «До пісні»;
 – **технічна діяльність**: Л. Глібов «Уединенный тост (Во время обеда в день открытия Черниговской выставки 2 октября 1883 года)»; Д. Загул «Дифіріамб водоспаду (за І. Голем)»; Т. Масенко «Хвала паровозу»; С. Пушик «До телефону».

2.3.2. Надприродні істоти і явища:

– Християнський Бог: К. Вагилевич «Пісня триєдиному Творцеві», «Пісня божественному Учителеві», «Пісня святому Духові», «Пісня пресвятій Богородиці»;
 – **легендарні або міфологічні об'єкти і явища**: Т. Шевченко «Муза»; П. Куліш «До кобзи та до музи», «Муза»; М. Старицький «О, вернись, моя музо, на мить...»; Ю. Федькович «Оскресни, Боян!»; І. Манжура «До Музи»; І. Франко «До музи»; Б. Рубчак «Орфей до Клію»; І. Качуровський «До Одиссея»; М. Литвин «До музи».

2.3.3. Природні об'єкти і явища:

– **земля**: М. Рильський «Земле, доле моя...»; Ю. Вовк «Землі пахучій»; Д. Луценко «Земле рідна», «Земле, медоносице моя»; П. Мовчан «Звертання до снігу»; Б. Олійник «До землі»;

– **річки**: М. Старицький «До Дунаю»; І. Манжура «До Дніпра»; Б. Лепкий «До Черемоша»; О. Олесь «Дніпро, Дніпро, ти покохав...»; М. Рильський «До Рони»;

– **море**: М. Вороний «До моря»; С. Крижанівський «До моря»; М. Нагнибіда «До моря»; М. Вінграновський «Моєму морю»; А. Коссовська «Морю»; Я. Шпорта «Звернення до моря».

2.3.4. Об'єкти рослинного світу: С. Руданський «До дуба»; Б. Лепкий «Ялиця», «До одинокої ялиці»; М. Рильський «До квіток», «Голосівському лісові», «Лист до волошки»; А. Малишко «Лист до гречки»; Б.-І. Антонич «Терен співає», «Молитва», «Звернення до рослин»; П. Мовчан «Звертання до реп'яха».

2.3.5. Істоти тваринного світу: П. Грабовський «До соловейка»; В. Забіла «До коня»; І. Гушалевич «До пчолі»; С. Руданський «Гей, бики!»; О. Олесь «Лебединій зграї», «До сокола»; Х. Алчевська «Сокол», «До ведмедика»; Б.-І. Антонич «Проповідь до риб»; Л. Первомайський «Реквієм моєму коневі»; М. Руденко «Слово до жабеняти»; В. Неборак «Промовляння до кішки».

2.3.6. Абстраговані поняття: Т. Шевченко «Г.З.»; М. Старицький «Слов'янська доля»; С. Караванський «Над книгою історії», «До історії»; М. Бослав «Спинайся, душе»; М. Тарнавський «Моїй долі».

Будь-який твір адресованої лірики з тим або іншим типом адресата в кінцевому підсумку спрямований на те, щоб створити певну аксіологічну модель свого адресата. У процесі комунікації, уявного діалогу, який розгортається між адресантом і адресатом, автор певним чином декларує своє ставлення до нього, яке, відповідно, спричинює певну аксіологічну трансформацію образу адресата. Автор може звертатись до свого

адресата як до рівного собі (колеги, партнера, однодумця) або як до вищого чи нижчого від себе в морально-етичному, професійному, суспільно-громадському чи екзистенційному сенсі. Відповідно, характер аксіологічної трансформації образу адресата при цьому може отримувати висхідну або низхідну оцінну спрямованість.

Відтак можемо говорити про дві основні аксіологічні моделі адресата, які можуть бути представлені в текстах адресованої лірики: 1) модель інтимізації образу адресата; 2) модель його дискредитації.

1. Модель інтимізації образу адресата.

У цій моделі автор відтворює образ свого адресата у висхідній оцінній спрямованості. Характер комунікативних стосунків, які при цьому складаються між автором і адресатом, означений інтенцією автора до певної інтимізації (зближення) з образом свого уявного співрозмовника, тобто до такої смислової трансформації його початково невизначеного, умовно-нейтрального в аксіологічному сенсі образу, яка далі (у процесі встановлюваної комунікації) певним чином наближує його до автора, його світоглядних переконань і морально-етичних уявлень. Безпосередньо процес подібної аксіологічної трансформації образу адресата з метою його інтимізації, наближення до автора так або інакше більшою чи меншою мірою призводить до певної ідеалізації адресата, яка може виявляти себе у формах:

– дезавування офіційного образу адресата, шаблонізованого масовою уявою чи встановленими суспільними традиціями (А. Малишко «Вогник (Максиму Рильському)»):

*До тих країв щоденно поїзди
 Відходять від столичного перону;
 Бери тютюн і вірші для їзди,
 Хліб-сіль, тарань прив'ялено-солону,
 Гачки, й сачок, і вудочки складні,
 Та ще нехитро зварену наживку –
 І гайда в путь, бо літо в переджнивку
 На плесо вод веде погожі дні.
 Біліє там будиночок між трав,
 Шумний, привітний, не якась обитель,
 В ній оруг мій любий здавна проживав,
 Мудрець – у слові, у піснях – учитель [2, с. 278];*

– естетизації образу адресата: С. Крижанівський «Вічно юний... (П.Г. Тичині – на п'ятдесятиріччя)»;

– символізації образу адресата: В. Самійленко «На смерть Лесі Українки»;

– міфологізації образу адресата: К. Поліщук «Здвиг (на 60-ті роковини смерті Кобзаря)».

2. Модель дискредитації образу адресата.

Ця модель виступає як аксіологічна протилежність попередній. Емоційно-смілова логіка трансформації образу адресата у сприйманні автора тут іде за низхідною лінією. Автор не наближує, а, навпаки, віддаляє адресата від себе, декларуючи принципи, які більш або менш різко розмежовують характер світосприйняття, морально-етичні, світоглядні переконання, екзистенційні позиції обох сторін діалогу, як і в попередньому випадку автор може таке:

– дезавувати офіційний образ адресата: В. Онуфрієнко «А. Малишкові»:

*Що тебе гне уклоняться в ноги тирану,
 Піснею славить його, наче сонце, вітати*

*Він помагав руйнувать наші батьківські хати,
Він обікрив батьківщину твою безталанну!..* [3, с. 114];

– удаватися до його деестетизації: П. Грабовський «До парнасців»;

– використовувати засоби символізації чи міфологізації образу адресата, але в семантично-негативній оцінній площині: С. Маланюк «Сучасники (Максимові Рильському, Павлові Тичині)».

Висновки. Отже, у статті були систематизовані й узагальнені основні модифікації об'єктних форм вияву адресації в українській ліриці XIX–XX століть, охарактеризовані три типи внутрішньотекстового адресата української поезії XIX–XX століть: конкретно-індивідуальний, узагальнений і умовний адресат.

Література:

1. Антонич Б.-І. Велика гармонія: Модерністична поезія XX століття / Б.-І. Антонич. – К. : Веселка, 2003. – 350 с.
2. Малишко А.С. Далекі орбіти: Вибрані твори / А.С. Малишко. – К. : Криниця, 2004. – 608 с.
3. Онуфрієнко В.Й. Поезії. Вірші оригінальні і перекладені. 1956–1992 / В.Й. Онуфрієнко. – Сідней : Видання Фундації Українознавчих Студій в Австралії, 1996. – 373 с.

Назарец В. Н. Типы художественного выражения внутритекстового адресата в украинской адресованной лирике

Аннотация. Статья посвящена исследованию типов художественного выражения внутритекстового адресата. Систематизируются и обобщаются основные модификации объектных форм проявления адресации в украинской лирике XIX–XX веков. Характеризуются два типа классификаций внутритекстового адресата: 1) по признаку его формально-предметной выраженности; 2) по признаку его персонализации.

Ключевые слова: адресованная лирика, адресация, формально-предметная выраженность адресата, выраженность адресата по признаку его персонализации, конкретно-индивидуальный адресат, обобщенный адресат, условный адресат.

Nazarets V. Types of artistic expression of inner textual addressee in ukrainian addressed lyrics

Summary. This article deal with investigation of the types of the inner addressee's artistic expression. The basic modifications of the object forms of addressing expression in Ukrainian lyrics of XIX–XX centuries are systematized and generalized. Two types of the inner addressee classification are characterized: 1) according to the sign of its formal-subject expression; 2) according to its personalization.

Key words: addressed lyrics, addressing, addressee's formal-subject expression, addressee's expression according to its personalization, concrete-individual addressee, generalized addressee, relative addressee.

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Довбуш О. І.,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

КІНОСЦЕНАРІЙ ЯК ЗАСІБ ВЕРБАЛЬНОЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Анотація. У статті шляхом компаративістично-семіотичного аналізу встановлюються принципи інтерсеміотичної інтерпретації літературного твору в межах кіносценарію; з'ясовано специфіку природи кіносценарію й основні підходи до його класифікації.

Ключові слова: кіно, література, текст, літературний твір, кіносценарій, семіотика, інтерсеміотичний переклад.

Постановка проблеми. Будь-який письменник, а особливо той, який працює на масовий ринок, мріє про те, щоб його твір екранізували. У добу панування «культури видовища» (М. Рахімова) таке прагнення автора книги збільшити й урізноманітнити свою читацьку аудиторію ще й симпатиками кінематографу не виглядає дивним, а навіть закономірним. Варто також зазначити, що в сучасному динамічному світі кінематограф уже давно перебрав на себе функції домінуючого мистецтва, завдяки якому часто сучасний житель планети приходиться до книги, а не навпаки.

Уможливиле появу міждисциплінарних розвідок широке трактування семіотикою поняття «тексту», де останній ототожнюється вже не лише з низкою графічних знаків, а й з окремими продуктами культури або й із нею загалом. Про актуальність здійснення компаративістами міжмистецьких зіставлень ідеться, зокрема, у працях Ст. Тотосі де Зепегніка, Г. Ремака, Д. Наливайка. Утім ці праці лише спорадично згадують або взагалі оминають поняття екранізації як одного з прикладів інтерсеміотичного перекладу. Грунтовніше над цим застановляються Тереса Томашкевіч, перу якої належить не одна ґрунтовна наукова праця, посвячена проблемам семіотики перекладу, Х. Сінтас, Пілар Ореро, Лінда Кахір, Д. Пауер. На українських теренах, незважаючи на появу окремих розвідок у цьому аспекті, як-от: дисертація Віри Савченко «Візуальний переклад літературного тексту» – проблема міжмистецьких перемовин усе ще залишається відкритою для дискусії.

Метою статті є встановлення особливостей вербальної візуалізації літературного твору засобами кіносценарію шляхом застосування принципів семіотичної теорії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Першим і надзвичайно важливим етапом у процесі екранізації є написання **кіносценарію**, своєрідного «протоколу фільму» [1, с. 165], його «словесного прообразу» [2, с. 248], який, на нашу думку, слугує містком поміж двома на перший погляд взаємонаперекладними культурними семіосферами – літературою та кіно. Останні, окремо проаналізовані нами раніше, є самостійними знаковими системами, яким властиво комунікувати, взаємозбагачуючи одна одну. «Зв'язок між літературою та кіно збережеться, – зауважує П. Тороп, – до тих пір, поки існує необхідність у сценаріях» [3, с. 178]. Особливо плідно й, на переконання Ю. Лотмана, «гаряче» це робити їм вдається на «межі», що пролягає поміж цими семіотичними просторами, водночас розмежовую-

чи й об'єднуючи їх. Про міжсеміосферну межу російський семіотик говорив: «Вона завжди межа між чимось і, відповідно, водночас належить обидвом пограничним культурам, обидвом взаємодіючим семіосферам. *Межа бі- й полілінгвістична*» (виділення наше – О. Д.) [4, с. 183]. Саме на цьому міжпросторовому кордоні з-під пера семіотичного кінодраматурга-білінгва з'являється кіносценарій, т. зв. «кінематограф у літературі чи література на шляху до екрану» [5, с. 115].

Природа кіносценарію – дуальна, де слово слугує візуальному образу. З огляду на те, що сценарій фільму переважно потрактовують як «самостійний мистецький твір, хоча він і не становить собою нового роду мистецтва, а тільки нову літературну форму» [6, 15], яка слугує «творчою основою художнього фільму» [7, с. 7], створюється він передусім «із настановою на звукозорову форму цього [екранного – О. Д.] втілення, із використанням специфічних особливостей і можливостей кіно» [2, с. 248], у результаті чого постають «близькі до літературних, але нові за структурою самостійні екранні образи» [5, с. 114]. Кінодраматургові, який візьметься за вербальну візуалізацію літературного першоджерела, варто досконало володіти обидвома семіотичними мовами й не забувати про підпорядкованість законам кіно. Дотримання останніх «вимагає від сценариста ока художника, оповідального майстерства романиста й сили драматичного образу драматурга. (...) Мислити, жити, бачити, сприймати, почувати, творити рухливими картинами – це завдання сценариста. Девіз його: «Я бачу» [6, с. 31].

Робота сценариста – важлива й потрібна, однак часто модифікована та перелицьована в ході зйомок головним інтерсеміотичним глумачем – режисером кінострічки. Власне бачення фільму можуть ще повідати оператор, художник, композитор, звукорежисер і, звісна річ, актори. Важливо, щоб між усіма цими інтерпретаторами існувало порозуміння і єдине бачення кінцевого результату. Об'єднувчим елементом для них усіх має стати кіносценарій, що задасть тону всій кінобесіді загалом.

П. Тороп у межах архітектонічного підходу виокремлює три типи екранізації: «**Адаптація** як фільм на основі роману або оповідання, **контамінація** як фільм на основі кількох романів чи оповідань, **нарративізація** як розповідний фільм на основі нерозповідного тексту» (підкреслення наші – О. Д.) [3, с. 164]. Подібно до естонського вченого, адаптацією, що передбачає «приспособлення літературного твору до вимог або потреб іншого мистецтва» [2, с. 15], називає фільм і його італійський колега У. Еко, який, однак, на відміну від П. Торопа, не погоджується з наданням цій формі інтерпретації звання *інтерсеміотичного перекладу*. «Багато трансмутаций, – зазначає У. Еко, – це переклади, у тому сенсі, що вони виокремлюють лише один із рівнів тексту-джерела й тим самим роблять ставку на те, що саме цей рівень єдино важливий для того, щоб передати смисл оригінального твору» [8, с. 401]. А це означає ні що

інше як «нав'язати власну інтерпретацію тексту-джерела» [8, с. 402] реципієнтові, що для власне перекладу (міжмовного) неприпустимо.

Адаптацією кінострічку вважає й більшість американських практиків сценарного мистецтва, із працями яких нам довелось зустрічатись. Це, зокрема, Крістофер Кін, Дуайт Свейн, Сід Філд. Для них кіносценарій – це цілковито новий самостійний твір, «який не зобов'язаний залишатись вірним оригінальному матеріалові» [9, с. 324] і падати ниць «перед вівтарем книги» [10, с. 154]. Аналогічні міркування зустрічаємо й на сторінках української розвідки «Література і кіно: проблеми взаємин», авторство якої належить Ларисі Брюховецькій, де багато мовиться про своєрідність кожного з двох досліджуваних нами мистецтв і неможливість «перенесення літературного твору на екран без відчутних змін, так би мовити без втрат» [11, с. 31].

Достосовувати літературне надбання до вимог кіно, на думку Дуайта Свейна, можна трояко. Кіносценарій може повністю наслідувати оригінал, відображати окремі його «ключові сцени» або ж узагалі використовувати белетристичний твір лише як мотив [12, с. 187]. У П. Торопа ці типи інтерсеміотичного перекодування ще більше деталізуються й отримують термінологічне визначення. Естонський науковець класифікує їх так: «макростилістична екранізація», яка «має домінують в тексті і його формальних ознаках»; «точна екранізація», де за основу береться «інформація і зміст»; «мікростилістична екранізація», яка «виходить із персонажа»; «цитатна екранізація», у якій домінує «мотив»; «тематична екранізація», що базується на тематиці вихідного твору; «описова екранізація», яка «виходить із конфлікту»; «експресивна екранізація», у якій домінують є «жанр»; «вільна екранізація», яка «виходить із інтерпретації її версій». [3, с. 183–189]. Кожен із цих типів екранізацій, переконаний П. Тороп, слугує окремим методом загального «екстратекстового» перекладу [3, с. 189]. Керуючись тезою У. Еко, що перекладати означає «сказати *майже* те саме» іншою мовою [8, с. 8], доходимо висновку, що говорити про цілісний інтерсеміотичний переклад можна лише в перших двох випадках вище запропонованої класифікації, тоді як решта є частковими відповідниками літературного оригіналу. Отже, варто зауважити, що надалі прикладами міжсеміотичного перекладу нами вважатимуться такі кінострічки, які змогли «знайти в кіномовленні аналогії принципам» [3, с. 178] літератури.

Кіносценарій – це наче чернетка майбутньої екранізації, своєрідний «вербальний монтаж» (П. Тороп), початкова стадія інтерсеміотичного перекладу. Він, на нашу думку, є *ще* літературою й водночас *уже* належить кіно. Кінодраматург повинен урахувати те, що фільм, на відміну від книги, володіє конкретними образами – візуальними, і саме «цією конкретністю суттєво зменшується інтерпретаційна свобода глядача порівняно з читачем» [3, с. 174]. Літературний адресат уявляє, реципієнт фільму цього позбавлений. Частково чи повністю – це залежить від установки авторів екранізації й кіносценариста зокрема. «Читач сторінки вигадає образ, читач фільму – ні, але й той, й інший повинні працювати, щоб проінтерпретувати знаки, які вони сприймають для завершення процесу пізнання» [13, с. 159]. Аналізуючи твори масової літератури та їхні кінематографічні «репродукції», спостерігаємо одну спільну для них і інших видів масової продукції закономірність – твір масового формату повинен захоплювати свого реципієнта, звертатись до його почуттів. Викликати у свого адресата позитивні переживання ці два види

мистецтва намагаються за рахунок вторинних смислових надбудов, по-різному реалізованих кожним із них на практиці.

Для фільму закласти основу його риторики повинен саме сценарій, уміло пристосовавши синтаксис і семантику майбутньої кінострічки консумпційним вимогам масового ринку. Відчути смислові домінують літературного першоджерела й уміло перенести їх на іншу семіотичну канву дано, мабуть, не кожному сценаристові, який візьметься за інтракультурне перекодування. Дещо легшим завданням це може виявитись для самого автора книги, за умови, якщо зуміє «побачити» свій вихідний твір. В історії межового жанру спостерігаються випадки, коли від початку автор літературного твору пише його запрограмованим «кінематографічним стилем» з метою полегшення його подальшого перекладу на великий екран¹.

На переконання більшості теоретиків і практиків сценарного мистецтва, під час перекладу книги мовою кіно потрібно пам'ятати, що в кіносценарії «неприпустимий (...) докладний стиль роману» [6, с. 19], його розлогість думки, любов до інтроспекції. Саме тому першоінтерпретаторів у царині кінематографу закликають вибирати з літературного першоджерела лише найважливіші місця, які неважко передати через дію, що, на думку Сіда Філда, є головним *характером* фільму [9, с. 329]. Для основоположників кінострічок, орієнтованих на масового глядача, існує ще одне неписане, варту врахування, правило – не перевантажувати фільм символікою, зробити його сприйняття максимально простим. На перший погляд це завдання є не надто складним для виконання для іншосеміотичних перекрійників популярної літератури, адже остання також намагається уникати надмірної смислової закодованості, щоб зацікавити якомога більшу кількість реципієнтів.

Перше, на що звертає увагу майбутній режисер кінокартини, до рук якого потрапив її сценарій, є часові межі стрічки, подібно як у театрі, де межі ще більш ригористичні, оскільки не дають змоги робити серії. Для зачинателя кінопостановки це часто стає неабиякою перешкодою в інтерпретації першоджерела. На відміну від літературного твору, тривалість фільму лімітована часом. Як зазначає відомий американський кінодраматург Крістофер Кін, ідеальний сценарій повинен мати від ста до ста двадцяти сторінок, де одна сторінка відповідає одній хвилині фільму. Усе, що не вкладається в ці зовнішні параметри, переконаний він, свідчить про некомпетентність автора кіносценарію й не може бути втіленим на екрані [10, с. 71]. Така чітка структурованість словесної схеми фільму, на нашу думку, зумовлена способом його сприйняття. Процес рецепції літературного твору жодним часовим обмеженням не підлягає, особливо це стосується зразків масової белетристики, які читають де завгодно та коли завгодно, тоді як кінострічку переважно переглядають цілісно, від початку й до кінця, хоча сьогодні технічно це можна зробити дискретно, із перервами.

Висновки. Отже, проаналізувавши низку теоретичних праць, можемо констатувати, що природа кіносценарію – дуальна, із чіткою субординацією слова візуальному образі. Кінодраматургові, який візьметься за словесну візуалізацію літературного першоджерела, варто досконало володіти обома семіотичними мовами й не забувати про підпорядкованість законам кіно. Кіносценарій – це лише відправна точка майбутньої екранізації, початок інтерсеміотичного перекладу. Саме кіносценарій, на нашу думку, визначає риторику фільму, пристосовує смислові домінують літературного першоджерела та вміло переносить їх на семіотичну канву кіно.

¹ Завжди треба розрізняти телевізійну екранізацію й екранізацію на великий екран – О. Д.

Література:

1. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского / С.И. Фрейлих. – М. : Искусство, 1982. – 251 с.
2. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
3. Тороп П. Экстратекстовый перевод / П. Тороп // Тотальный перевод. – Тарту : Изд-во Тартуского университета, 1995. – С. 164-189.
4. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
5. Нечай О.Ф. Основы киноискусства : [учебное пособие для некинематографических вузов] / О.Ф. Нечай, Г.В. Ратников ; под ред. И.В. Вайсфельда. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Вышэйшая школа, 1985. – 368 с. : ил.
6. Дюпон Е.А. Кино й сценарій / Е.А. Дюпон ; пер. з нім. та передмова А. Басехеса та В. Хмурого. – К. : ВУФКУ, 1928. – 62 с.
7. Бжеський І.Ю. Як створюється художній кінофільм / І.Ю. Бжеський. – К. : Державне вид-во образотв. мист-ва і музичної літ-ри УРСР, 1960. – 45 с.
8. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыт о переводе / У. Эко ; пер. с итал. А.Н. Ковалю. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 574 с.
9. Field S. The Definitive Guide to Screen Writing / S. Field. – London : Ebury Press, 1998. – 387 p.
10. Keane Ch. How to write a selling screenplay : a step-by-step approach to developing your story and writing your screenplay by one of today's most successful screenwriters and teachers / Ch. Keane. – New York, 1998. – 308 p.
11. Брюховецька Л.І. Література і кіно : проблеми взаємин : [літературно-критичний нарис] / Л.І. Брюховецька. – К. : Радянський письменник, 1988. – 183 с.
12. Swain V. Dwight Film Scriptwriting. A Practical Manual / Dwight M. Swain. – London and Boston : Focal Press, 1982. – 375 p.
13. Monaco J. How to Read a Film. The World of Movies, Media, and Multimedia. Language, History, Theory / J. Monaco. – New York, Oxford : Oxford University Press, 2000. – 672 p.

Довбуш О. И. Киносценарий как средство вербальной визуализации литературного произведения

Аннотация. В статье путем сравнительного семиотического анализа устанавливаются принципы интерсемиотической интерпретации литературного произведения в пределах киносценария; установлена специфика природы киносценария и основные подходы к его классификации.

Ключевые слова: кино, литература, текст, литературное произведение, киносценарий, семиотика, интерсемиотический перевод.

Dovbush. O. Screenplay as a means of verbal visualization of the literary work

Summary. In the given article there have been established principles of intersemiotic interpretation of a literary work within the screenplay by means of comparative semiotic analysis; there has also been defined the specificity of the nature of the screenplay and the main approaches to its classification.

Key words: film, literature, text, literary work, screenplay, semiotics, intersemiotic translation.

ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ,
ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

Борисов О. О.,

кандидат філологічних наук, доцент, в. о. завідувача кафедри германської філології
Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка

СИНТАКСИС ВПЛИВУ У ДІАЛОГІЧНОМУ МОВЛЕННІ БРИТАНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ КОРИСТУВАЧІВ БЛОГІВ

Анотація. У статті розглядаються ізоморфні та аломорфні ознаки стилістично нейтральних та стилістично забарвлених синтаксичних засобів та прийомів впливу комунікантів у британських та українських блогах.

Ключові слова: блог, діалог, синтаксис, стилістичний синтаксис, вплив.

Постановка проблеми. Одним із найбільш популярних способів діалогічного існування у віртуальному світі в британському та українському суспільстві залишаються персональні або домашні сторінки – блоги [1; 2; 3; 4; 5]. Блог (англ. blog, від web log – інтернет-журнал подій, інтернет-щоденник) – веб-сайт, основний зміст якого – записи, зображення та мультимедіа, які додаються регулярно [4], на нашу думку, з метою обов'язкового отримання коментарів від зареєстрованих користувачів на деяке авторське текстове повідомлення. Актуальність статті визначається загальною спрямованістю сучасних лінгвістичних розвідок на вивчення особливостей протікання діалогічних взаємодій у суспільстві, зокрема у віртуальному мовному середовищі. Блоги для аналізу були відібрані нами за тематичним критерієм та присвячені спорту, кінематографу, внутрішній політиці держави, зовнішнім політичним подіям, телебаченню, здоров'ю, мистецтву, розвагам, та були взяті з публіцистичних інтернет-видань та соціальних мереж LJ і ЖЖ. Порівняльне вивчення британських та українських діалогів у блогах до цього часу ще не здійснювалося, тому дослідження визначається своєю новизною.

На сьогоднішній час вивчення діалогічного мовлення блогів у порівняльному аспекті не було об'єктом пильної уваги вітчизняних мовознавців, хоча основні риси жанру, зокрема українського, окреслювалися в працях В. Волохонського [1], Н. Курчакової [2], Л. Мальцевої [3], І. Пожидаєвої [4], І. Тонких [5]. **Метою** розвідки є виявлення синтаксичних особливостей діалогічного мовлення користувачів блогів британського та українського етносів. Визначаємо такі **завдання** статті: 1) встановити діалогічну сутність та структуру віртуального жанру блогу в британському та українському віртуальному середовищі; 2) виявити структурно-синтаксичні ознаки мовлення учасників етнічних блогів; 3) проаналізувати синтаксичний матеріал із погляду його стилістичної значущості під час впливу на адресата та виявити кількісні відмінності щодо активності вживання того чи іншого засобу у мовленні відвідувачів блогу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз матеріалу свідчить, що ізоморфною рисою є тип організації британських та українських блогів: пост презентує погляд автора на певне питання, подію у вигляді монологічного мікро- чи макротексту або цілий діалог інтерв'юера з деяким респондентом, який запрошує до його коментування. Діалог у блозі народжується в репліках-коментарях інших відвідувачів сайту у відповідь, як певна реакція на поданий «провокаційний» ін-

формаційний сигнал, що відбиває (перш за все, у кількісному параметрі учасників обговорення питання) реалізацію впливу автора на інших. У свою чергу учасники коментують пости інших: відбуваються мікродіалоги усередині макродіалогу. Тому блог ми розуміємо як «подвійний» діалог: зовнішній реалізується між блогером та іншими комунікантами, окреслюючи тематику дискусії, внутрішній – відбувається між самими інтрактантами, які реагують вже на інформаційний стимул із боку одного з учасників, звертаючись до нього прямо реплікою або опосередковано, продукуючи своє враження. Якісний коментар спонукає звернути увагу на його автора; останній, таким чином, досягає необхідного ефекту впливу. Комунікативний вплив у процесі дискусії в британських та українських блогах досягається, зокрема, у синтаксичному аспекті.

Структурно-синтаксичні ознаки віртуального дискурсу характеризуються так: при загальній орієнтації авторів постів на норми літературного англійського та українського писемного мовлення домінують відхилення у вигляді моделей усного розмовного мовлення. Тому, з одного боку, граматично та пунктуаційно правильно оформлені розгорнуті складносурядні та складнопідрядні речення, які функціонують поряд із простими, зазнають значного розширення за рахунок нанизування на них простих речень, а з іншого, вони переважаються з неправильно оформленими конструкціями, які розбиваються на прості (пунктуаційно неформлені) фрагменти, таким чином, перетворюючись чи поступаючись місцем простим, еліптичним, незавершеним граматично та пунктуаційно реченням, реченням з непрямым порядком слів, які можуть і не відбивати логіку побудови окремого повідомлення: англ. who said that says: January 22, 2014 at 11:46 am penny wise pound foolish ; Bingo says: January 22, 2014 at 11:45 am It is only «surprising» if you are a left wing twat who knows shit та укр. Капітан Кук Здохли, та завжди найдуться послідовники, щоб носитися із писаною торбою тоталітаризму або prosto_sergii_06.01.2014 22:21 Технар Технар Хотів би знати Вашу чітку думку . На нашу думку, це відбиває тенденцію копіювання швидкоплинності та інформативності усного мовлення, надаючи спілкуванню необхідний динамізм як відображення реальної усної розмови чи дискусії: головне для учасників – висловлена думка, а формальні моменти її оформлення є зайвими та негативно впливають на перлокуцію автора повідомлення. Лаконічне представлення думок позитивно впливає на інформативність повідомлення [3, с. 122].

Ізоморфним є те, що в британському та українському жанрі блогу відсоток простих речень (55,3% та 66,8%) переважає над відсотком складних (у 1,2 раза та 2 рази, пор., 44,7% та 33,2%). Щодо різновидів складних структур, то ізоморфність зберігається: в обох етнічних випадках блог більше насичений складнопідрядними (74,2% та 87,7%), ніж складносурядними реченнями (у 2,9 та 7,1 раза, пор., 25,8% та 12,3%). Міжетніч-

не порівняння активності вживання в блозі простих речень свідчить про перевагу українського дискурсу (у 1,2 раза, пор., 55,3% та 66,8%), а складних – про перевагу британського (у 1,3 раза, пор., 44,7% та 33,2%), при цьому підрядні речення переважають в українському дискурсі (у 1,2 раза, пор., 74,2% та 87,7%), а сурядні речення – у британському (у 2,1 раза, пор., 25,8% та 12,3%).

З погляду стилістики синтаксису відмічаємо більшу міру активності вживання таких виразних засобів та стилістичних прийомів у британському діалогічному мовленні в порівнянні з українським:

– еліптичні речення (перевага у 1,8 раза, пор., 48,8% та 26,9%): англ. IsabellaMcC conordgraham06 January 2014 2:42 am Love Seinfeld та укр. Mmother Nnature 08.01.2014 22:02 Роблю, що можу – спілкуюся з людьми;

– парцеляція (формальна перевага на 0,4%, пор., 3,2% та 2,8%, тому можливо вважати, що рівень вживання прийому є ізоморфним): англ. Lokster To avoid anyone thinking this was a massively original idea. Or credit where credit might be due. Or not. та укр. Володимир Калина: Бандюки наступають. І на Майдані і в Інтернеті;

– відокремлені конструкції (перевага у 1,2 раза, пор., 11,2% та 9,3%): англ. _jubjub_bird August 30 2013, 11:40:01 Syria does not have oil (at least not as much as Saudis) та укр. Svitlana Strebkova: А ось стосовно Фаріон після того ганебного вчинку (фактично – удару ножом в спину) слова...;

– емфатичні конструкції:

1) лексичний повтор (формальна перевага на 0,7%, пор., 7,2% та 6,5%, тому можливо вважати, що рівень вживання прийому є ізоморфним): англ. ACDC says January 22, 2014 at 11:50 go other way (Blanchflower) and say spend spend spend та укр. sensfiziologika December 27th, 2013, 10:19 pm А Каддафі так старався, так старався ІМ всього і все дати...;

2) інверсія (перевага у 2,9 раза, пор., 5,6% та 1,9%): англ. SonyTerry 07 January 2014 9:16am The 7.39, him I could believe; her I couldn't quite та укр. sensfiziologika December 27th, 2013, 10:19 pm Найнаглядніший приклад бунту ситих Лівія...;

3) вживання спеціальних емфатичних конструкцій типу англ. what a та укр. що за, яка, конструкції з емфатичним дієсловом do в англійських стверджувальних реченнях (перевага у 2,5 раза, пор., 4,8% та 1,9%): англ. spasmgadget 07 January 2014 11:21 am ... what a pleasure and relief it was to watch this well written, acted and perfectly paced drama!; англ. dourscot LORDSIRECBEEMANDBAR You either haven't seen it or have forgotten that while US comedy does like its characters lovable, Jewish-American humour never does. та укр. soc: 07.01.2014 19:29 Що за маячня ви несете? ogelchan_ 05.01.2014 18:15 Яка підлість і підступність!

Кількісна перевага в українському мовленні виявляється в реалізації таких засобів та прийомів, як:

– риторичні запитання (перевага у 1,9 раза, пор., 7,2% та 13,9%): англ. nishville LudwigVan 06 January 2014 1:52 pm Seinfeld is very good – but better than, say, Blackadder? Don't be silly та укр. soc: Що зробила Фаріон? Та достатньо почитати її праці щодо походження мов.

– незавершені речення (апосейопезис) (перевага у 3,3 раза, пор., 8,8% та 28,7%): англ. chools 05 January 2014 11:15 pm Loved shows except... slap bass sound in theme tune та укр. ihorhulyk January 9th, 2014, 07:32 am Однак... Людство тільки тим і займається, що убиває дракона:)

– вживання однорідних членів речення (перевага у 2,6 раза, пор., 3,2% та 8,3%): англ. homard 05 January 2014 9:59 pm The total lack of any compassion, guilt, or respect is so wonderfully freeing та укр. Hajdy Do Bajdy 06.01.2014 23:36 І ГОЛОВНЕ..., чи варто рівнятися на інтриганів, лицемірів, фіглярів, ошуканців, брехунів?;

Українське мовлення блогосфери є більш емоційним у порівнянні з англійським, адже, з одного боку, нами було виявлено, включаючи конструкції зі смайлами, призначення яких – виконувати експресивно-емотивну функцію, 16,3% окличних речень від усієї кількості, у той час як у британському – лише 7,6% (перевага складає у 2,1 раза).

Аналіз реплік за метою висловлення виявив такий розподіл за активністю вживання таких одиниць у діалогах блогу: брит. стверджувальні (40%), питальні (25,5%), спонукальні (36,5%) та укр. стверджувальні (24,1%), питальні (27,9%), спонукальні (39,1%). Міжетнічне порівняння дає змогу констатувати, що перевага щодо вживання питальних речень належить британському дискурсу (у 1,3 раза, пор., 86,9% та 66%), спонукальних (у 2,6 раза, пор., 4,1% та 10,8%) та питальних (у 2,6 раза, пор., 9% та 23,2%) – українському.

Висновки. Структурно-синтаксичні ознаки віртуального дискурсу характеризуються так: при загальній орієнтації авторів постів на моделі писемного мовлення домінують відхилення у вигляді моделей усного розмовного мовлення. Міжетнічне порівняння активності вживання в блозі простих речень свідчить про перевагу українського дискурсу, а складних – про перевагу британського, при цьому підрядні речення переважають в українському дискурсі, а сурядні речення – у британському. Крім того, можливим є констатація того, що перевага щодо вживання питальних речень належить британському дискурсу, спонукальних та питальних – українському.

З погляду стилістики синтаксису відмічаємо кількісну перевагу у використанні в британському мовленні таких виразних засобів та стилістичних прийомів, як еліптичні речення, парцеляція, відокремлені конструкції, а також емфатичні конструкції, а саме – лексичний повтор, інверсія, вживання спеціальних емфатичних конструкцій. Перевага в українському мовленні виявляється в реалізації риторичних запитань, незавершених речень (апосейопезис), уживання однорідних членів речення. Перспективою роботи є порівняння стилістики синтаксису блогу зі стилістикою чату.

Література:

1. Волохонский В. Психологические механизмы и основания для классификации блогов. – [Электронный ресурс] / В. Волохонский // Личность и межличностное взаимодействие в сети Internet : сб. науч. тр. – СПб, 2007. – Режим доступа : <http://volokhonsky.ru/internet/volokhonsky.pdf>.
2. Курчакова Н. Формы самопрезентации в блоге. – [Электронный ресурс] / Н. Курчакова // Блог Владимира Волохонского [сайт]. – Режим доступа : <http://volokhonsky.ru/internet/kurchakova.pdf>.
3. Мальцева Л. Українська блогосфера: функціонально-стильова характеристика / Л. Мальцева // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2011. – Вип. 52. – С. 278–289.
4. Пожидаева И. Когнитивно-прагматические тактики и техники манипуляций (на примере политических блогов Рунета и Укрнета) / И. Пожидаева // Studia Linguistica : зб. наук. праць до 80-річного ювілею проф. Ф. Нікітіної КНУ імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет». – В. 4. – 2010. – С. 493–499.

5. Тонких І. Функції блогів на сайтах українських інтернет-ЗМІ / І. Тонких // Діалог : Медіа-студії : зб. наук. праць. – Одеса : Астропринт, 2012. – Вип. 15. – С. 341–350.
6. Українська блогосфера. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://blogosphere.com.ua/2012/01/11/rich-and-poor/#disqus_thread.
7. Українська блогосфера. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://blogosphere.com.ua/2013/10/30/how-to-find-time-forblog/#disqus_thread.
8. «Українська правда». Блоги. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://blogs.pravda.com.ua/authors/lutsenko/52c72a84e32b9/>.
9. «Українська правда». Блоги. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://blogs.pravda.com.ua/authors/ruslana/52ca1f0590a82/>.
10. «Korrespondent». – [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://blogs.korrespondent.net/celebrities/blog/viktorvmedvedchuk/a124788>.
11. «Korrespondent». – [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://blogs.korrespondent.net/users/blog/pisistrat/a123628>.
12. Livejournal UK. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://livejournal-uk.livejournal.com>.
13. Livejournal UK. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dipcourier.livejournal.com/426831.html>.
14. Livejournal UK. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://livejournal-uk.livejournal.com/8980403.html#comments>.
15. «Politiko». – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://politiko.ua/blogpost106129>.
16. «The Guardian». – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.theguardian.com/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2014/jan/08/tumblr-arts-tips-live-chat>.
17. «Zahid.net». – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zaxid.net/blogs/showBlog.do?chomu_siloviki_potrebuyut_garantiy&objectId=130106.

Борисов А. А. Синтаксис влияния в диалогической речи британских и украинских пользователей блогов

Аннотация. В статье рассматриваются изоморфные и алломорфные признаки стилистически нейтральных и стилистически окрашенных синтаксических средств и приёмов влияния коммуникантов в британских и украинских блогах.

Ключевые слова: блог, диалог, синтаксис, стилистический синтаксис, влияние.

Borisov A. The syntax of influence in dialogical speech of British and Ukrainian blog users

Summary. The article is devoted to isomorphic and allomorphic features of stylistically neutral and stylistically coloured syntactical means and devices of interlocutors' influence in British and Ukrainian blogs.

Key words: blog, dialogue, syntax, stylistic syntax, influence.

*Калініченко В. І.,
доцент кафедри англійської філології
Донецького національного університету*

МАКРОСТРУКТУРНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ КОНЦЕПТІВ SUCCESS-FAILURE, УСПІХ-НЕВДАЧА В АМЕРИКАНСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВНІЙ СВІДОМОСТІ (ЗА ДАНИМИ ПСИХОЛІНГВІСТИЧНОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ)

Анотація. У статті з опертям на результати психолінгвістичного експерименту розглянуто перцептивно-когнітивну, поняттєву й інтерпретаційну складові макроструктури концептів SUCCESS-FAILURE, УСПІХ-НЕВДАЧА у свідомості носіїв американської та української лінгвокультур.

Ключові слова: концепт, вербалізація, мовна свідомість, когнітивна ознака, макроструктура, перцептивний образ, когнітивний образ, поняттєва складова, інтерпретаційне поле.

Постановка проблеми. На сучасному етапі не втрачають своєї актуальності зіставні дослідження концептуальних фрагментів дійсності в площині мовної свідомості представників різноманітних комунікативних спільнот не лише на рівні традиційного лінгвістичного опису (на матеріалі лексикографічних джерел), а й, головне, на рівні психолінгвістичного опису (за даними психолінгвістичного експерименту) з урахуванням асоціативних зв'язків слова та специфіки когнітивного фону мовців.

Незважаючи на істотну кількість лінгвістичних студій, присвячених вивченню концептів SUCCESS і УСПІХ (І.В. Адоніна, Н.О. Герцовська, С.О. Ємель, Д.В. Лозовий, Н.Д. Паршина, О.В. Рябуха, А.М. Сніжко й ін.), усе ж існує потреба в зіставному дослідженні обох членів бінарної концептуальної пари успіху й невдачі не лише на матеріалі словникових джерел і/або зразків дискурсивної реалізації, а й шляхом психолінгвістичного опису з використанням комплексних психолінгвістичних експериментальних методик та залученням значного обсягу вибірки вербальних реакцій, що дає змогу виявити найбільш актуальні для мовної свідомості комунікантів концептуальні ознаки феноменів успіху й невдачі.

Метою розвідки є виокремлення та опис ізоморфних і аломорфних рис макроструктурної організації концептів (далі – кк.) SUCCESS-FAILURE, УСПІХ-НЕВДАЧА в американській та українській мовній свідомості (далі – АМС та УМС) із урахуванням сформульованих на основі даних психолінгвістичного експерименту когнітивних ознак (далі – КО) до перцептивно-когнітивних, поняттєвих та інтерпретаційних складових досліджуваних концептів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Опис і аналіз структури досліджуваних концептів було здійснено на мовленнєвому матеріалі, одержаному в результаті психолінгвістичного експерименту. Сукупна кількість респондентів, котрі взяли участь в експерименті, становить 800 осіб – 400 носіїв американської комунікативної культури й 400 представників української мовної спільноти. Опитувані репрезентують різні вікові, гендерні та професійні групи, відібрані в результаті простої випадкової вибірки розміром у 400 осіб із максимально допустимою статистичною похибкою в 5%.

Отже, у психолінгвістичному експерименті із залученням представників американської лінгвоспільноти взяли участь 400 осіб, усі є громадянами Сполучених Штатів Америки, з них – 162 (40,5%) чоловіки і 238 (59,5%) жінок; із-поміж опитаних – 178 осіб у віці від 18 до 25 років (44,5%), 144 особи у віці від 26 до 45 років (36%) і 78 осіб у віці від 46 і старше (19,5%). Рідна мова – англійська.

Учасниками експерименту також були й представники української лінгвоспільноти, зокрема 400 осіб – громадян України: 180 (45%) чоловіків і 220 (55%) жінок; серед опитаних – 190 осіб у віці від 18 до 25 років (47,5%), 104 особи у віці від 26 до 45 років (26%) і 106 осіб у віці від 46 і старше (26,5%). Рідна мова – українська.

Респондентами були американські студенти (16,8%), педагоги (8,7%), працівники медичної галузі (11,8%), працівники сфери послуг (10,2%), чиновники (7,2%), юристи (9,7%), підприємці (11,5%), менеджери (12%), археологи (2,8%) і безробітні (9,7%) міст Олбані (штат Нью-Йорк), Філадельфії (штат Пенсильванія), Берлінгтона (штат Вермонт), Бостона (штат Масачусетс). Опитування було проведено в індивідуальній формі й тривало протягом 2009–2012 рр.

Серед українськомовних інформантів зареєстровано студентів (13,5%), викладачів (10,2%), лікарів (9%), працівників сфери послуг (6,8%), інженерів (5%), бібліотекарів (4,8%), менеджерів (8,2%), юристів (11,8%), приватних підприємців (10,3%) та адміністративних працівників (10,7%) міст Києва, Кіровограда, Вінниці й Запоріжжя. Експеримент було проведено в індивідуальній формі протягом 2009–2012 рр.

Загальна кількість вербальних реакцій, отриманих у результаті підрахунків даних психолінгвістичного експерименту, – 1 969 (100%) одиниць, що актуалізують концепт SUCCESS, а також 1 919 (100%) вербальних реакцій, які репрезентують в американській мовній свідомості концепт FAILURE. Унаслідок опрацювання експериментальних даних було одержано 1 908/100% вербальних реакцій, що актуалізують в українській лінгвосвідомості концепт УСПІХ, і 1 905/100% мовних реакцій, які репрезентують концепт НЕВДАЧА.

У межах психолінгвістичного експерименту було застосовано методики вільного асоціативного експерименту, рецептивного експерименту й експериментального виявлення символіки. Варто зауважити, що методологічною базою нашого дослідження є переважно наукові праці О.О. Залевської [3], З.Д. Попової [4], Т.Ю. Сазонової [5], Й.А. Стерніна [6], Д.І. Терехової [7] та ін. Методологічні аспекти дослідження висвітлено в публікаціях автора розвідки [1; 2 тощо].

За результатами експерименту на рівні макроструктурної організації найбільшими за обсягом є інтерпретаційні поля

кк. SUCCESS, FAILURE, НЕВДАЧА (к. SUCCESS – 1 291 од., 53,63%; к. FAILURE – 1 222 од., 55,5%; к. НЕВДАЧА – 1295 од., 59,09%), а в межах макроструктури к. УСПІХ – поняттєва складова – 987 од., 43,05%. Отже, при рефлексії феноменів успіху й невдачі для носіїв АМС і явища невдачі УМС першорядне значення мають ціннісні характеристики кк. SUCCESS, FAILURE, НЕВДАЧА й поняттєво-денотативні риси к. УСПІХ. Найменш значущим як для американських, так і для українських мовців є чуттєво-образний досвід рефлексії феноменів успіху й невдачі, адже місткість перцептивно-когнітивних складових становить таке: к. SUCCESS – 461 од., 19,14%; к. УСПІХ – 403 од., 17,58%; к. FAILURE – 300 од., 13,62%; к. НЕВДАЧА – 319 од., 14,58% (див. таблицю 1).

У межах інтерпретаційних полів кк. SUCCESS-FAILURE, УСПІХ-НЕВДАЧА найбільш ємними є їхні інформаційні зони. Виявлено, що в АМС найяскравішими є КО, які актуалізують успіх у таких сферах: 1) мотиваційних когніцій за КО “The guarantee of SUCCESS is goal” (2,94%): *determination* (11), *ambition* (9), *focus* (2) тощо; 2) освітній за КО “The guarantee of SUCCESS is knowledge” (2,36%): *diploma* (12), *graduation* (11), *college* (9) і под.; 3) труднощів на шляху досягнення успіху за КО “SUCCESS is achieved through hardships” (2,78%): *struggle* (17), *overcome* (12), *to overcome obstacles* (12) тощо. В УМС явище успіху найчастіше актуалізується в таких сферах: 1) професійній за КО «УСПІХ репрезентується в роботі» (4,3%): *кар'єра* (46), *робота* (31), *праця* (13) тощо; 2) родинній за КО «Ознакою УСПІХУ є наявність родини» (2,8%): *родина* (57), *діти* (5) і под.; 3) освітній за КО «Запорукою УСПІХУ є знання» (2,04%): *розум* (19), *освіта* (13), *знання* (13) тощо.

Феномен невдачі найяскравіше реалізується в АМС у таких сферах: 1) освітній за КО “FAILURE is realized within educational sphere” (3,59%): *college* (15), “F” (13), *exams* (12) тощо; 2) проблем шкідливих звичок за КО “FAILURE is having harmful habits” (3,27%): *drugs* (33), *drug addict* (11), *alcoholic* (10) і под.; 3) родинній за КО “FAILURE is typical with family life” (2,45%): *family* (29), *my family life* (11), *marriage* (7) тощо. У свою чергу, в УМС явище невдачі найбільше відбивається

в таких сферах: 1) фінансових проблем за КО «НЕВДАЧА реалізується у фінансових труднощах» (3,56%): *криза* (42), *дефолт* (17), *економічна депресія* (8) тощо; 2) кінематографічній за КО «НЕВДАЧУ символізують герої кіно- та мультфільмів» (2,78%): *віслоук Іа* (14), *містер Бін* (11), *Катя Пушкарьова* (8) тощо; 3) несприятливого фізичного стану за КО «НЕВДАЧА репрезентується в проблемах зі здоров'ям» (2,51%): *біль* (17), *хвороба* (11), *імпотенція* (7) і под.

У структурі поняттєвих складових кк. SUCCESS-УСПІХ найбільш значущими є ізоморфні в змістовому аспекті КО, які свідчать про тлумачення успіху американським та українським колективним інформантом як *досягнення мети, багатства, щастя, визнання, везіння, перемоги*, тоді як найбільш значущими поняттєвими КО кк. FAILURE і НЕВДАЧА є ізоморфні КО на позначення *невідповідності реального стану речей очікуваному, нездійснення запланованого*.

Важливими аломорфними за змістом є КО, через які американські опитувані найчастіше визначають невдачу як *програш, незавершеність, втрату позицій, через поняттєво-логічне протиставлення її успіхові*, тоді як українські мовці детермінують невдачу як *невезіння, втрату, помилку, брак успіху, провал*.

Психологічно реальні значення ключових номінантів кк. SUCCESS-FAILURE, УСПІХ-НЕВДАЧА, виокремлені внаслідок психолінгвістичного експерименту, свідчать про низьку актуальність для АМС та УМС окремих, зафіксованих у сучасних лексикографічних джерелах англійської (американського варіанта) й української мов, лексико-семантичних варіантів слів *success, failure, успіх, невдача* (співвідносних з КО “SUCCESS is recognition” (1,86%): *fame* (18), *recognition* (15), *respect* (8) тощо; КО «УСПІХ – це перемога» (1,65%): *перемога* (34), *людські перемоги* (2), *виграти* (1) тощо).

Очевидну актуальність для носіїв зіставлюваних лінгвокультур мають окремі диференційні ознаки кк. SUCCESS і УСПІХ, що не рееструються лексикографією досліджуваних мовних спільнот (КО “SUCCESS is happiness” (5,18%): *happiness* (75), *a happy face* (16), *happy* (15) тощо; КО «УСПІХ – це багатство» (9,6%): *гроші* (116); *добробут* (46); *багатство* (18) тощо), однак істотно розширюють традиційну поняттє-

Таблиця 1

Кількісні показники складових макроструктури концептів SUCCESS-FAILURE, УСПІХ-НЕВДАЧА за результатами експерименту

Складова	Концепт	SUCCESS		УСПІХ		FAILURE		НЕВДАЧА	
		Кількість		Кількість		Кількість		Кількість	
		абс.	відн.	абс.	відн.	абс.	відн.	абс.	відн.
1. Інтерпретаційне поле		1 291	53,63	904	39,37	1222	55,5	1 295	59,09
1.1. Інформаційна зона		886	36,77	664	28,92	770	34,97	770	35,12
1.2. Утилітарна зона		162	6,79	147	6,43	263	11,94	357	16,28
1.3. Оцінна зона		43	1,79	39	1,69	67	3,04	116	5,29
1.4. Соціокультурна зона		165	6,82	41	1,78	108	4,91	45	2,07
1.5. Регулятивна зона		15	0,62	1	0,04	–	–	–	–
1.6. Пареміологічна зона		1	0,04	11	0,47	4	0,2	5	0,24
1.7. Вигуківі асоціати		10	0,42	–	–	4	0,18	–	–
1.8. Індивідуальні асоціати		9	0,38	1	0,04	6	0,26	2	0,09
2. Поняттєва складова		657	27,23	987	43,05	680	30,88	576	26,33
3. Перцептивно-когнітивна складова		461	19,14	403	17,58	300	13,62	319	14,58
3.1. Перцептивний компонент		438	18,16	398	17,38	287	13,03	302	13,8
3.2. Когнітивний компонент		23	0,98	5	0,2	13	0,59	17	0,78
Разом		2 409	100	2 294	100	2202	100	2 190	100

во-денотативну площину осмислення явища успіху носіями американської та української лінгвокультур.

У свою чергу, найбільш значущими КО кк. SUCCESS-FAILURE, УСПИХ-НЕВДАЧА не тільки в площині мови (фіксовані лексикографією), а й у площині мовлення (фіксовані в МС за результатами експерименту) є КО “SUCCESS is achieving the goal” (8,88%): *accomplishment* (59), *achievement* (36), *getting what you expect* (13) тощо/КО «УСПИХ – це досягнення мети» (14,45%): *досягнення поставленої мети* (142), *досягнення* (77), *здійснення планів* (39) і под.; КО “SUCCESS is wealth” (7,63%): *money* (80), *wealth* (45), *benefits* (14) тощо; КО «УСПИХ – це везіння» (3,88%): *везіння* (75), *фортуна* (6), *везіння в усіх справах* (3) і под.; КО «НЕВДАЧА – це нездійснення запланованого» (10,75%): *нереалізованість своїх цілей і бажань* (42), *неможливість досягти поставленої мети* (36) тощо; КО “FAILURE is one’s inability to achieve goal” (3,08%): *inability to achieve your goals* (31), *not to be able to achieve the goals of a certain task or situation* (9) і под., КО “FAILURE is opposite to success” (5,86%): *when you don’t succeed* (21), *the opposite of success* (12) тощо; КО «НЕВДАЧА – це провал» (6,71%): *провал* (64), *поразка* (28), *фіаско* (23) і под.

У структурі перцептивних підкладових зіставлюваних концептів домінують групи поліфункційних перцептивних образів, що характеризують як візуальний, так і тактильний, смаковий і нюховий типи сенсорного сприйняття реципієнтами феноменів успіху й невдачі. Зазначена група к. SUCCESS презентована вербальними реакціями: *money* (80), *Oprah Winfrey* (46), *food* (4) тощо, к. УСПИХ – *groshi* (116), *Рокфеллер* (18), *Біл Гейтс* (12) і под., к. FAILURE – *tears* (38), *drugs* (33), *George Bush* (23) тощо, к. НЕВДАЧА – *сльози* (24), *Віктор Ющенко* (21), *Геннадій Букін* (18) і под.

У межах когнітивних підкладових досліджуваних концептів виокремлено низку образів. Зокрема, к. SUCCESS презентований образами: 1) темпорально-метричним за КО “SUCCESS is likened to start” (0,3%); 2) вітальним за КО “SUCCESS is likened to life” (0,17%); 3) емотивним за КО “SUCCESS is likened to hope” (0,13%); 4) віктимним за КО “SUCCESS is likened to sacrifice” (0,25%); 5) когнітивно-мотиваційним за КО “SUCCESS is likened to goal” (0,13%).

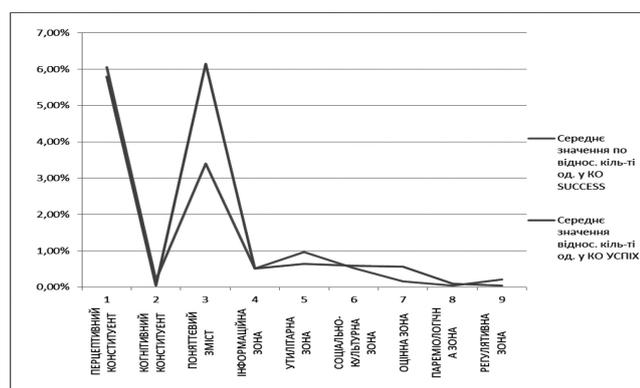


Рис. 1. Відстані між процентними показниками по середніх значеннях компонентів концептів SUCCESS і УСПИХ

У таких образах відбивається к. УСПИХ: 1) рухово-дистанційному за КО «УСПИХ уподібнюється кроку» (0,04%); 2) лепідоптерологічному за КО «УСПИХ уподібнюється метелику» (0,04%); 3) орнітологічному за КО «УСПИХ уподібнюється пта-

ху» (0,04%); 4) образі астрономічного об’єкта за КО «УСПИХ уподібнюється сонцю» (0,04%).

У свою чергу, к. FAILURE презентовано в образах: 1) рухово-дистанційному за КО “FAILURE is likened to step” (0,26%); 2) метафорично осмисленому смаковому за КО “FAILURE is likened to salt” (0,14%); 3) ландшафтному за КО “FAILURE is likened to road” (0,14%). У таких образах фіксується к. НЕВДАЧА: 1) вітальному за КО «НЕВДАЧА уподібнюється життю» (0,27%); 2) антропоморфному за КО «НЕВДАЧА уподібнюється слабкості» (0,23%); 3) геометрично-просторовому за КО «НЕВДАЧА уподібнюється чорній смузі» (0,09%); 4) дидактичному за КО «НЕВДАЧА уподібнюється уроку» (0,05%).

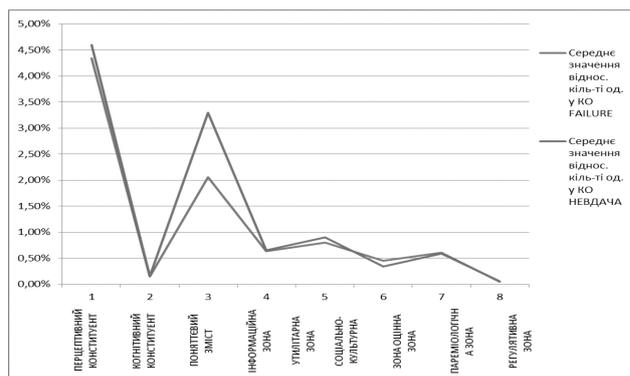


Рис. 2. Відстані між процентними показниками по середніх значеннях компонентів FAILURE і НЕВДАЧА

Варто наголосити на тому, що за результатами розрахунків показників критерію Стюдента, що дають змогу визначити відстань між процентними індексами відповідно до середніх значень КО в межах складових макроструктури концептів SUCCESS, УСПИХ, FAILURE, НЕВДАЧА, очевидно є максимальна концентрація значущих показників у полі поняттєвого змісту, отже, попри другорядну роль поняттєво-денотативних рис досліджуваних концептів для американських та українських комунікантів при осмисленні успіху й невдачі, КО в межах поняттєвих складових усіх чотирьох концептів найчіткіше розділяють дві зіставлювані вибірки й фіксують у мовній свідомості американців та українців найбільш значущі риси концептуальних фрагментів успіху та невдачі окремо для кожної із зіставлюваних лінгвоспільнот (див. рис. 1 і рис. 2).

У свою чергу, істотно меншою є концентрація значущих показників у межах перцептивно-когнітивної й інтерпретаційної складових концептів SUCCESS-FAILURE, УСПИХ-НЕВДАЧА, отже, чуттєво-образні та інтерпретаційні КО слабше ідентифікують зіставлювані концепти в мовній свідомості носіїв обох комунікативних культур (див. рис. 1 і рис. 2).

Висновки. Отже, у науковій розвідці на основі даних, одержаних у результаті психолінгвістичного експерименту, було встановлено, що в межах макроструктури кк. SUCCESS, FAILURE, НЕВДАЧА домінують їхні інтерпретаційні поля, а к. УСПИХ – поняттєва складова, другорядну роль на рівні макроструктурної організації кк. SUCCESS, FAILURE, НЕВДАЧА відіграють їхні поняттєві конституенти, а к. УСПИХ – інтерпретаційне поле, найменш значущими є перцептивно-когнітивні складові кк. SUCCESS, FAILURE, УСПИХ, НЕВДАЧА.

У структурі інтерпретаційних полів кк. SUCCESS-FAILURE, УСПИХ-НЕВДАЧА найбільш ємними є їхні інформаційні зони. Якщо к. SUCCESS найчастіше актуалізується у

сфері мотиваційних когніцій індивіда, навчання, боротьби з труднощами на шляху його досягнення, то к. УСПИХ – у професійній, родинній та освітній сферах. У свою чергу, к. FAILURE подано в освітньому й родинному контекстах, проблемах шкідливих звичок, тоді як к. НЕВДАЧА – у сфері фінансових труднощів і проблем зі здоров'ям, в образах кіно– та мультиплікаційних героїв.

Поліфункційні перцептивні образи є найбільш значущими в межах перцептивних субскладових кк. SUCCESS-FAILURE, УСПИХ-НЕВДАЧА. У межах поняттєвих складових найбільш яскравими є ізоморфні за змістом КО кк. SUCCESS і УСПИХ, через які носії АМС та УМС тлумачать успіх як досягнення мети, багатство й щастя, тоді як найактуальніші КО кк. FAILURE і НЕВДАЧА виявляють змістовий аломорфізм: українські мовці детермінують невдачу як нездійснення запланованого, невезіння, провал; американські опитувані найчастіше визначають невдачу як програш, через поняттєво-логічне протиставлення її успіхові, як нездатність досягти мети.

Перспективними є подальші більш детальні дослідження макроструктурної організації концептуальних сутностей успіху й невдачі в мовній свідомості комунікантів на основі даних психолінгвістичних експериментів за участі представників американської, української та інших лінгвостільнот, із залученням матеріалу різних типів дискурсу, а також паремійного фонду зіставлюваних мовних культур.

Література:

1. Калініченко В.І. Особливості польової стратифікації концептів УСПИХ, НЕВДАЧА, SUCCESS, FAILURE за результатами психолінгвістичного експерименту / В.І. Калініченко // Postępy w nauce w ostatnich latach. Nowych rozwiązań : Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej Konferencji, 28–30.12.2012 : materiałach. – Polska, Warszawa : Sp. z o.o. “Diamond Trading Tour”, 2012. – Część 5. – S. 71–80.
2. Калініченко В.І. Специфіка методології зіставного лінгвокогнітивного дослідження концепту / В.І. Калініченко // Studia Germanica et Romanica : Іноземні мови. Зарубіжна література. Методика викладання. – Донецьк : ДонНУ, 2011. – Т. 8. – № 3 (24). – С. 52–66.
3. Залевская А.А. Психолінгвістическіе исследования. Слово. Текст : [избранные труды] / А.А. Залевская. – М. : Гнозис, 2005. – 543 с.
4. Попова З.Д. Когнітивна лінгвістика : [учебное пособие] / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – М. : АСТ Восток–Запад, 2007. – 314 с.
5. Сазонова Т. Ю. Психолінгвістическое исследование процессов идентификации слова : автореф. дисс. ... докт. филол. наук : спец. 10.02.19 «Общее языкознание, социолінгвістика, психолінгвістика» / Т.Ю. Сазонова. – М., 2000. – 46 с.
6. Стернин И.А. Когнітивна інтерпретація в лінгвокогнітивних дослідженнях. Разграничение содержания концепта и содержания значения лексической единицы лингвистики / И.А. Стернин // Вопросы когнітивної лінгвістики. – Тамбов : Изд-во Общероссийской общественной организации «Российская ассоциация лингвистов-когнітологов», 2004. – № 1. – С. 65–69.
7. Терехова Д. І. Особливості сприйняття лексичної семантики слів : психолінгвістичний аспект : [монографія] / Д.І. Терехова. – К. : Вид. центр Київського національного лінгвістичного університету, 2000. – 244 с.

Калініченко В. І. Макроструктурні характеристики концептів SUCCESS-FAILURE, УСПИХ-НЕВДАЧА в американському та українському мовному свідомості (по даним психолінгвістического експерименту)

Анотація. В статті с опорой на даніе психолінгвістического експерименту рассмотрены перцептивно-когнітивна, понятійна і інтерпретаційна составляющие макроструктури концептів SUCCESS-FAILURE, УСПИХ-НЕВДАЧА в свідомості носіїе американської і української мовних культур.

Ключевые слова: концепт, вербалізація, мовне свідомості, когнітивний ознак, макроструктура, перцептивний образ, когнітивний образ, понятійна составляющая, інтерпретаційне поле.

Kalinichenko V. Macrostructural characteristic features of SUCCESS-FAILURE and УСПИХ-НЕВДАЧА concepts in American and Ukrainian linguistic consciousness (by the psycholinguistic experimental data)

Summary. The article deals with analyzing the macrostructure of SUCCESS-FAILURE and УСПИХ-НЕВДАЧА concepts in terms of their perceptual and cognitive images, conception components and interpretative zones at the level of the linguistic consciousness of American and Ukrainian speakers. The piece of research is carried out on the basis of the psycholinguistic experimental data.

Key words: concept, verbal representation, linguistic consciousness, cognitive feature, macrostructure, perceptual image, cognitive image, conception component, interpretative zone.

*Макарова О. С.,
старший викладач Інституту іноземної філології
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*

МЕТОДИКА ВИМІРЮВАННЯ СТУПЕНЯ ПРОДУКТИВНОСТІ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНИХ ІННОВАЦІЙ У СУЧАСНОМУ ІТАЛІЙСЬКОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ МЕДІА-ДИСКУРСІ

Анотація. Статтю присвячено дослідженню методики аналізу лексико-семантичних інновацій різноструктурних мов, зокрема, італійської та української. У роботі висвітлено специфіку кількісного аналізу зіставних досліджень, визначено способи розрахунку кількості відносних одиниць кожної з трьох груп лексико-семантичних інновацій, а також розроблена методика вимірювання ступеня продуктивності досліджуваного лексико-семантичних інновацій у сучасному італійському та українському медіа-дискурсі.

Ключові слова: дистрибутивно-статистичний метод, лексико-семантичні інновації, ступінь продуктивності.

Постановка проблеми. На сучасному етапі італійська та українська мови визначаються загальними тенденціями оновлення словникового складу завдяки активізації словотвірних способів як з питомими, так і запозиченими елементами. Авторська маркованість, мовна експресія сприяють продуктивності певних словотвірних типів, моделей в тій чи іншій мові, що є відображенням культури, дискурсивної свідомості народу.

Тенденції до різноаспектного опису лексико-семантичних одиниць визначають сучасний стан лінгвістичної науки. Виникає питання про принципи організації лексичного простору та методи обчислення ступеня продуктивності досліджуваних одиниць. Перспективи дослідження у будь-якій галузі знань можна побачити на тлі тих завдань, які чекають на своє вирішення, а останнє залежить від методологічної бази, методів вивчення матеріалу й метамови його опису. Тому **мета** статті полягає у визначенні методики статистичного вимірювання ступеня продуктивності лексико-семантичних інновацій різноструктурних мов, зокрема, італійської та української. Об'єктом дослідження є лексико-семантичні інновації сучасного італійського та українського медіа-дискурсу. Предметом дослідження у статті є методика статистичного вимірювання ступеня продуктивності лексико-семантичних інновацій у сучасному італійському та українському медіа-дискурсі.

Оскільки мова – це ймовірна, а не жорстко детермінована система, де визначення функціонування елементів мови характеризується їхньою загальною повторюваністю, тому такий процес можна розглядати через математичні методи (кількісний і статистичний), які мають самостійну цінність у дослідженні мови, а також можуть входити як складова частина до інших методів. Зазначимо, що як і всі математичні методи, кількісні методи можуть застосовуватися до об'єктів різного типу, тому в мовознавстві вони використовуються для аналізу одиниць будь-якого рівня.

У вітчизняному та зарубіжному мовознавстві питаннями статистичного вимірювання займалися А. Баранов, С. Боласко, С. Карпіловська, О. Кукушкіна, Х. де Ландшер, Т. де Мауро, Ф. Нікітіна, В. Перебийніс, А. Полікарпов та інші.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз останніх досліджень дає змогу з'ясувати, що кількісні характеристики властиві одиницям мови і всій мові, як надзвичайно складній системі дискретних елементів, і вважати підставою для твердження про підпорядкованість мови дії статистичних законів. Оскільки мова розвивається і функціонує у суспільстві та піддається впливу масі індивідумів та різноманітним екстралінгвістичним факторам, то взаємозв'язок суспільних явищ, історичних умов розвитку мови, контактування з іншими народами, культури та літератури знаходять своє відображення на структурних змінах тієї чи іншої мови. Тому взаємодія мови і суспільства підкорюється статистичному закону і вивчати її треба статистичними методами [6, с. 5–6].

Дистрибутивно-статистичний метод – методика статистичного підрахунку суми всіх можливих позицій елемента відносно інших елементів того самого рівня; сукупність формальних алгоритмічних процедур, спрямованих на опис дистрибуції будь-яких емпірично доступних об'єктів у тексті [8, с. 130]. У дослідженні будуть визначені кількісні показники лексико-семантичних інновацій, зокрема ступінь їх продуктивності через математичні обчислення. Під поняттям ступінь розуміємо порівняльну величину, що характеризує розмір, інтенсивність чого-небудь [2, с. 1 210]; під поняттям продуктивність – здатність словотвірних засобів і способів брати участь, а словотвірних типів – бути зразком у творенні нових слів [7, с. 534].

У мовознавстві основним об'єктом застосування кількісних методів є мовлення, зокрема текст. У нашому дослідженні – медіа-дискурс сучасної італійської та української мов є підґрунтям до використання математичних обчислень та визначення ступеня продуктивності нових лексичних та семантичних моделей мови на її сучасному етапі дослідження.

М. Жовтобрюх, який започаткував наукове вивчення мови преси, підкреслюючи її значущість, наголошував на тому, що вона органічно зв'язана з історією народу [3, с. 8]. Медіа-дискурс є продуктом соціуму, який чітко відтворює зміни різних мовних рівнів, йому притаманні лексико-семантичні інновації. Серед них виокремлюємо: лексичні новоутворення, запозичення, семантичні переосмислення.

Для проведення підрахунків та визначення результатів ступеня продуктивності лексико-семантичних інновацій у сучасному італійському та українському медіа-дискурсі ми керуємося, по-перше, виявленням та інвентаризацією досліджуваних одиниць, по-друге, систематизацією відповідно до груп, категорій, моделей. Інвентаризація досліджуваного матеріалу дала змогу визначити три групи лексико-семантичних інновацій, які вміщують у собі моделі та мікромоделі щодо способів творення. Всі елементи груп структурно організовані, що визначає їх взаємозв'язок. Для порівняння груп лексичних інновацій нашого

дослідження використано математичний підхід, що дозволило виразити кількісну різницю лексико-семантичних інновацій в абсолютних та відносних вимірах. Це полегшить візуальне сприйняття у подальшому отриманих результатів. До першої групи (А) відносимо лексичні новоутворення за словотвірним способом творення; другу групу (В) складають запозичення; третю групу (С) – лексичні переосмислення. Кожна група має свої складові, які будуть обраховані для підрахунку ступеня продуктивності по відношенню до загальних тенденцій змін у мові.

Зазначимо, що визначення кількісного відношення досліджуваних одиниць має декілька етапів. Для розрахунку кількості відносних одиниць у відсотках кожної з трьох груп лексико-семантичних інновацій, які були визначені на першому етапі дослідження, скористалися формулами: для групи (А), що становлять лексичні новоутворення:

$$A\% = \frac{A \times 100\%}{\sum(A, B, C)};$$

для групи (В), що складають запозичення:

$$B\% = \frac{B \times 100\%}{\sum(A, B, C)};$$

для групи (С), що включає лексичні переосмислення:

$$C\% = \frac{C \times 100\%}{\sum(A, B, C)};$$

де \sum – загальна кількість лексико-семантичних інновацій. Щодо розрахунку відсоткового внеску кожної складової групи (А), (В) та (С) скористалися відповідними формулами: $a_1\% = (a_1 \times 100\%) : A$, де a_1 – кількість лексичних інновацій суфіксального способу творення, A – загальна кількість досліджуваних одиниць групи; $a_2\% = (a_2 \times 100\%) : A$, де a_2 – кількість лексичних інновацій префіксального способу творення, A – загальна кількість досліджуваних одиниць групи; $a_3\% = (a_3 \times 100\%) : A$, де a_3 – кількість лексичних інновацій префіксально-суфіксального способу творення, A – загальна кількість досліджуваних одиниць групи; $a_4\% = (a_4 \times 100\%) : A$, де a_4 – кількість лексичних інновацій, утворених від прізвищ відомих діячів та власних назв, A – загальна кількість досліджуваних одиниць групи; $a_5\% = (a_5 \times 100\%) : A$, де a_5 – кількість видабредіатурних інновацій та акронімів, A – загальна кількість досліджуваних одиниць групи; $a_6\% = (a_6 \times 100\%) : A$, де a_6 – кількість інновацій-комполітів, A – загальна кількість досліджуваних одиниць групи; $a_7\% = (a_7 \times 100\%) : A$, де a_7 – кількість інновацій-комполітів із компонентом «furbetto», які властиві лише італійській мові, A – загальна кількість досліджуваних одиниць групи; $a_8\% = (a_8 \times 100\%) : A$, де a_8 – кількість інновацій-комполітів із запозиченим елементом, A – загальна кількість досліджуваних одиниць групи; $b_1\% = (b_1 \times 100\%) : B$, де b_1 – кількість повних, інтегральних запозичень, B – загальна кількість досліджуваних одиниць групи; $b_2\% = (b_2 \times 100\%) : B$, де b_2 – кількість часткових запозичень або інновацій із запозиченим елементом, B – загальна кількість досліджуваних одиниць групи; $b_3\% = (b_3 \times 100\%) : B$, де b_3 – кількість інновацій-гібридів запозиченого характеру, B – загальна кількість досліджуваних одиниць групи. Для кількісного обчислення семантичних переосмислень, які складають третю групу (С) визначено такі формули: $c_1\% = (c_1 \times 100\%) : C$, де c_1 – кількість семантичних переосмислень метафоричного перенесення, C – загальна кількість досліджуваних одиниць групи; $c_2\% = (c_2 \times 100\%) : C$, де c_2 – кількість семантичних переосмислень метонімічного перенесення, C – загальна кількість досліджуваних одиниць групи. На другому

етапі кількісного вимірювання ми з'ясуємо ступінь продуктивності лексичних новоутворень, зокрема, їх мікромоделей кожної з досліджуваних мов, за формулою: $K\% = (N + \text{Suff}_x \times 100\%) : A$ або $K\% = (N + \text{Pref}_x \times 100\%) : A$, в залежності від способу творення лексичних новоутворень, де K – відсотковий коефіцієнт ступеня продуктивності мікромоделей італійської чи української мов, A – загальна кількість досліджуваних одиниць групи. Третій етап роботи передбачає кількісне вимірювання ступеня продуктивності запозичень, зокрема, ступеня їх продуктивності морфологічної субституції, ступеня продуктивності фонетико-графічної асиміляції та ступеня продуктивності граматичної адаптації в досліджуваних мовах. На четвертому етапі кількісного вимірювання визначаємо ступінь продуктивності метафоричних моделей у групі (С), зокрема коефіцієнту c_1 – продуктивність семантичних переосмислень метафоричної транспозиції. Обчислення кількісних показників трьох основних моделей метафоричної транспозиції (модель однотипної метафори, модель регулярної багатозначності та модель антропоморфозної метафори) буде обчислено за формулами: $K_m\% = (m_1 \times 100\%) : c_1$, де K_m – відсотковий коефіцієнт ступеня продуктивності метафоричних моделей італійської чи української мов, m_1 – кількість одиниць першої метафоричної моделі, а саме, модель однотипної метафори, c_1 – загальна кількість досліджуваних одиниць групи; $K_m\% = (m_2 \times 100\%) : c_1$, m_2 – кількість одиниць другої метафоричної моделі, а саме метафора регулярної багатозначності; $K_m\% = (m_3 \times 100\%) : c_1$, m_3 – кількість одиниць третьої метафоричної моделі, а саме, модель антропоморфозної метафори.

Математичні обчислення ступеня продуктивності тієї чи іншої моделі лексико-семантичних інновацій у сучасному італійському та українському медіа-дискурсі, що у подальшому сприяють результатам проведеної роботи і візуальному унаочненню (графіки, діаграми, таблиці).

Висновки. Проведене дослідження дозволяє зробити висновки про те, що математичні обчислення допомагають проаналізувати та дослідити одиниці будь-якого мовного рівня, що розширює можливості оцінки, сприйняття досліджуваного матеріалу у мовознавстві. До перспектив подальших досліджень належить практичне використання вищенаведених формул для статистичного вимірювання ступеня продуктивності лексико-семантичних інновацій у сучасному медіа-дискурсі.

Література:

1. Баранов А.Н. Введение в прикладную лингвистику: Учебное пособие. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 360 с.
2. Великий Тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004. – 1440 с.
3. Жовтобрюх М.А. Мова української преси (до сер. 90-х рр. XIX ст.) / М.А. Жовтобрюх. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963. – 413 с.
4. Звегинцев В.А. Теоретическая и прикладная лингвистика. – М.: «Просвещение», 1967. – 338 с.
5. Лексикографічний бюлетень: Збірник наукових праць / Відпов. ред. док. філол. н., проф. В.В. Німчук. – К., 2006. – Вип. 13. – 208 с.
6. Перейніс В.І. Статистичні методи для лінгвістів: Навч. посібник / Вінниця: «Нова Книга», – 2001. – 168 с.
7. Русанівський В.М. Українська мова. Енциклопедія / [уклад. В.М. Русанівський, О.О. Тараненко, М.П. Зяблюк]. – К.: Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М.П. Бажана, 2007. – 856 с.: іл.
8. Селіванова О.О. Лінгвістична енциклопедія. – Полтава: Довкілля-К, 2011. – 844 с.
9. Bolasco S. Statistica testuale e testining: alcuni paradigmi applicativi. Quaderni di Statistica. – Napoli: Liguori, 2005. – P. 17–53.

Макарова О. С. Методика измерения степени продуктивности лексико-семантических инноваций в современном итальянском и украинском медиа-дискурсе

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы исследования степени продуктивности лексико-семантических инноваций в контексте прикладной лингвистики. В связи с этим представляется распознавание и выявление основных моделей, тенденций продуктивности лексико-семантических инноваций в современном итальянском и украинском медиа-дискурсе.

Ключевые слова: дистрибутивно-статистический метод, лексико-семантические инновации, степень продуктивности.

Makarova O. Degree methods of productivity of lexical and semantic innovations in modern Italian and Ukraine media-discourse

Summary. The purpose of article is to determine methods of measuring degree of productivity of lexical and semantic innovations different structural languages, in particular Italian and Ukrainian languages. The object of research is lexical and semantic innovations of modern Italian and Ukrainian media discourses. The object of in article is method measuring degree of productivity of lexical-semantic and Italian innovations in modern Italian and Ukrainian media discourse.

Key words: distributive-statistical method, lexical and semantic innovations, degree of productivity.

Моргунова О. О.,

кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов
Донецького державного університету управління

КАУЗАТИВНІ ПОСЕСИВНІ ДІЄСЛОВА ІЗ СЕМАНТИЧНОЮ ОЗНАКОЮ ХАРАКТЕРУ ОБ'ЄКТА «Z Є НЕОБХІДНИМ ДЛЯ Y» В АНГЛІЙСЬКІЙ І УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ

Анотація. Стаття містить порівняльний опис семантики каузативних посесивних дієслів із семантичною ознакою характеру об'єкта «Z є необхідним для Y» англійської та української мов на основі формул тлумачення.

Ключові слова: каузативні посесивні дієслова, формула тлумачення, посесивних об'єкт.

Постановка проблеми. У статті розглядаються каузативні посесивні дієслова (КПД) із семантичною ознакою характеру об'єкта «Z є необхідним для Y» в англійській та українській мовах. Актуальність роботи обумовлена відсутністю докладного аналізу каузативних посесивних дієслів (КПД) на матеріалі англійської та української мов та необхідністю типологічного опису цих дієслів у двох різноструктурних мовах. Мета статті – встановлення спільних та відмінних характеристик у семантиці каузативних посесивних дієслів із семантичною ознакою характеру об'єкта «Z є необхідним для Y» в англійській та українській мовах. Об'єктом дослідження є КПД англійської та української мови. Предметом дослідження даної роботи є семантика цих дієслів.

Теоретичним підґрунтям дослідження послуговували праці відомих сучасних лінгвістів. Категорія каузативності розглядається в роботах Ю.Д. Апресяна, О.О. Холодовича, Дж. Лайонза, В.П. Недаюкова, Г.Г. Сильницького та ін. Категорії посесивності присвячені наукові розвідки О.В. Бондарка, В.Д. Каліушенка, О.М. Селіверстової, К.Г. Чинчлей та ін. Значний теоретичний та практичний внесок у розробку питань взаємодії різних мовних категорій, типології зв'язків та їхньої реалізації в контексті зробили О.В. Бондарко, А.П. Загнітко, І.В. Мельчук та ін. Проте не всі аспекти цих категорій у сучасній лінгвістиці вивчені достатньо. Аналіз наукової літератури з окресленої проблеми свідчить про те, що в сучасній лінгвістиці практично відсутні роботи із зіставного вивчення КПД різноструктурних мов, зокрема таких, як англійська й українська, що й визначає актуальність цієї роботи.

Аналіз практичного матеріалу в дослідженні проводиться на основі формул тлумачення (ФТ) з використанням структурної семантичної мови [1; 2; 3].

Укладення ФТ проводиться на основі семантичної інформації, яка існує у глибинній структурі дієслівних значень і підрозділяється на загальну характеристику дії та додаткову, що є вираженою конкретизуючими семантичними ознаками (КСО). Додаткова семантична інформація представлена двома видами: предикатна, яка означає характер дії (темпоральність, локативність, мету дії), та аргументна (кількісна характеристика об'єкта та суб'єкта дії, характер об'єкта, який придбають) [4].

Значення КПД цієї групи передає така ФТ: «Y потребує Z/X, виконує дію V над Z щодо Y, у результаті Y має Z». КПД із семантичною ознакою характеру посесивного об'єкта «Z є необхідним для Y» включає чотири підгрупи:

- 1) Z означає конкретні речі або називає їх родові поняття;
- 2) Z означає речі, необхідні для певної діяльності;
- 3) Z означає засоби до життя.

Розглянемо дієслова першої підгрупи, яка є найбільш репрезентативною. До КПД англійської мови, ПО яких означає конкретні речі або називає їх родові поняття, належать: to supply, to furnish, to fit out/up.

Згідно зі словниковою дефініцією «to supply – to provide people with something that they need or want, especially regularly over a long period of time» [5] – «забезпечувати людей тим, що їм необхідно або що вони хочуть, особливо регулярно та тривалий період часу», наприклад:

1. He supplied furniture, decorations, food and necessary clothing [6, с. 808]. – «Він постачав меблі, прикраси, їжу та необхідний одяг».

2. What we know of foot-rests, swivel-back chairs, dining-rooms for girls, clean aprons and curling irons supplied free, and a decent cloak room, were unthought of [6, с. 119]. – «Усе, що ми знаємо про підставки для ніг, стільці, які обертаються, ідальні для дівчат, чисті фартухи та шипці для завивання волосся, що надаються безкоштовно, а також пристойні вбиральні, – про все це не можна було й думати».

Значна кількість ПО в конструкціях із досліджуваним КПД представлена конкретними предметними іменниками або іменниками, які означають родові поняття. У реченнях 1. – 2. – це decorations – «прикраси», aprons – «фартуки», curling irons – «шипці для завивання волосся» та ін.

Особливості комбінаторики КПД to supply обумовлюють його сполучуваність із іменниками – назвами неістот, що є конкретними збірними іменниками. Так, іменник clothing – «одяг», який у реченні 1. є семантичним об'єктом, виступає назвою одягу, який носять люди. Він розглядається, як щось ціле, тобто, як збірний іменник. Підтвердженням такої характеристики є факт відсутності в ньому категорії множини [7, с. 5].

За значенням, наведеним у словнику та в текстах, КПД to furnish є близьким до дієслова to supply. Словник LDCE дає таке визначення цьому дієслову: to furnish (formal) – to supply or provide something [7] «забезпечити чимось». У дефініції наявна стилістична характеристика КПД, яка свідчить про можливість його вживання у формальному контексті:

3. But you are furnished with clean rooms and good and abundant fare [8, с. 56]. – «Але ви забезпечені чистими кімнатами та різноманітною їжею».

Із прикладу 3. зрозуміло, що КПД to furnish «забезпечити» може поєднуватися з конкретними предметними (rooms «кімнати») та збірними (fare «їжа») іменниками-назвами неістот, які виступають у ролі ПО.

У 2% випадків у ролі ПО вживаються абстрактні іменники, що належать до назв неістот, наприклад:

4. It was doubtful whether that relative's constricted affairs would permit him to furnish help [8, с. 262]. – «Було сумнівно, чи дозволить скрутне становище того родича надати допомогу».

Іменник help «допомога» у прикладі 4. називає загальне абстрактне поняття.

Основним значенням дієслова to fit out/up є to provide a person or place with equipment, furniture, or clothes that they need/to provide a place with furniture or equipment that it needs [5] – «забезпечити людину чи місце необхідним обладнанням, меблями або одягом/забезпечити місце необхідними меблями або обладнанням». Із дефініції фразових дієслів to fit out/up зрозуміло, що вони частково відрізняються імпліцитною семою, яка позначає реципієнта дії і ПО. Значення дієслова to fit out є більш об'ємним порівняно із семантикою КПД to fit up, тому що включає додаткову сему a person «людина» на позначення реципієнта дії та компонент значення clothes «одяг», що виражає ПО, наприклад:

5. He had an upper room fitted up like a counting-house for purpose, in which he gave to copyists their several tasks [9]. – «У нього була кімната на верхньому поверсі, обладнана як контора, у якій він роздавав завдання кільком копіювальникам».

У реченні 5. вжито КПД to fit up, яке включає актант на позначення ПО. Ця інформація зрозуміла зі значення дієслова, отже, немає потреби наводити її в контексті.

В українській мові до дієслів із подібною семантикою належать: забезпечувати, постачати, споряджати, екіпірувати.

У ВТССУМ забезпечувати означає: 1 – надавати кому-небудь достатні матеріальні засоби для існування [10, с. 375].

Найближчим за семантикою до українського дієслова «забезпечувати» є англійське КПД «to supply». Загальною семантичною особливістю цих дієслів є відсутність у дефініції конкретизації ПО. Вони мають узагальнюючий характер, що у визначенні англійського дієслова передано займенником something «що-небудь», а у тлумаченні українського дієслова – словосполученням «матеріальні засоби», яке має генералізуючу природу. Конкретизація ПО відбувається у контексті:

6. Карамазін пропонує першочергово забезпечувати житлом педагогів [11].

7. Через 10 років Україна зможе сама себе забезпечувати газом [12].

У реченнях 6. – 7. ПО виражено іменниками – назвами неістот. У прикладі 48. ПО – житло, характеризується як конкретний збірний іменник, а в 49 ПО – газ визначається як конкретний речовинний іменник. Прикладів із ПО – істота в цій групі КПД не виявлено.

Особливістю семантики КПД «постачати» є узагальнений характер ПО, наявний у значенні дієслова. Згідно з ВТССУМ «постачати»: 1 – давати, надавати, доставляти кому-небудь щось потрібне, необхідне тощо, забезпечувати когось чим-небудь // розм. – давати комусь у потрібній кількості матеріальні засоби для існування [10, с. 1083]. Звертає на себе увагу збіг за семантикою КПД «забезпечувати» й розмовного варіанта дієслова «постачати», значення яких містять вказівку на ПО – матеріальні засоби для існування.

Конкретизація ПО, як і у випадку з дієсловом забезпечувати, відбувається в контексті:

8. Азербайджан готовий постачати газ до України [13].

9. Україна продовжує постачати зброю Грузії [14].

Контекстуальне вживання КПД «постачати» свідчить про домінуючу тенденцію щодо сполучуваності цього дієслова з іменниками-назвами неістот, що характеризуються такими категоріальними ознаками, як конкретність, збірність і речовинність, наявними і в КПД «забезпечувати».

Синонімом до дієслів цієї підгрупи є КПД «споряджати»: 1 – забезпечувати всім необхідним, виряджати когось куди-небудь [10, с. 1375], наприклад:

10. Урагани і збитки не заважають закарпатській владі споряджати агітпоїзди для Кучми [15].

11. Час споряджати сейнери? [15].

У реченнях 10 – 11 ПО не виражені експліцитно. Семантика дієслова, яка включає ПО – «усе необхідне», є достатньою для передачі змісту речень.

До синонімічного ряду входить також КПД «екіпірувати»: 1 – забезпечувати, споряджати, обмундировувати всім необхідним, постачати все необхідне [10, с. 339]. Воно не є абсолютним синонімом дієслів цієї підгрупи, бо крім узагальненої характеристики ПО – «усе необхідне», має уточнення «обмундировувати». Згідно зі словниковою дефініцією обмундировування – комплект форменого одягу [10, с. 812]. Це уточнення, розширення значення дієслова екіпірувати виділяє ПО – «обмундировування» та підкреслює його домінуючу позицію в контекстному вживанні цього КПД.

12. Як екіпірувати першокласника? <...> Не менш важливо і правильно підібрати екіпірування школяра. Для малюка краще купити не портфель, а ранець чи рюкзак – вони забезпечать рівномірне навантаження на плечі та спину.<...> До шкільної форми теж є свої гігієнічні вимоги. <...> Дітям не можна носити тісне взуття, оскільки це може затримати процеси росту, але й дуже просторне теж шкідливе [16].

У прикладі 12. ПО виражене конкретними предметними іменниками й позначає не тільки формений одяг, яким для школяра є шкільна форма, але й портфель, ранець чи рюкзак; взуття. Таким чином, на перший план виступає та частина дефініції КПД «екіпірувати», яка означає «забезпечувати всім необхідним» і має узагальнюючий характер щодо ПО цього дієслова.

Висновки. Отже, аналіз фактичного матеріалу виявив:

1) до КПД із семантичною ознакою Z – «конкретні речі або назви їх родових понять» належать 3 одиниці: to supply, to furnish, to fit out/up – в англійській мові та 4 – забезпечувати, постачати, споряджати, екіпірувати – в українській мові;

2) аналіз семантичної сполучуваності КПД цієї групи показав, що з дієсловами цієї групи в ролі ПО вживаються тільки назви неістот (див. додатки Б, В). Домінуюче положення займають конкретні збірні, речовинні та предметні імена (31 одиниця, або 77% – в англійській мові, 67 одиниць, або 100% – в українській мові). Вживаність абстрактних імен є незначною і характеризує тільки англомовний контекст (3 одиниці, або 8%). Усі дієслова цієї підгрупи є нейтральними за стилістичними характеристиками, окрім to furnish, що є формальним за стилістичною маркованістю.

Література:

1. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка / Ю.Д. Апресян. – М.: Наука, 1966. – 294 с.
2. Селивестрова О.Н. Компонентный анализ многозначных слов / О.Н. Селивестрова. – М.: Наука, 1975. – 289 с.
3. Kaliuščenko V.D. Typologie denominaler Verben / V.D. Kaliuščenko. – Tübingen, 2000. – 253 S.

4. Гордон Е.Я. Каузативные глаголы в современном русском языке : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 – «Теория языка» / Е.Я. Гордон. – М., 1981. – 22 с.
5. Longman Dictionary of Contemporary English. Innovative CD-ROM including new Longman Language Activator. – [Електронний ресурс]. – Pearson Education Ltd, 2003. – 1 електрон. опт. диск (CD-ROM); кольор.; 12 см. – Системні вимоги: Pentium 300 MHz PC Windows 95/98/2000, NT4/XP. – Назва з титул. екрану.
6. Dreiser Th. *Sister Carrie*, a novel. – [Електронний ресурс]. – The Project Gutenberg E-text of *Sister Carrie* by Theodore Dreiser / Th. Dreiser. – Режим доступу: http://mybebook.com/download_free_ebook/dreiser-theodore-1871-1945_ebooks/sister-carrie/ebook7686.html.
7. Большой англо-русский словарь: В 2-х т. / Под ред. Н.Н. Амосовой, Ю.Д. Апресяна, И.Р. Гальперина. – Т. 1. – 823 с.; т. 2. – 864 с.
8. Henry O. *Sixes and Sevens*. – [Електронний ресурс] / О. Henry. – Режим доступу : <http://books.jibbble.org/etext01/6sn7s10/SixesandSevensbyOHenry-58.html>. – 70.html.
9. Boswell J. *The Life of Samuel Johnson LL.D.* – [Електронний ресурс] / J. Boswell. – Режим доступу : <http://ebooks.adelaide.edu.au/b/boswell/james/osgood/chapter6.html>.
10. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. – 1 728 с.
11. Карамазін пропонує першочергово забезпечувати житлом педагогів. – [Електронний ресурс] // УНІАН економіка. – 16.01.2012. – Режим доступу: <http://economics.unian.net/ukr/detail/116941>.
12. Через 10 років Україна зможе сама себе забезпечувати газом. – [Електронний ресурс] // Gazeta.ua. – 16.10.2012. – Режим доступу : http://gazeta.ua/articles/business/_cherez-10-rokiv-ukrajina-zmozhe-sama-sebe-zabezpechuvati-gazom-derzhgeonadr/425385.
13. Азербайджан готовий постачати газ до України. – [Електронний ресурс] // День. – 16.10.2012. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/3040574>.
14. Україна продовжує постачати зброю Грузії. – [Електронний ресурс] // Соціалістична партія. Полтавський обласний комітет. – 15.02.2012. Режим доступу : <http://www.spu.pl.ua/post.php?id=10543>.
15. Урагани і збитки не заважають закарпатській владі споряджати агітпоїзди для Кучми. – [Електронний ресурс] // День. – 16.09.1999. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/3359/>.
16. Як екіпірувати першокласника. – [Електронний ресурс] // Товариш. – 28.08.1008. – Режим доступу : http://www.tovarish.com.ua/print/Yak_ekipir.html.

Моргунова О. О. Каузативные possessивные глаголы с семантическим признаком характера объекта «Z является необходимым Y» в английском и украинском языках

Аннотация. Статья содержит сравнительное описание семантики каузативных possessивных глаголов с семантическим признаком характера объекта «Z является необходимым Y» в английском и украинском языках на основе формул толкования.

Ключевые слова: каузативные possessивные глаголы, формулы толкования, possessивный объект.

Morgunova O. Causative possessive verbs with semantic feature of object characteristic «Z is necessary for Y» in English and Ukrainian

Summary. The article presents comparative description of semantics of causative possessive verbs with semantic feature of object characteristic «Z is necessary for Y» in English and Ukrainian based on interpretation formulae.

Key words: causative possessive verbs, interpretation formulae, possessive object.

Оруджева С. Э.,

аспирант кафедры германских и романских языков
Национального университета «Одесская юридическая академия»

ПОНЯТИЙНЫЕ ПРИЗНАКИ КОЛОРАТИВОВ В ИСПАНСКОЙ И УКРАИНСКОЙ КОНЦЕПТОСФЕРАХ ЦВЕТА (КОНТРАСТИВНЫЙ АСПЕКТ)

Аннотация. Статья посвящена изучению понятийных признаков колоративов в испанской и украинской концептосферах цвета, а также анализу сходств и различий цветообозначений в двух лингвокультурах.

Ключевые слова: концепт, концептосфера, понятийные признаки, колоративы.

Постановка проблемы. Материалом исследования являются *Diccionario de la lengua española* de Real Academia Española, *Diccionario ideológico de la lengua española*, *Diccionario etimológico de español*, «Энциклопедия знаков и символов», «Академічний тлумачний словник української мови», «Фразеологічний словник української мови». Роль концептосферы в когнитивной картине мира трудно переоценить. Говоря о концепте, мы не можем отделить его от всей концептосферы, так как все мысли человека взаимосвязаны, и вербализуя один концепт, за ним тянется цепочка других.

Ученые-лингвисты к концу XX столетия пришли к выводу, что каждый носитель того или иного языка является также и носителем определенных концептуальных систем. Каждый концепт содержит необходимые и важные знания и представления о мире для человека. Руководствуясь совокупностью (системой) таких концептов, человек мыслит мир, формирует свою картину, свое видение мира, его восприятие и понимание. Проблема содержания концепта и его анализа доступна лингвистам, которые одновременно являются и носителями языка. Исходя из этого в последние десятилетия все чаще поднимается вопрос о ментальности, так как концепт считается ментальной сущностью [1, с. 5].

Основополагающий вклад в изучение концептов внесли Н.Д. Арутюнова, Ю.С. Степанов, Е.С. Кубрякова, И.А. Стернин, Г.Г. Слышкин. Концепты составляют информационную основу картины мира, играя первостепенную роль в формировании фонда знаний индивида и передаче информации. Именно через концепты осуществляется мыслительная деятельность.

Целью статьи является изучение понятийных признаков колоративов в испанской и украинской концептосферах цвета в контрастивном аспекте. В статье решаются следующие задачи: 1) рассматривается концептосфера цвета, как объект лингвистического исследования; 2) изучаются понятийные признаки цветообозначений в испанском и украинском языках.

Изложение основного материала исследования. Концепты занимают важное положение в коллективном языковом сознании, а потому их исследование становится чрезвычайно актуальной проблемой. Категория концепта фигурирует в исследованиях философов, логиков и психологов, она несет на себе следы всех этих внелингвистических интерпретаций. Концептуальная система является основой языковой картины мира. По составным ее частям (концептам) можно различить

фрагменты языковой картины мира. В структуре концепта различают признаки, имеющие значение для соответствующей культуры. Рассмотрение концепта через его структуру, известную всем представителям данного языкового сообщества, позволяет говорить о том, что у концепта наблюдается национальная культурная специфика [7, с. 1].

В статье мы рассматриваем понятийные признаки колоративов в испанской и украинской концептосферах цвета. В когнитивной лингвистике категория концептосферы человека представляет собой область знаний, мыслительную сферу, составленную из концептов ее единиц и обобщающую разнообразные признаки внешнего мира. Совокупность концептов, образующих концептосферу, является целостным и структурированным пространством, или концептуальной системой. Фактически, это система мнений и знаний человека о мире, отражающих его познавательный опыт на доязыковом и языковом уровнях. То есть, концептосфера чаще всего выступает как упорядоченная совокупность концептов определенного народа. Также существуют разнообразные групповые концептосферы: профессиональная, возрастная, гендерная, индивидуальная и т. д.

Термин концептосфера был введен академиком Д.С. Лихачевым. Концептосфера, по определению Д.С. Лихачева, – это совокупность нации. Она образована всеми потенциями концептов носителей языка. Автор подчеркивает, чем богаче культура нации, ее фольклор, литература, наука, изобразительное искусство, исторический опыт, религия, тем богаче концептосфера народа, а чем меньше культурный опыт человека, тем беднее не только его язык, но и «концептосфера» его словарного запаса. «Имеет значение не только широкая осведомленность и богатство эмоционального опыта, но и способность быстро извлекать ассоциации из запаса этого опыта и осведомленности» [4; 5].

Д.С. Лихачев подчеркивает, что особое значение в создании концептосферы принадлежит писателям, носителям фольклора, отдельным профессиям и сословиям, т. к. «не все люди в равной мере обладают способностью обогащать «концептосферу» национального языка. Принимая за основу вышесказанное, можно сделать вывод о том, что и концептосфера языка тем богаче, чем богаче культура нации, ее литература, фольклор, наука, религия.

З.Д. Попова и И.А. Стернин также определяют концептосферу, как сферу знаний народа, которая определяет его менталитет, и говорят о том, что национальный менталитет направляет динамику формирования и развития концептов, имеющиеся стереотипы влияют на содержание формирующихся концептов. «Концептосфера – это упорядоченная совокупность концептов народа, информационная база мышления, чисто мыслительная сфера, состоящая из концептов, существующих в виде мыслительных картинок, схем, понятий, фреймов, сценариев, гешталь-

тов (более или менее сложных комплексных образов внешнего мира), абстрактных сущностей, обобщающих разнообразие признаки внешнего мира». Авторы пишут о том, что менталитет народа проявляется, прежде всего, в его характере, действиях, коммуникативном поведении. Менталитет формируется под влиянием экономических условий, политических изменений, социально-политических процессов, природных явлений, контактов с другими этническими группами и т. д. [8, с. 2].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что концептосфера знаний народа в определенной степени определяет менталитет народа. Образующие национальную концептосферу ментальные единицы являются основой образования когнитивных стереотипов, суждений о действительности. Каждый отдельный концепт в силу своей многозначности и зависимости от субъективного опыта личности, которая использует его, имеет свою концептосферу. Но в то же время концептосферу имеет и отдельная культура. В таком случае концептосфера представлена совокупностью концептов, порождающих смыслы.

Важную роль для исследования цветообозначений, как элемента концептуальной картины мира разных народов, имеет символическая функция цветообозначений и их правильное распознавание носителями данных лингвокультур, в нашем случае – испанцев и украинцев. Познание цвета – это осознание образов, канонизированных мировой культурой. Системы цветообозначений и цветовых символов в различных языках и культурах доказывают влияние родного языка на характер классификации цветообозначений. Анализ цветообозначений является необходимым для выявления роли цвета в построении визуального пространства человека и обусловленности функционирования в языке, принимая во внимание культурно-исторические традиции разных менталитетов.

Концепт, являясь одним из центральных понятий когнитивной лингвистики, выступает объектом все большего количества исследований. Особое внимание в когнитивной лингвистике уделяется изучению природы концепта. Познавательная деятельность человека (когниция) развивает в нем умение ориентироваться в мире, а соответственно обеспечивает человека навыками различать и отождествлять объекты, и именно концепты служат для выполнения подобных операций. Из этого следует, что формирование концептов является результатом познания окружающего мира.

Статья посвящена изучению понятийных признаков колоративов в испанской и украинской концептосферах цвета. Культурные и исторические традиции данных народов сложно назвать схожими. Специфическими чертами представителей романской культуры, в нашем случае испанцев, является их психоэмоциональная экспрессивность и спонтанность в проявлении душевного настроения. Представители же славянской культуры, к которой принадлежат украинцы, славятся своим миролюбием, несклонностью к агрессии и насилию. Для них характерна такая черта, как индивидуализм, они, в основном, интроверты, наивысшую ценность для которых представляет собственный дом и семья. Все эти качества наблюдаются в понимании символики цвета данными народами [9, с. 172].

Эстетика цвета произрастает из тонкого восприятия испанцами и украинцами окружающей действительности. Передача информации с помощью цвета основана на возникающих ассоциациях, состоящих из нескольких слоев: общие природные, более поздние слои – влияние культурных традиций народа, к которому принадлежит человек, а уже потом цветовые ассоци-

ации личных переживаний и впечатлений. Цветообозначения в испанском и украинском языках соотносятся с семиотической, ценностной и философско-мировоззренческой картиной мира. Рассматривая символику цвета в испанской лингвокультуре, мы выявляем не только феномен цвета, как своеобразный концепт мировосприятия, отличный от украинского, но и систему символики цвета, как встроенную в лексическую базу древнюю мифологическую систему.

В нашем исследовании изучаются понятийные признаки колоративов в испанской и украинской концептосферах цвета. Под понятийными понимаются признаки, актуализированные в виде семантических компонентов (сем) в словарных дефинициях [6, с. 168]. В свою очередь, С.Г. Воркачев пишет о том, что в семантике концепта как «многомерного идеализированного формообразования» выделяются, прежде всего, понятийный, образный и ценностный компоненты, определяющим из которых является, по мнению большинства исследователей, первый из них. Вторым по значимости для концептов – духовных ценностей, представляется образный компонент, предмечивающий в языковом сознании когнитивные метафоры, через которые постигаются абстрактные сущности [2, с. 47].

Согласно словарным источникам в испанском языке колоратив *rojo* имеет две семемы, первая означает *el color semejante al de la sangre o al del tomate maduro* (цвет, похожий на цвет крови или спелого помидора), вторая – *dicho del pelo: de un rubio muy vivo* (о волосах: ярко-рыжий) [17]. В украинском же толковом словаре колоратив «червоний» определяется как «кольору крові» (цвета крови) [11, т. 11, с. 296], исходя из чего мы видим, что цветообозначение *rojo*/червоний в исследуемых языках имеет конгруэнтное совпадение в обозначении цвета крови, а значение цвета помидора и рыжего цвета волос является лакунарным.

Колоратив *negro* в испанском толковом словаре имеет значение *semejante al del carbón o al de la oscuridad total* (похожий на цвет угля или на полную темноту) [17], тогда как украинский словарь определяет лексему «чорний» как «кольору сажі, вугілля, найтемніший» (цвета сажи, угля, самый темный) [11, т. 11, с. 352], из чего следует, что колоратив *negro*/чорний в испанском и украинском языках имеет конгруэнтное совпадение в обозначении цвета угля и темноты, и различие в обозначении цвета сажи в украинском языке.

Испанский толковый словарь определяет колоратив *blanco* как *semejante al de la nieve o la leche* (похожий на цвет снега или молока) [17], в то время, как в украинском толковом словаре лексема «білий» имеет значение «який має колір крейди, молока, снігу» (который имеет цвет мела, молока, снега) [11, т. 1, с. 181]. Из чего следует, что колоратив *blanco*/білий имеет конгруэнтное совпадение в изучаемых языках в значении цвета, похожего на цвет снега и молока, а значение цвета, похожего на цвет мела, в украинском языке является контрастным.

В свою очередь, колоратив *amarillo* в испанском толковом словаре имеет следующую дефиницию: *semejante al del oro o al de la yema del huevo* (похожий на цвет золота или желтка яйца) [17], в украинском словаре «жовтий» имеет определение «який має колір золота, яєчного жовтка, суцвіття соняшника» (имеющий цвет золота, яичного желтка, соцветия подсолнечника) [11, т. 2, с. 540]. Сопоставив дефиниции колоратива *amarillo*/жовтий в изучаемых языках, мы увидели конгруэнтное совпадение в обозначении цвета золота и яичного желтка, а также контраст в обозначении подсолнечного соцветия в украинском

языке, данное значение колоратива «жовтий» можно считать сугубо национальным, поскольку подсолнух является символическим цветком в украинской лингвокультуре.

Согласно словарным источникам, колоратив verde в испанском языке имеет значение semejante al de la hierba fresca o al de la esmeralda (похожий на цвет свежей травы или изумруда) [17], в украинском же языке лексема «зелений» имеет значение «який має колір трави, листя, зелені» (имеющий цвет травы, листьев, зелени) [11, т. 3, с. 553]. Сопоставив вышеуказанные дефиниции, мы увидели, что колоратив verde/зелений совпадает в значении цвета травы, а испанское значение цвета изумруда является лакунарным.

В свою очередь, колоратив azul в испанском толковом словаре имеет значение semejante al cielo sin nubes y el mar en un día soleado (похожий на цвет безоблачного неба и моря в солнечный день) [17]. В украинском словаре колоратив «синій» имеет значение «який цвіте квітками такого кольору» (цветущий цветами такого цвета) [11, т. 9, с. 183]. Исходя из этих определений, мы можем сделать вывод о том, что значения колоратива azul/синий являются контрастивными и не имеют совпадений в изучаемых языках.

Колоратив violeta, в свою очередь, согласно словарным источникам определяется в испанском языке как semejante al de la violeta (похожий на цвет фиалки) [17], а в украинском – «темно-бузковий, фіалковий колір» (темно-сиреневый, фиалковый цвет) [11, т. 10, с. 600]. Сопоставив вышеуказанные дефиниции, мы видим конгруэнтное совпадение в обозначении цвета фиалки и контрастное значение темно-сиреневый в украинском языке.

Выводы. Изучив значения колоративов в испанской и украинской концептосферах цвета, мы выявили их понятийные признаки и сделали вывод о том, что существуют конгруэнтные совпадения в колоративах rojo/червоний (в значении цвета крови), negro/чорний (в значении цвета угля), blanco/білий (в значении цвета снега и молока), amarillo/жовтий (в значении цвета золота и яичного желтка), verde/зелений (в значении цвета травы), violeta/фіолетовий (в значении цвета фиалки); различия в колоративе negro/чорний (в значении цвета сажи в украинском языке), а также контрасты в колоративах rojo/червоний (в значении цвета помидора и рыжего цвета волос в испанском языке), blanco/ білий (в значении цвета мела в украинском языке), amarillo/жовтий (в значении подсолнечного соцветия в украинском языке), verde/зелений (в значении цвета изумруда в испанском языке), azul/ синій (в значении цвета неба и моря в испанском языке), violeta/фіолетовий (в значении темно-сиреневого цвета в украинском языке).

Перспективой данного исследования является контрастивное изучение мотивирующих и образных признаков колоративов в испанской и украинской концептосферах цвета на материале этимологических, толковых, фразеологических словарей, словарей синонимов и художественных произведе-

ний современных испанских (Мигель де Унамуну), латиноамериканских (Габриэль Гарсиа Маркес, Хорхе Луис Борхес) и украинских (Тарас Прохасько, Юрий Андрухович, Мария Ряполова, Дара Корний, Марина Соколян, Андрей Дмитрук) авторов.

Литература:

1. Воркачев С.Г. Концепт как «зонтиковый термин» / С.Г. Воркачев // Язык, сознание, коммуникация. Вып. 24. – М., 2003 – С. 5–12.
2. Воркачев С.Г. Концепт счастья: понятийный и образный компоненты // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. – 2001. – Т. 60. – № 6. – С. 47–58.
3. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В.В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
4. Лихачёв Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – М., 1993. – Т. 52, № 1. – С. 3–9.
5. Півторак Л.А. Колоратив чорний у фразеології як вираження лінгвоментальності (на матеріалі іспанської, англійської, української та російської мов). – [Електронний ресурс] / Л.А. Півторак // Культура народів Причорномор'я. – 2004. – № 54. – С. 322–325. – Режим доступа: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/35737>.
6. Пименова М.В. Душа и дух: особенности концептуализации. Кемерово, 2004. – 386 с.
7. Попова З.Д., Стернин И.А. Семантико-когнитивный анализ языка. / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж, 2006. – 226 с.
8. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. – [Электронный ресурс] / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Режим доступа: <http://zinki.ru/book/kognitivnaya-lingvistika/>.
9. Якимова С.Э. Подходы к изучению концептосферы «цвет» в контрастивной лингвистике / С.Э. Якимова // Мова. Культура. Комунікація: Образ майбутнього у картинах світу та знакових системах. – Чернівці, 2013. – С. 170–172.
10. El significado de colores y la Psicología del color. – [Recurso electrónico]. – Modo de acceso: <http://www.publicidadpixel.com/significado-de-los-colores/>.
11. Академічний тлумачний словник української мови в 11 томах, 1979. – [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://sum.in.ua/>.
12. Словник синонімів української мови онлайн. – Режим доступа: http://ycilka.net/slovyk_syn.php.
13. Трессидер Д. Словарь символов. – [Электронный ресурс] / Д. Трессидер – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/.
14. Фразеологічний словник української мови. – [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://slovo.org.ua/49/53415-0.html>.
15. Энциклопедия знаков и символов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.znaki.chebnet.com/s10.php?id=342>.
16. Casares Julio. Diconario ideológico de la lengua española. – Barcelona, 1994. – 887 p.
17. Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española. – [Recurso electrónico] – Modo de acceso: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>.
18. Diccionario de sinónimos en español. – [Recurso electrónico]. – Modo de acceso: <http://www.sinonimos.com/>.
19. Diccionario etimológico de español. – [Recurso electrónico]. – Modo de acceso <http://etimologias.dechile.net/?color>.

Оруджева С. Е. Понятійні ознаки кольоративів в іспанській та українській концептосферах кольору (контрастивний аспект)

Анотація. Стаття присвячена вивченню понятійних ознак кольоративів у іспанській та українській концептосферах кольору, а також аналізу схожості та відмінності позначень кольору в двох лінгвокультурах.

Ключові слова: концепт, концептосфера, понятійні ознаки, кольоративи.

Orudzheva S. Notional signs of colouring markers in Spanish and Ukrainian spheres of concept of colour (contrastive aspect)

Summary. The article is dedicated to study of notional signs of colouring markers in Spanish and Ukrainian spheres of concept of colour and analysis of similarities and differences of colors designations in two linguistic cultures.

Key words: concept, sphere of concept, notional signs, colouring markers.

Ханикіна Н. В.,
старший викладач загального і теоретичного мовознавства
та новогрецької філології
Київського національного лінгвістичного університету

СЕМАНТИКО-КОГНІТИВНІ МОТИВАЦІЙНІ МОДЕЛІ ДІЄСЛІВНИХ НОМІНАЦІЙ НА ПОЗНАЧЕННЯ ФІЗИЧНОГО/ТІЛЕСНОГО СТАНУ СУБ'ЄКТА

Анотація. У статті проаналізовано механізми номінації дієслів на позначення фізичного/тілесного стану суб'єкта, в основі яких лежать дві семантико-когнітивні моделі мотивації: пропозиційна й асоціативно-термінальна.

Ключові слова: механізми номінації, дієслова фізичного стану суб'єкта, пропозиційна мотивація, асоціативно-термінальна мотивація.

Постановка проблеми. Антропоцентричне спрямування сьогоденної лінгвістичної науки на дослідження взаємозв'язку мови й людини як носія цієї мови сприяло розширенню її аспектів, інтеграції в мовознавчі дослідження результатів інших наук, насамперед нейрології (А. Дамазіо), антропології (К. Леві-Стросс), семіотики (І. Серякова), психолінгвістики та етнолінгвістики (Є. Бартмінський, А. Залевська, Д. Терехова, С. Толстая) й ін., що допомагають якнайповніше розкрити співвідношення тілесного (фізичного) та емоційного (психічного) компонентів у всіх виявах буття людини, відображених через мову (І. Галуцьких).

Останнім часом інтеграційний розвиток досліджень у сфері когнітивної семантики (М. Джонсон, Дж. Лакофф, М. Тернер, Ж. Факоньє й ін.) зумовив перегляд колишніх наукових тлумачень щодо ролі тіла й емоцій у конструюванні мовних значень (І. Галуцьких, А. Мартинюк, Ю. Сорокін, І. Серякова та ін.). Нова наукова гіпотеза дослідників (А. Мартинюк) сформульована так: мовні форми самі по собі нічого не позначають: позначення природної мови потребують кореляції тіла (фізичного вияву поведінки людини) й емоцій (психічного вираження різних почуттів і відчуттів у сприйнятті світу), щоб стати семантично мотивованими, тобто функціональними.

Така постановка проблеми зумовлює актуальність статті.

Мета статті – сконструювати семантико-когнітивну мотиваційну модель дієслівних номінацій на позначення фізичного/тілесного стану суб'єкта.

Виклад основного матеріалу дослідження. Оскільки об'єктом дослідження є дієслова, що позначають процесуальний і статичний стани суб'єкта – людини, то варто уточнити, що ми розуміємо під поняттям суб'єкт. Суб'єкт – це актант, який у відображуваній ситуації, описуваній дієсловом (наприклад, *хворіти* – це ситуація, у якій перебуває суб'єкт у процесі свого нездужання та виявляє цей стан хвороби своїм зовнішнім виглядом – фізичним нездужанням), є носієм стану [11].

Тепер потрібно зосередити увагу на коректному витлумаченні поняття «фізичний стан суб'єкта».

На сьогодні можна говорити про два аспекти витлумачення станів людини, які водночас є і зрізами динаміки особистості, й інтегральними реакціями особистості, зумовленими її стосунками, поведінковими потребами, цілями активності, адаптивності в навколишньому середовищі та ситуації [8].

Безпосередньо фізичний стан людини розглядають як характеристику її здоров'я, що визначається ступенем готовності виконувати фізичні навантаження різного характеру в конкретний відрізок часу. Фізичний розвиток людини характеризується поєднанням антропометричних і функціональних показників різних механізмів. Одна група факторів (наприклад, швидкість роботи, ступінь фізичного навантаження) безпосередньо впливає на організм і фізичний стан людини; інша група – на особистість і її психічний стан. У першому випадку йдеться про фізіологічні, а в другому – про психологічні фактори [8]. Тому й у мовознавстві ці обидва фактори стали критеріями для тематичної класифікації засобів, що позначають фізичний/фізіологічний/тілесний і психічний/емоційний стани суб'єкта.

Останнім часом, вивчаючи фізичний стан людини в різних гуманітарних і природничих науках, його, як правило, пов'язують із проблемою тілесності й соматикону [10], де тіло розуміють як психосоматичну (психофізіологічну) єдність [2]. Спроби пошуку взаємозв'язку та взаємозалежності соматикону й емоцій, за спостереженнями І. Галуцьких, подано в соматичній теорії емоцій Джеймса-Ланге [2], автори якої намагалися віднайти відповідності між об'єктивними виявами активності вегетативної системи та суб'єктивним відчуттям пережитої емоції. Проте помилкове надання авторами первинної значущості вегетативним реакціям перед емоціями зумовило однобічний характер цієї теорії [2].

А. Мартинюк, аналізуючи концепцію А. Дамазіо крізь призму критичних поглядів А. Залевської, наводить одне з її положень, яке стосується взаємозв'язку фізичних і психічних станів людини. У таких складних організмах, як людське тіло, мозок і розум (mind) є маніфестацією одного й того самого інтегрованого організму; тіло й мозок взаємодіють за допомогою хімічних і нейронних зв'язків: тіло, репрезентоване в мозку, створює необхідний контур посилення (frame of reference) для ментальних процесів, усвідомлюваних як події розуму; розум еволюціонує завдяки взаємодії тіла й мозку в процесі еволюції протягом індивідуального розвитку людини та в певний момент [4].

Мовні позначення фізичного стану суб'єкта в дієслівних номінаціях мотивовані загальною архісеєю «вияв стану суб'єкта: перебування в певному стані» – виявлення зовнішніх ознак фізичного тіла, а також його фізіології (стану здоров'я).

Аломотиви цього семантичного мотиву актуалізовані в дієсловах, що характеризують життєдіяльнісний стан суб'єкта, фізичні особливості організму людини й частин тіла (соматикон), пов'язані насамперед із різними відчуттями: укр. *млїти, нїти, остовпїти, отерпнїти, терпнїти, цїпенїти*.

Номінативна модель дієслів цієї групи має такі семантико-мотиваційні конкретизатори: 1) «перебувати в стані хвороби

та виявляти відчуття фізичного болю загалом', пов'язані з порушенням нормальної життєдіяльності організму, наприклад: укр. *недужати, нездужати, хворіти*; зокрема виявляти втрату чутливості, здатності рухатися, наприклад: укр. *мліти, терпнути (отерпнути), ціпеніти*; 2) 'перебувати в стані абсолютного фізичного спокою й виявляти цей спокій своєю поведінкою', наприклад: укр. *відпочивати, спати*; 3) 'перебувати в напівсонному стані, неміцно спати', наприклад: укр. *дрімати, куняти*; 4) 'перебувати в стані переохолодження та виявляти цей стан своєю поведінкою', наприклад: укр. *замерзнути, дрижати*.

Когнітивно-ономасіологічний аспект мотивації таких дієслів розглянемо спираючись на концепції й розуміння мотивації О. Селіванової [1; 7]. Нагадаємо ще раз, що застосування когнітивного аспекту дослідження номінаційних процесів дає змогу з'ясувати той факт, що під час творення номінативних одиниць використовуються різні психічні механізми, пізнавальні можливості свідомості, що зумовлює принципово новий погляд на диференціацію мотиваційних відношень. Тому структура знань про позначене представлена О. Селівановою як спрощена модель *ментально-психонетичного комплексу* (далі – МПК), що враховує кореляцію п'яти психічних функцій свідомості: відчуттів, почуттів, мислення, інтуїції й трансценденції.

Щодо дієслів із семантикою фізичного стану суб'єкта, то припускаємо, що їхня когнітивно-ономасіологічна структура, тобто МПК, враховує кореляцію таких функцій свідомості: відчуттів (наприклад, здорового фізичного стану), мислення й інтуїції (поводитися відповідно до цього відчуття як свідомо, так й інтуїтивно).

Ядром МПК дієслів на позначення фізичного стану суб'єкта, згідно з О. Селівановою, є пропозиційні структури – мисленнєві аналоги ситуацій, що характеризуються відносною об'єктивністю, внутрішньою несуперечливістю й позначаються мовними одиницями в прямих значеннях [6]. Дж. Лакофф розглядає пропозиційні структури як різновид ідеалізованих когнітивних моделей, як ментальні сутності, у яких «не використовуються механізми уяви» [3, с. 177]. У складі цього типу мотивації О. Селіванова виявляє такі різновиди: гіперонімічний, еквонімічний, категорійний, опозитивний і предикатно-аргументний.

Дієслівні найменування на зразок укр. *мліти, замліти* мають пряме значення: 1. Втрачати чутливість, німіти внаслідок порушення кровообігу (про частини тіла) [11, с. 215], а тому зараховуємо їх до тих, в основі яких лежить пропозиційна структура, і кваліфікуємо як мотивовані пропозиційно. Пропозиційна мотивація не є однорідною й за загальним механізмом розглядається як метонімічна, адже в процесі номінації здійснюється перенесення позначення частини на ціле ай цілого на частину за суміжністю в межах однієї ситуації. Метонімія загалом «більш реалістична, ніж метафора: вона оперує не образно-асоціативною подібністю, а реальною суміжністю, зіставленням позначень чи їхньою парціальністю» [5, с. 182].

Різновидом цього типу мотивації є еквонімічний (або традиційно його можна назвати як партитивний), коли мотиватором є позначення одного рівня узагальнення, зафіксованих в одному класі об'єктів як рубрикативи. Так, загальний стан 'втрати чутливості всього тіла людини' (див.: значення досліджуваних дієслів 3. діал. Втрачати сили, слабнути; ставати виснаженим) перенесено на окремі частини тіла: руки, ноги, спину. До предикатно-аргументного різновиду пропозиційної мотивації, який характеризується вибором мотиваторів, що

корелюють із різноманітними компонентами предикатно-актантних меж, або предикатно-аргументних структур, належать дієслова, де мотиватор найменування позначає суб'єкта, який є істотою й перебуває в певному фізичному стані: укр. *хворіти* – бути хворим, *дрімати* – бути в напівсонному стані, неміцно спати, *гладшати* – ставати товщим, поправлятися.

Необмеженість фізичних станів людини протистоїть браку відповідних мовних найменувань, використаних у прямих значеннях, а також специфіці їхньої інтеріоризації носіями мови. Ця суперечність компенсується використанням уже наявних назв для дієслівного іменування цих станів за принципом аналогії, подібності. Складники пропозиції отримують переносні позначення шляхом інтеграції з іншими концептуальними структурами, що відображається в наявності нелінійних пропозиційних структур позначення одного стану.

Таку мотивацію О. Селіванова називає асоціативно-термінальною, яка, на відміну від пропозиційної, за загальним механізмом номінації є метафоричною. Цей тип мотивації також має кілька різновидів залежно від способу взаємодії донорської та реципієнтної концептосфер у процесі позначення: структурно-метафоричний, дифузно-метафоричний, гештальтний і архетипний [6].

На основі *структурно-метафоричного різновиду* асоціативно-термінальної мотивації утворено, наприклад, дієслово на позначення фізичного стану людини *дерев'яніти*. У Словнику української мови це дієслово має значення: 2. перен. Втрачати чутливість; терпнути, німіти [11, с. 247] (У Марка підгиналися ноги. Дерев'яніли руки. Цілу ніч простояв він біля штурвала, не маючи жодної хвилини відпочинку (Микола Трубляїні, П, 1955, с. 447)), яке мотивується прикметником *дерев'яний* (виготовлений із дерева) на основі асоціації з чимось «твердим» (або на основі суміжного поняття «деревина»), що відтворюється в семантичній структурі цих слів у вигляді диференційної семи 'втрачати чутливість'.

Гештальтний різновид асоціативно-термінальної мотивації включає мотиватори – знаки інших концептів – на підставі подібності зорових, слухових, одоративних, тактильних, смакових гештальтів.

Цей різновид мотиваційної основи дієслівного позначення фізичного стану людини спостерігаємо в дієслові *закрутитися*, яке в Словнику української мови має одне зі значень, пов'язане з фізичним станом запаморочення людини (В голові закрутилось (закрутиться) в кого, кому; Голова закрутилась (закрутиться) чия, в кого, кому) [11, с. 170]. У внутрішній формі цього дієслова актуалізується перенесення значення на основі асоціації зі «швидким рухом, обертами навкруги, кружлянням». Проте тут у цьому дієслові наявна ще й синестетична семантика, пов'язана із зоровим гештальтом, який актуалізований у семі 'запаморочення' через соматизм «очі». Образи специфічних сенсорних проб (зорові, слухові, одоративні, тактильні, смакові) є результатом картування різного фізичного впливу на певні частини тіла (очі, вуха тощо): «коли ми щось відчуваємо, то можемо це й бачити на власні очі. У відповідній ділянці нашого мозку переробляються сигнали про те, що відбувається з нашим організмом» [10, с. 232], тобто те, що зумовлює наш фізичний стан.

З іншого боку, у дієслові *закрутитися* наявний і *архетипний мотив* когнітивної основи дієслівної семантики. О. Селіванова зазначає, що архетипний різновид асоціативно-термінальної мотивації керується кореляцією структури знань про

позначене з первісними вродженими психічними елементами, що є виявом родової пам'яті, історичного минулого етносу, людства, їхнього колективного позасвідомого й забезпечують цілісність і єдність людського сприйняття. Механізм такої метафоризації опосередкований складним асоціюванням [7, с. 379–389].

Архетипну природу метафоризації дієслова на позначення фізичного стану людини *закрутитися* репрезентують позначення колового руху, що зумовлює навіть втрату свідомості, слабкість людини, фізичний біль, навіть божевілля та пов'язане магічною семантикою кола, з діями нечистої сили, чаклунів (вихори, завивання, заломлювання). Звідси, фразеологізм *крутити голову* «2. Поводити себе нечесно щодо кого-небудь; дурити, обдурювати».

Висновки. Пропозиційне ядро МПК (метонімічна мотивація) і його термінальна частина (метафорична мотивація) становлять семантико-когнітивну мотиваційну модель дієслів на позначення фізичного/тілесного стану суб'єкта, ступінь продуктивності якої плануємо перевірити в наступних публікаціях і в різних мовах.

Література:

1. Березович Е.Л. К этнолингвистической интерпретации семантических полей / Е.Л. Березович // Вопросы языкознания. – 2004. – № 6. – С. 3–24.
2. Галуцьких І.А. Тілесний код емоцій та почуттів в образному просторі художнього тексту: концептуальний аналіз (на матеріалі оповідань В. Вулф та Д.Г. Лоуренса) / І.А. Галуцьких // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія «Філологія» / гол. ред. А.В. Корольова. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2013. – Т. 16. – № 1. – С. 115–121.
3. Лакофф Дж. Когнитивное моделирование / Дж. Лакофф // Язык и интеллект / под ред. В.В. Петрова ; пер с англ. В.И. Герасимова и В.П. Нерознака. – М. : Прогресс, 1996. – С. 143–184.
4. Мартинюк А.П. Лингвистика эмоций в интеграционной перспективе / А.П. Мартинюк // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія «Філологія» / гол. ред. А.В. Корольова. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2013. – Т. 16. – № 1. – С. 115–121.
5. Роль человеческого фактора в языке : Язык и картина мира / отв. ред. Б.А. Серебренников. – М. : Наука, 1988. – 216 с.

6. Селиванова О.О. Когнитивна концепція словотвірної мотивації / О.О. Селиванова // Проблеми загального германського та слов'янського мовознавства. До 70-річчя проф. В.В. Левицького : зб. наук. праць. – Чернівці : Книги XXI, 2008. – С. 379–389.
7. Селиванова Е.А. Когнитивная ономазиология / Е.А. Селиванова. – К. : Фитосоциентр, 2000. – 248 с.
8. Щербатых Ю.В. Дифференцировка психических состояний и других психологических феноменов. Психология психических состояний : теория и практика : материалы I Всерос. науч.-практ. конф. / Ю.В. Щербатых, А.Н. Мосина. – Казань : Новое знание, 2008. – Ч. II. – С. 526–528. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : URL: <http://www.no-stress.ru/articles/Sostojania-Kazan.html> (26.11.09).
9. Damasio A. Descartes' error : Emotion, reason, and the human brain / A. Damasio. – N.Y. : Avon Books, 1994. – 313 p.
10. Damasio A.R., Tranel, D., & Damasio, H. Somatic markers and the guidance of behavior: Theory and preliminary testing. In H. S. Levin, H. M. Eisenberg, & A.L. Benton (Eds.), *Frontal lobe function and dysfunction* New York : Oxford University Press, 1991. – P. 217–229
11. Словник української мови : в 11 т. / за ред. І.К. Білодіда ; АН УРСР. Інститут мовознавства. – К. : Наукова думка, 1970–1980. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://sum.in.ua/>.

Ханыкина Н. В. Семантико-когнитивная мотивационная модель глагольных номинаций физического/телесного состояния субъекта

Аннотация. В статье проанализированы механизмы номинации глаголов со значением физического/телесного состояния субъекта, в основе которых лежат две семантико-когнитивные модели мотивации: пропозициональная и ассоциативно-терминальная.

Ключевые слова: механизмы номинации, глаголы физического состояния субъекта, пропозициональная мотивация, ассоциативно-терминальная мотивация.

Khanykina N. Semantic-cognitive motivational model of the verbal categories of physical/corporal states of the subject

Summary. The article deals with the mechanisms of the verbal categories of physical/corporal states of the subject formed on the basis of two semantic – cognitive motivational models: propositional and associative – terminal.

Key words: mechanisms of the category, verbs of physical state of the subject, propositional motivation, associative – terminal motivation.

Чернякова В. А.,
преподаватель испанского и латинского языков,
аспирант кафедры германских и романских языков
Национального университета «Одесская юридическая академия»

ЖЕНСКАЯ РЕЧЬ КАК ОБЪЕКТ КОНТРАСТИВНЫХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ФОНЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ВЫСТУПЛЕНИЙ ЖЕНЩИН-ПОЛИТИКОВ ИСПАНИИ, ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ И УКРАИНЫ)

Аннотация. В статье рассматриваются лингвальные и просодические особенности женской публичной речи в испаноязычном и украинском политических дискурсах. Исследование проведено на материале устных выступлений испаноязычных и украиноязычных женщин-политиков.

Ключевые слова: гендер, политический дискурс, женская публичная речь, лингвальный, просодический.

Постановка проблемы. Особой разновидностью дискурса является политический дискурс, который имеет своей целью завоевание и удержание политической власти. В лингвистической литературе политический дискурс представлен как многоаспектное и многоплановое явление. В.З. Демьянков считает, что политический дискурс является сложным объектом исследования, поскольку находится на пересечении разных дисциплин – политологии, социальной психологии, лингвистики – и связан с анализом формы, задач и содержания дискурса, употребляемого в определенных («политических») ситуациях [4, с. 36]. Особенностью современного политического дискурса есть то обстоятельство, что его равноправными участниками являются как мужчины, так и женщины [11; 20]. При этом существует факт наличия в данной области различий гендерного характера, что дает основание выделить женский политический дискурс [23; 24]. Женский политический дискурс характеризуется употреблением лексики с семантикой восприятия действительности на уровне чувств и ощущений, что подтверждает распространённый стереотип об их склонности прямо говорить о своих чувствах, не стесняться их [9, с. 92]. Также женщины-политики чаще употребляют эмоционально-оценочную лексику, междометия, слова, выражающие сомнение, неуверенность, вероятность, неточность, широкий диапазон стилистически маркированной лексики – метафоры, эпитеты, лексические повторы, противопоставления. Их активное употребление обусловлено коммуникативной интенцией женщин-политиков в экспрессивной форме сообщить читателю/слушателю о внутригосударственных и мировых событиях, более эмоционально охарактеризовать своих политических противников [5, с. 11].

Особым элементом женского политического дискурса является женская публичная речь. Публичная речь произносится с целью информирования слушателей и оказания на них желаемого влияния. По своему характеру она представляет собой монологическую речь, то есть рассчитанную на пассивное восприятие, не предполагающую ответной реакции [11, с. 245]. Анализ эмоционального уровня немецкой мужской и женской языковой личности, исследованный С.К. Табуровой

на материале пленарных дебатов Бундестага, показал, что у немецкой женщины-парламентария в когнитивной сфере доминирует представление о том, что право быть «на равных» в политической сфере у мужчин надо отвоевывать в жёсткой борьбе по установленным ими нормам и правилам; в мотивационной сфере доминирует мотив избежать открытой конфронтации, стремиться к акцентированию общности, не пытаться утвердить себя путём конфликта, искать решения, не нагнетая личную вражду. При этом в эмоциональной сфере доминирует склонность к положительным эмоциям, отрицательные эмоции релевантны лишь для самообороны и поддержки союзников, но не для нападения [20]. В свою очередь, анализ дискурса американских женщин-политиков, проведенный Н.Е. Ковтуновой, показал, что для нее характерным является употребление сложных синтаксических конструкций, вежливых форм в обращении к собеседнику. Женской речи свойственно ассоциативное соскальзывание с темы разговора, а также дополнение констатации факта или какого-либо утверждения примерами из личной жизни [11, с. 2].

Актуальность исследования обусловлена тем, что одной из наиболее позитивных тенденций современного общества является повышение роли женщин в общественно-политической жизни как в общем «испанском мире» (англ. *Spanish world*: Испания и страны Латинской Америки), так и в Украине. Испанки постепенно стали занимать важные должности по всей стране. Наряду с Австрией, Германией, Нидерландами, Финляндией, Данией и Швецией в Испании наибольшее число женщин находится в нижней палате парламента [26, с. 434]. На крупной политической арене известны такие испаноязычные женщины-президенты – Мария Эстела Мартинес де Перон, Кристина Фернандес де Киршнер (Аргентина), Мишель Бачелет (Чили), Виолета Барриос де Чаморро (Никарагуа), «духовный лидер нации» Ева Перон (Аргентина), кандидат в президенты от Партии национального действия Хосефина Васкес Мота (Мексика), действующий мэр Мадрида Анна Ботелья (Испания) и др. На современной украинской политической сцене важные роли играют такие женщины-политики, как Юлия Тимошенко, Инна Богословская, Ольга Богомолец, Наталья Королевская, Татьяна Черновол, Леся Оробец и др.

Цель статьи заключается в контрастивном исследовании просодических особенностей современного женского политического дискурса Испании, стран Латинской Америки и Украины. Языковым материалом являются устные выступления испаноязычных женщин-политиков – Евы Перон, Кристины де Киршнер, Анны Ботельи, Росы Диез Гонсалес, Терезы Форка-

дес, Эстер Вивас, Хосефины Васкес Мото, а также украинских женщин-политиков – Анны Герман, Ирины Фарион, Наталии Королевской и Юлии Тимошенко. В задачи статьи входит сопоставительный анализ языковых и просодических особенностей испанской и украинской женской политической речи и установление общих и различительных черт.

Изложение основного материала исследования. Дифференциация языка на мужскую и женскую речь наблюдается во многих языках мира в разной степени, завися, главным образом, от конкретных общественных и культурных традиций общества, в котором используется тот или иной язык [3; 10; 17; 18]. Так, в японской женской речи в области фонетики отмечаются такие явления, как ассимиляция, редукция и удлинение звуков, хотя данные явления характерны для определенных диалектов, а не для японского языка в целом. Женская речь отличается восходящей интонацией и частым повышением тона в конце предложения, при этом мелодия мужской речи более нейтральна [12]. Е.А. Жигайкова, исследуя особенности английской женской речи, приходит к выводу о том, что женские монологи в форме рассуждений или рассказов являются непременной частью английской женской беседы [7]. Особенности женского варианта речи ярко проявляются в современных французских женских изданиях, язык которых отличается повышенной степенью эмотивности за счет использования более широкого диапазона интенсификаторов, метафор, более длинных и развернутых конструкций; в языке женских журналов ярче выражено стремление к поддержанию языкового престижа, что проявляется в более частом использовании модных языковых форм, представленных «модизмами», англо-американизмами, усеченными единицами [6]. Отношения между текстом и гендером в Испании и Латинской Америке в широкой географической, социальной и культурной перспективе, охватывающей более 300 лет, с XV по XVIII века, были исследованы в сборнике научно-публицистических эссе «Женщины, тексты и полномочия в сфере власти в раннем современном испанском мире» (*Women, texts and authority in the early modern Spanish world*, 2003). Анализ выполнен на различных текстах, таких как поэзия, судебные дела, учетные книги и др., которые иллюстрируют многогранный мир, в котором жили испаноязычные женщины указанного периода. Особый интерес для лингвистов представляет анализ письменного наследия женщин-предпринимательниц Барселоны XVIII века, юридических документов, составленных женщинами из провинции Кузко в колониальном Перу [24], отражение женского гендера в текстах ранней Испании Габсбургов [23] и др.

Языковые признаки женской экспрессивности могут прослеживаться как в характерном лексическом подборе, так и в специфическом синтаксическом оформлении. Так, в лексическом плане общая повышенная эмоциональность проявляется в повышенном использовании эмоционально оценочной лексики, слов, описывающих чувства, эмоции, фативов-процессивов (преимущественно в диалоге), эпитетов, метафор, сравнений, а также вводных конструкций, выражающих неуверенность. В качестве аргументов женщины чаще ссылаются и приводят примеры конкретных случаев из личного опыта или ближайшего окружения, при этом в обыденной коммуникации отмечается большее количество ласкательных обращений, а также по имени с указанием степени родства. Также в женской речи отмечаются как тенденция к использованию экспрессивных, особенно стилистически сниженных средств, намеренное огу-

бление речи, так и гиперболизированная экспрессивность (жутко обидно; колоссальная группа: масса ассистентов) и более частое использование междометий типа «ой!», «ай!», «ах!». Ассоциативные поля женской речи часто соотносятся с природой, животными, окружающим обыденным миром. В плане синтаксиса для женской речи характерно преобладание простых, незавершенных предложений, разделительных и риторических вопросов, часто используются различные виды повторов и инверсии [21, с. 32–33].

В ходе перцептивного анализа состояние повышенной эмоциональности у испаноязычных и украинских женщин-политиков оценивалось аудиторами (носителями испанского и украинского языков, а также специалистами в области испанской и украинской фонетики, имеющих опыт аудитивной оценки) по следующим признакам: 1) убыстрение периодов речи, 2) удлинение периодов речи, 3) бессвязность, 4) различные нарушения грамматического строя, 5) повышенная звонкость голоса, 6) повышенная звучность голоса, 7) выраженное тональное модулирование, 8) переход на фальцет, 9) переход на громкое, резкое звучание голоса, крик, 10) переход на глухое, негромкое звучание голоса, приглушенность, 11) усиленная жестикуляция, 12) экспрессивная мимика лица [15, с. 288].

Также в процессе экспертного анализа для получения контрастных индивидуальных характеристик речи также оценивались особенности голоса каждой отдельной женщины-политика по набору качественных пар признаков (молодой/старый, обычный/необычный, натуральный/ненатуральный, приятный/неприятный, спокойный/нервозный, энергичный/неэнергичный, искренний/равнодушный и др.) [13] и фонетических признаков, которые оценивались градуально (высота голоса (очень низкий, низкий, высокий, очень высокий), громкость (слишком громкий, громкий, нормальный, тихий), темп произнесения (очень быстрый, быстрый, нормальный, медленный), тональные перепады (разнообразный, монотонный, нормальный), звучность (звучный, шумный, нормальный), хриплость (хриплый, нехриплый), назальность (преувеличенная, нормальная), тембр (звонкий, темный)) [1; 2; 8].

Компьютерная обработка эмоционально окрашенных речевых отрезков из выступлений испаноязычных и украиноязычных женщин-политиков была выполнена в программных пакетах обработки речевого сигнала PRAAT 5.0.43, а также видеосигнала Sound Forge 9.0, VirtualDub 1.6.15. Использованное программное обеспечение позволило получить графическое изображение отрезков речи любого объема (от синтагмы до фразового единства) и применить текстовую аннотацию полученных осциллограмм, тональных и амплитудных контуров анализируемых отрезков женской речи. Степень эмоциональности женской политической речи и возможные контрастные различия в двух лингвокультурах интерпретировались на основе анализа частотного интервала тонального контура завершения высказывания, который, согласно Э.А. Нушикян, надежно идентифицирует эмоциональное высказывание от нейтрального [14, с. 69–70].

Выполненный в статье анализ языковых особенностей женской испаноязычной политической речи показал, что испаноязычным женщинам-политикам также свойственна большая концентрация эмоционально-оценочной лексики, например, *carino* (дорогой), *mis queridos* (мои любимые), *estoy encanta* (я очарована), *con toda mi alma* (со всей душой), *con el corazon* (всем сердцем, сердечно) (2). Так, в публичных выступлениях

Анны Ботельи и Росы Гонсалес присутствуют перформативы, обозначающие различные как положительные, например, *no tengo duda* (я не сомневаюсь), *creo* (я верю), *estoy convencida* (я уверена), *estoy contenta* (я довольна), так и отрицательные эмоциональные состояния, например, *dudo que* (я сомневаюсь, что), *me preocupo* (я беспокоюсь), *temo que* (я боюсь, что) (3).

Также для испанских женщин-политиков характерным является употребление слов, выражающих сомнение, неуверенность, вероятность, например, *es posible* (возможно), *es probable* (вероятно); им присущи оттенки модальности долженствования, необходимости, передающиеся с помощью глаголов *necesitar* (нуждаться), *deber* (быть должным) и грамматической конструкции *tener que* (быть обязанным). Реплики испаноязычных женщин-политиков также богаты такими эпитетами, как *enorme responsabilidad* (великая ответственность), *el profundo amor* (глубочайшая любовь), *enorme emoción* (огромная эмоция) (3) и сравнениями. Так, Эва Перон сравнивает недоброжелателей Перона со змеями: "... *es que lo seguirá contra la opresión de los traidores de adentro y de afuera, que en la oscuridad de la noche quieren dejar el veneno de sus víboras en el alma y en el cuerpo de Perón...*" (... и выступать против давления предателей изнутри и снаружи, которые в темноте ночи хотят оставить свой змеиный яд в душе и теле Перона...) (11).

Важным для испаноязычных женщин в публичном дискурсе является описание своих чувств и эмоций, например: "*Yo tengo una sola cosa que vale, la tengo en mi corazón, me quema en el alma, me duele en mi carne y arde en mis nervios. Es el amor de este pueblo*" (У меня есть та единственная вещь, которая действительно имеет цену, она у меня находится в сердце, обжигает мою душу, болит в моем теле и пылает в моих нервах. Это любовь этого народа) (11); "*hay un amor que une todo, que se torna colectivo*, у con ese amor a la Patria, el pueblo es invencible y la nación Argentina será libre, digna y soberana" (у нас есть любовь, которая нас всех объединяет, которая превращает нас в коллектив, и с этой любовью к Родине народ становится непобедимым, а аргентинская нация становится свободной, достойной и суверенной) (12).

Также речь испаноязычных женщин-политиков богата анафорическими повторами, например: "*Es la Patria. Es la Patria* que ha dado cita al llamado de los compañeros de la Confederación General del Trabajo para decirle al Líder que detrás de él hay un pueblo" (Это Родина! Это Родина, которая собрала всех товарищей Всеобщей конфедерации, трудящихся для того, чтобы сказать лидеру, что за ним стоит Перон!) (11); "*Queridos PANistas, es tiempo de la unidad, es tiempo del trabajo, es tiempo de ponernos en pie...*" (Любимые Панисты, это время единства, это время работы, это время для того, чтобы мы поднялись...) (1); "... *la Patria son nuestros nietos, la Patria son nuestros padres, la Patria son nuestros abuelos...*" (Родина – это наши внуки, Родина – это наши родители, Родина – это наши бабушки и дедушки) (2).

При анализе просодических особенностей женской политической речи было выявлено, что речь испаноязычных женщин-политиков отличается повышенной эмоциональной коннотацией, что выражается в убыстрении периодов речи, повышенной звонкости голоса, повышенной «полетности» звучания, выраженных тональных перепадах в завершающей части высказывания, переходах на громкое, резкое звучание голоса, крик, а также усиленной жестикуляции и экспрессивной мимике лица, характерных для испанок и латиноамериканок в целом [16; 19; 22; 25; 29; 30]. Так, например, выступления Анны

Ботельи отмечаются наличием широкого тонального диапазона в 150 Гц при переходе от начала выступления (150 Гц) к его заключительной части (380 Гц). При этом в финале выступления отмечаем высокое начало на уровне 290 Гц и высокое завершение эмоционально окрашенных участков речи на уровне 420 Гц. Перцептивная оценка индивидуальных и просодических характеристик речи испаноязычных женщин-политиков показала наличие общих черт, заключающихся в ускоренном темпе произнесения, высоких динамических показателей пиковой интенсивности (80–90 дБ), а также ярких тональных перепадах или тональных модуляциях, что отражается в увеличении диапазона частот от 250 до 450 Гц к финальной части выступления.

В свою очередь, анализ политических выступлений украинских женщин-политиков показал, что они, также как испаноязычные женщины-политики, прямо говорят о своих чувствах и открыто дают волю своим эмоциям. Так, например, Инна Богословская расплакалась в одном из эфиров передачи Шустер-Лайф и заявила, что «я сейчас буду говорить реально как мама и бабушка». Исследуя языковые особенности публичных выступлений украинских женщин-политиков, было установлено, что они также могут быть насыщены тропами и риторическими фигурами. Так, в своих публичных выступлениях, Анна Герман использует эпитеты, например: *болуче питання, неприваблива роль, прозорий судовий процес* (5), а также метафоры, например: *воюють із пам'ятниками* (5), *поливають брудом, йшло глибоко з серця* (6). В свою очередь, публичные выступления Ирины Фарион насыщены риторическими вопросами, например: *Як довго це триватиме? Як допомогти вам?* (7).

Среди стилистических особенностей женской украинской политической речи зафиксировано употребление однородных членов предложения, например: *які живуть у нашому колонізованому, окупованому, спроституційованому і звироднілому інформаційному просторі* (8). Украинские женщины-политики часто используют заимствования в своих публичных выступлениях: *думав по-російськи і робив spell так* (5), *як воно звучало російською* (5); *думала про те, що ми, радники і спічрайтери; на бекграунді фото ви побачите* (6), что связано с прагматической целью показать свою образованность, знание иностранных языков. Также для украинских женщин-политиков является характерным цитирование великих писателей, ораторов и других исторических авторитетов. Ирина Фарион, например, в своих пламенных речах, цитирует Т. Шевченко, И. Франко, Сокрыта. Так, во время визита в одну из школ Львова по случаю празднования Шевченковских дней Ирина Фарион заявила, что именно в школах воспитывается нация, уважающая свою свободу, национальность, язык. Для подкрепления сказанного она прибегала к словам из завета великого Кобзаря, например: *«і вражою злою кров'ю волю окроніте»* (10).

При этом для женской украинской политической речи также характерна правильность произношения и высокая эмоциональность. Так, речь украинского депутата Ирины Фарион отличается стремлением говорить четко, правильно артикулируя звуки, придерживаясь высокого стиля произношения. Для придания своей речи естественности, а также для акцентирования внимания на особо важных местах политик прибегает к паузам гезитации. Также важно отметить, что тембральные характеристики голоса Ирины Фарион характеризуются хриплостью, низким частотным диапазоном, что обусловлено ее эмоционально-патриотическим настроением. В свою очередь, голос Юлии Тимошенко отличается высокой звонкостью, пол-

нотой звучання і преувеличенної монотонністю, оскільки Ю. Тимошенко в завершенні виступлення найбільш емоційні частини своєї мови произносить з уповільненням темпа, а також в достатньо вузькому діапазоні гучності 82–83 дБ, що слухаючими сприймається як монотонне звучання. При цьому, зберігаючи високий частотний діапазон в початковій частині виступлення (480–500 Гц), Ю. Тимошенко посилює тональну динаміку в центральній її частині, що виражається в збільшенні діапазону частот від 420 до 520 Гц, а потім в зниженні тонального рівня в фінальній частині свого виступлення (415–460 Гц) [15, с. 291].

Висновки. Все вищеизложеное дозволяє зробити висновок, що існує ряд загальних і різницевих рис в процесі оформлення жіночої політичної мови представниць Іспанії, Латинської Америки і України. Іспаномовній і українській жіночій політичній мові властиві емоційність, використання епітетів, слів, виражаючих сумнів, а також складних синтаксических конструкцій, які відображають підвищену жіночу емоційність, характерну для представниць обох неблизькорідних мовних культур. Проведений аналіз має практичну цінність і перспективу для подальшого аналізу тембральних характеристик жіночої іспаномовної і україномовної політичної мови в порівняльному аспекті.

Література:

- Бровченко Т.О. Тональний контур семантичного центру висловлювання в англійській та українській мовах / Т.О. Бровченко // Нариси з контрактивної лінгвістики : збірник наукових праць. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 86–92.
- Волошин В.Г. Інтонаційна структура інструкції в англійському і російському мовах : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.20 / В.Г. Волошин. – Одеса, 1988. – 178 с.
- Григораш В.С. Територіальні гендерні особливості інтонаційного оформлення мовлення носіїв йоркширського діалекту (на матеріалі радіоінтерв'ю) / В.С. Григораш // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов». – 2012. – № 69 (1002). – С. 124–127.
- Дем'янюк В.З. Політичний дискурс як предмет політичної філології / В.З. Дем'янюк // Політична наука. Політичний дискурс: історія і сучасні дослідження. – М. : ІНИОН РАН, 2002. – № 3. – С. 32–43.
- Дудецька А.Н. Гендерна специфіка комунікативного поведіння німецьких політичних діячів (на матеріалі речевого жанру «інтерв'ю») : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.19 «Теорія мови» / А.Н. Дудецька ; ГОУ ВПО «Волгоградський державний педагогічний університет». – Волгоград, 2009. – 156 с.
- Есіна Е.В. Семантико-прагматичний аспект мови французьких СМІ (на матеріалі жіночих журналів) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.05 / Е.В. Есіна ; Белгородський гос. ун-т. – Белгород, 2006. – 173 с.
- Жигайкова Е.А. Англійська жіноча мова : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 / Е.А. Жигайкова ; МПГУ. – М., 2004. – 145 с.
- Захарова Ю.М. Прикладна фонетика : [навчальний посібник] / Ю.М. Захарова. – К. : Наук.-вид. центр НА СБ України, 2014. – 212 с.
- Земська Е.А. Особливості чоловічої та жіночої мови / Е.А. Земська, М.В. Китайгородська, Н.Н. Розанова // Російська мова в її функціонуванні: комунікативно-прагматичний аспект. – М., 1993. – С. 90–135.
- Кісь О. Жіночі студії в Україні. Жінка в історії та сьогодні / О. Кісь ; за ред. Л. Смоляр // Україна модерна. – Львів, 2000. – 4–5 число за 1999–2000 рр. – С. 503–511.
- Ковтунова Н.Е. Стилистические особенности женского политического дискурса / Н.Е. Ковтунова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.gae.ru/forum2010/17/79>.
- Крнета Н. Мужская и женская речь в современном японском языке : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.22 / Н. Крнета ; МГУ. – М., 2003. – 158 с.
- Медведева Т.Г. Корреляты тембра в эмоционально окрашенной речи / Т.Г. Медведева // Проблемы супrasegmentной фонетики : сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тареза. – М., 1985. – Вып. 248. – С. 54–58.
- Нушикян Э.А. Типология интонации эмоциональной речи / Э.А. Нушикян. – Киев-Одесса : Вища школа, 1986. – 159 с.
- Петлюченко Н.В. Харизматика : мовна особистість і дискурс : [монографія] / Н.В. Петлюченко. – Одеса : Астропринт, 2009. – 464 с.
- Петрова Е.В. Дифференциальный признак вопросительности в интонационной системе испанского языка (в сопоставлении с русским) : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.05 / Е.В. Петрова ; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 2004. – 195 с.
- Потапов В.В. Сопоставительный подход в фонетической гендерологии (русско-немецкие параллели) / В.В. Потапов // Язык и речь: проблемы и решения : сб. науч. трудов к юбилею проф. Л.В. Златоустовой / под ред. Г.Е. Кедровой, В.В. Потапова. – М., 2004. – С. 205–229.
- Потапов В.В. Язык женщин и мужчин: фонетическая дифференциация / В.В. Потапов // Серия литературы и языка. – М. : Известия АН, 1997. – Т. 56. – № 3. – С. 52–62.
- Стежина М.В. Системная организация просодического пространства в современном испанском языке (экспериментально-фонетическое исследование) : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.05 / М.В. Стежина ; КГПУ им. В.П. Астафьева. – Красноярск, 2010. – 155 с.
- Табурова С.К. Эмоциональный уровень мужской и женской языковой личности и средства его выражения (на материале пленарных дебатов Бундестага) : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика» / С.К. Табурова ; Моск. гос. лингв. ун-т. – М., 1999. – 214 с.
- Телия В.Н. Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности : [монография] / В.Н. Телия, Т.А. Графова ; Институт языкознания. – М. : Наука, 1991. – 214 с.
- Alvarez-Finkbeiner M. Kontrastive Analyse Spanisch-Deutsch im suprasegmentalen Bereich / M. Alvarez-Finkbeiner // Konsequenzen für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache. – Leipzig, 1995. – 128 p.
- Bethany A. Representing madness: text, gender and authority in early Habsburg Spain / A. Bethany // Women, texts and authority in the early modern Spanish world [Ed. Marta V. Vicente]. – Aldershot : Ashgate, 2003. – P. 90–99.
- Burns K. Forms of authority: women's legal representations in mid-colonial Cuzco / K. Burns // Women, texts and authority in the early modern Spanish world [Ed. Marta V. Vicente]. – Aldershot : Ashgate, 2003. – P. 176–181.
- D'Introno F. Fonética y fonología actual del español / F. D'Introno, Enrique del Teso Martín, Rosemary Weston. – Madrid : Catedra, 1995. – 478 p.
- Magone J.M. Contemporary Spanish politics / J.M. Magone. – London : Routledge, 2004. – 277 p.
- Maravall Y.J. Las mujeres en la izquierda chilena durante la unidad popular y la dictadura militar (1970–1990) / J.M. Yáñez. – Madrid : Univ. Autónoma de Madrid, 2015. – 330 p.
- Plotnik V. Eva Peron y el neoliberalismo: duelo y nostalgia por el Estado Benefactor // “Evita vive” estudios literarios y culturales sobre Eva Perón / V. Plotnik. – Berlin, Ed. Tranvía, Verl. Frey, 2013. – P. 33–46.
- Sosa J.M. Fonética y fonología de la entonación del español hispanoamericano Text. Tesis doctoral / J.M. Sosa. – University of Massachusetts, Amherst, 1991. – 220 p.
- Sosa J.M. La Entonación del Español / J.M. Sosa. – Madrid : Cátedra, 1999. – 264 p.

31. Vicente M.V. Textual uncertainties: the written legacy of women entrepreneurs in eighteenth-century Barcelona / M.V. Vicente // Women, texts and authority in the early modern Spanish world [Ed. Marta V. Vicente]. – Aldershot : Ashgate, 2003. – P. 192–202.

Иллюстративные источники:

- (1.) Discurso de Rosa Diez. Toma de protesta 08/02/2014 [Electronic resource]. – Mode of access : <http://esradio.libertaddigital.com/fonoteca/2014-02-08/luis-del-pino-entrevista-a-rosa-diez-69681.html>.
- (2.) (Discurso íntegro de Rosa Diez 25/02/2014 [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.libertaddigital.com/espana/politica/2014-02-25/rosa-diez-reprocha-a-rajo-y-que-no-haya-recordado-a-las-victimas-del-terrorismo-1276511681/>.
- (3.) Discurso de Anna Botella de 18/05/2012 [Electronic resource]. – Mode of access http://www.youtube.com/watch?v=2JZ_8It-imw.
- (4.) Discurso de Anna Botella [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.elplural.com/2012/06/08/ana-botella-muestra-su-preparacion-para-alcaldesa-nuestro-ideario-es-grecia-roma-cristianismo-europa/>.
- (5.) Речь Анны Герман за 26/02/2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://glavred.info/politika/ganna-german-timoshenko-potriben-spravedliviy-i-publichniy-sud-244183.html>.
- (6.) Речь Анны Герман за 01/10/2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://sled.net.ua/node/7042>.
- (7.) Речь Ирины Фарион за 20/12/2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.youtube.com/watch?v=4ItUF2oabRI>.
- (8.) Речь Ирины Фарион за 22/11/2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://sled.net.ua/node/7042http://lenta-ua.net/novosti/politika/37730-zhurnalisty-potrebovali-ot-svobody-provesti-vozpitatelnuyu-besedu-s-irinoy-farion-video.html>.
- (9.) Речь Ирины Фарион [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.youtube.com/watch?v=4oqcaQmDg0>.
- (10.) Речь Ирины Фарион [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://tsn.ua/ukrayina/farion-zaklikala-ditey-vrazho-yu-zloyu-krov-yu-volyu-okropiti.html>.
- (11.) Peron E. Mi Mensaje : El Último Testimonio De Evita [Colección Documento] / E. Peron. – Madrid : Barbarroja, 1997. – 99 p.
- (12.) Cristina Fernández de Kirchner № 2 13 de DIC. 31º Aniversario de la Democracia. Cadena Nacional.

Чернякова В. О. Жіноче публічне мовлення як об'єкт контрастивних інструментально-фонетичних досліджень (на матеріалі промов жінок-політиків Іспанії, Латинської Америки й України)

Анотація. Статтю присвячено дослідженню лінгвальних і просодичних особливостей жіночого публічного мовлення в іспаномовному та українськомовному політичних дискурсах. Дослідження проведено на матеріалі усних промов іспаномовних і українських жінок-політиків.

Ключові слова: гендер, політичний дискурс, жіноче мовлення, лінгвальний, просодичний.

Chernyakova V. Female public speech as the object of contrastive computer-assisted phonetic studies (based on presentations delivered by female politicians from Spain, Latin America and Ukraine)

Summary. The article addresses lingual and prosodic features of female speech in Hispanic and Ukrainian political discourse. The study was conducted on public speeches delivered by Hispanic and Ukrainian female politicians.

Key words: gender, political discourse, female public speech, lingual, prosodic.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Гудманян А. Г.,

доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології і перекладу
Навчально-наукового гуманітарного інституту Національного авіаційного університету

Баклан І. М.,

аспірант кафедри англійської філології і перекладу
Навчально-наукового гуманітарного інституту Національного авіаційного університету

ВІДТВОРЕННЯ ІМПЛІЦИТНОСТІ НА ЛЕКСИЧНОМУ РІВНІ В ТЕКСТАХ НІМЕЦЬКО-УКРАЇНСЬКИХ МІЖНАРОДНИХ УГОД

Анотація. У статті розглянуто роль перекладу в процесі укладання угод, узагальнено типологію імпліцитності, а також виділено засоби та прийоми її відтворення на лексичному рівні.

Ключові слова: імпліцитність, пресуппозитивні знання, еліпсис, контекст, асоціативні зв'язки слів, конкретизація, експлікація, модуляція.

Постановка проблеми. Вивчення проблем, пов'язаних з інституційним спілкуванням, набуває міждисциплінарного характеру й відбувається в парадигмі «людина і мова». Міжнародні угоди як тексти-зобов'язання (комісиви) допомагають регулювати відносини на міждержавному рівні, через що процес їхнього укладання є складним і тривалим, вимагає залучення людського ресурсу, зокрема фахівців із перекладу. Відкритим на сьогодні залишається питання повноти відтворення інформації в текстах міжнародних угод, пов'язане з різним ступенем вербалізації німецького та українського комунікативних просторів. Лексичні, граматичні, стилістичні й прагматичні аспекти офіційно-ділових документів і особливості їхнього перекладу досліджено в наукових працях С.Є. Максимова [1], Т.Р. Кияка [2], Ю.В. Юлінецької [3], О.А. Шаблій [4], О.Р. Заруми-Панських [5], І.С. Орлової [6] та ін.

Метою статті є розгляд процесу перекладу міжнародних угод і визначення особливостей відтворення імпліцитної інформації на лексичному рівні. За основу візьмемо твердження про те, що імпліцитність як універсальна характеристика тексту є характерною для будь-яких текстів, зокрема для офіційно-ділових. У дослідженні застосовано зіставно-типологічний метод, що дає змогу визначити спільні закономірності й відмінності у відтворенні мовних засобів вираження імпліцитності в німецькій та українській мовах на матеріалі текстів міжнародних угод.

Виклад основного матеріалу дослідження. Переклад міждержавних дво- й багатосторонніх угод розглядається як окремий підвид офіційного юридичного перекладу (О.А. Шаблій) [4, с. 11]. Укладання текстів угод є тривалим переговорним процесом із юридично-лінгвістичною експертизою, метою якої є забезпечення максимальної взаємної відповідності текстів як за формою, так і за змістом [4, с. 106]. Процес підготовки автентичних текстів включає низку прийомів (наприклад, паралельну розробку текстів, узгодження), що не обходяться без перекладу. Поняття «офіційний переклад» означає автентичний виклад українською мовою тексту багатостороннього міжнародного договору України, складеного мовою іншою, ніж українська [7]. Автентичність перекладу полягає в орієнтації на транслят, який виступає в ролі інструмента комунікативної дії в ситуації мови перекладу (Zielsituation), у результаті чого реци-

пієнт цільової культури сприймає текст як оригінал [8, с. 115].

Зважаючи на загальноприйнятну класифікацію видів імпліцитності, яка включає конвенціональну й кодууючу, можна провести паралель і розглянути імпліцитність на лексичному рівні відповідно до цієї класифікації. У відтворенні конвенціональної імпліцитності на лексичному рівні в нагоді стають пресуппозитивні знання, контекст і еліпсис. Кодуюча імпліцитність ґрунтується на понятті імплікаціоналу, що позначає приховані та потенційні семи, які не входять до обов'язкового переліку сем. Він створює периферію значення й упорядкований завдяки вірогідній вазі та причиново-наслідковим залежностям ознак [9, с. 55]. Імплікаціонал є важливим джерелом імпліцитних значень у висловлюванні й тексті на основі асоціативних зв'язків слів [10, с. 134]. Окремо розглядається парольна імпліцитність як підвид кодууючої імпліцитності. Вона має знаковий характер і, зазвичай, відтворюється в перекладі за допомогою стратегії збереження або вербалізації.

Похідним поняттям імпліцитності можна розглядати імплікативність (Г.В. Чернов), що позначає смислову надлишковість повідомлення, яка полягає в неоднозначності та необмеженості його розуміння [11, с. 41–42]. Це твердження наводить на думку про безпосередній зв'язок між імпліцитністю й полісемією, оскільки здатність тексту містити явно невиражену інформацію породжує багатозначність.

У перекладі імпліцитність відтворюється завдяки стратегіям збереження, вербалізації та елімінації, які реалізуються за допомогою різних перекладацьких прийомів (трансформацій). За основу візьмемо узагальнену класифікацію морфолого-категорійних трансформацій додавання, вилучення, перестановки й заміни [2, с. 193]. Останні, у свою чергу, ділитимемо на лексичні (транскодування, калька), лексико-семантичні (конкретизація, генералізація й модуляція), граматичні, лексико-граматичні (експлікація, антонімічний переклад і компенсація), а також синтаксичні заміни.

Відтворення імпліцитності лексичного рівня пов'язане з власними та загальними назвами. До першої групи належать лексеми, які позначають географічні об'єкти, установи, документи, організації тощо, до другої – лексеми, відтворені за допомогою нерегулярних відповідників.

Власна назва містить у своїй семантичній структурі імпліцитну інформацію, що декодується завдяки пресуппозитивним знанням перекладача (фоновим, ситуативним тощо) або впливає з контексту. У перекладі лексем, що позначають географічні об'єкти, найчастіше застосовують прийом конкретизації. Наприклад: *in Kanaskis* – у м. Кананаскіс, *in Europa* – на Європейському континенті, *in Bonn* – у Бонні (Німеччина), *in Essen (Deutschland)* – у м. Ессені (Федеративна Республіка Німеччи-

на) тощо. Варто наголосити на особливостях функціонування лексем *Німеччина* та *Федеративна Республіка Німеччина*. Незважаючи на те що офіційною назвою держави є *Федеративна Республіка Німеччина* (die Bundesrepublik Deutschland), для більшості німців політкоректним залишається варіант *Deutschland* (Німеччина), що асоціюється з єдиною державою й зайвий раз не наголошує на колісній наявній поділ на Федеративну Республіку Німеччина (ФРН) і Німецьку Демократичну Республіку (НДР). Саме ця особливість простежується в такому прикладі:

In der Sitzung würdigten die Vertreter des Bundesministeriums für Bildung und Forschung der Bundesrepublik Deutschland und der Staatlichen Agentur für Wissenschaft, Innovation und Informatisierung der Ukraine die Fortschritte ...

На засіданні представники Державного агентства з питань науки, інновацій та інформатизації України й Федерального міністерства освіти та дослідження *Німеччини* відзначили успіхи ... [12].

Для позначення сторін угод часто застосовується прийом генералізації з перестановкою (transposition) за принципом паритетності сторін, який також є невід'ємною складовою пресупозитивних знань перекладача. Наприклад:

Die Zusammenarbeit der Partner begründet sich auf dem Artikel 13 des Abkommens zwischen der Regierung der Bundesrepublik Deutschland und der Regierung der Ukraine über die Entwicklung ...

Співробітництво Сторін здійснюється відповідно до статті 13 Договору між Україною та Федеративною Республікою *Німеччина* про розвиток ... [13].

Дещо складнішим є відтворення назв офіційних документів у текстах міжнародних угод. Вони містять зашифровану інформацію, яку доводиться розкривати за допомогою прийому експлікації (описового перекладу). Наприклад:

internationale Übereinkünfte auf dem Gebiet von Zoll und Handel anwenden, ... HS-Übereinkommen von 1983, der WTO (z. B. über den Zollwert), der VN (TIR-Übereinkommen von 1975, ... [14, с. 550].

застосування міжнародних документів, що використовуються у митній справі і торгівлі, ... *Міжнародна конвенція про Гармонізовану систему опису і кодування товарів 1983 року*), *СОТ* (наприклад, *Угода про застосування Статті VII ГАТТ 1994*), *ООН* (*Митна конвенція про міжнародне перевезення вантажів із застосуванням книжки МДП 1975 року*, ... [15].

Для адекватного відтворення вищезазначених міжнародних документів варто звернутися до енциклопедичних знань чи фахівців із міжнародного права. У багатьох випадках відбувається збереження парольної імпліцитності, що допомагає фахівцям легше орієнтуватися в нормативно-правових актах, хоча важко сприймається пересічними громадянами, що також належать до цільової аудиторії текстів міжнародних угод. Наприклад:

Zur Klarstellung gilt, dass die Aufbereitung von Kernmaterial alle Tätigkeiten der Gruppe 2330 der UN-Klassifikation ISIC Rev. 3.1 umfasst [14, с. 554].

Для більшої впевненості переробка ядерних матеріалів включає всі заходи, передбачені в [класифікації] *ISIC* ООН Rev. 3.1 Кодексу 2330 [15].

На нашу думку, вилучення лексеми *Klassifikation* (класифікація) в українському тексті угоди є недоречним, адже вона полегшує сприйняття абрєвіатури *ISIC*. Безсумнівно, повністю розкрити абрєвіатуру ця лексема не допоможе, але

хоча б надасть приблизне уявлення, про що йдеться в тексті. Звернувшись до словника, знаходимо розшифрування *ISIC* (International Standard Industrial Classification), що позначає Міжнародну класифікацію промислових стандартів.

Низка лексем групи загальних назв у певному контексті потребують уточнення імпліцитної інформації, що міститься в них. Наприклад, *угода* 'die Vereinbarung' може бути укладена у формі обміну нотами, про що наголошується в тексті. Наприклад: *Die deutsch-ukrainische Vereinbarung über die Verbesserung des physischen Schutzes im Transport- und Lagerkomplex des Ukrainischen Staatlichen Produktionsunternehmens „IZOTOP“ in Kiew – УГОДА (у формі обміну нотами) між Кабінетом Міністрів України та Урядом Федеративної Республіки Німеччина про посилення фізичного захисту транспортно-складського комплексу Українського державного виробничого підприємства «Ізотоп».*

За допомогою прийому конкретизації вдається передати максимально точний зміст вихідного тексту, що впливає з вербального контексту (наприклад: *in die Anlage* – на територію об'єкта, *der Eisenbahneinfahrt* – пункт залізничного в'їзду, *Strahlenquelle* – джерело іонізуючого випромінювання тощо). Джерелом імпліцитної інформації, закладеної в лексемі, може бути еліipsis, що відтворюється за допомогою експлікації. Наприклад, дієслово *leisten* у німецькій мові має чимало значень, які об'єднує сема 'виконувати роботу', дає змогу створити постсуппозицію, виходячи з нижченаведеного переліку видів виконуваних робіт:

Die Partner leisten

Öffentlichkeitsarbeit ...;

Auftau internetgestützter Kontaktbörsen ...;

Organisation von Kontaktveranstaltungen ...

Сторони мають виконувати роботу, пов'язану з:

зв'язком із громадськістю ...;

створенням механізмів із налагодження контактів за допомогою інтернет-технологій ...;

організацією заходів ... з метою налагодження контактів ... [13].

Схожу ситуацію спостерігаємо в перекладі усталених зворотів із дієсловом *folgen* і похідним віддієслівним іменником *Folgendes*, які в українській мові уточнюються за допомогою прийому конкретизації відповідно до контексту висловлювання. Наприклад:

Der politische Dialog wird auch wie folgt geführt: [14, с. 533].

Політичний діалог здійснюється також у таких форматах [15].

Diese Zusammenarbeit betrifft unter anderem Folgendes: ... [14, с. 536].

Таке співробітництво спрямовується на вирішення, *inter alia*, таких проблем: ... [15].

Аналізуючи автентичні тексти міжнародних угод, можна помітити незбіжність словникових відповідників окремих лексем, що являє собою закономірність на основі причинно-наслідкового зв'язку між поняттями. При цьому застосовується прийом модуляції, у результаті чого виводиться імплікатура. Наприклад: *Zusage* 'згода' → зобов'язання, *Krisenbewältigung* 'подолання кризи' → антикризове управління, *verantwortungsvolle Staatsführung* 'відповідальне управління державою' → добре врядування. Прийом додавання застосовується для виведення асоціативної семантики слів, що впливає з контексту. У наведеному нижче прикладі лексема *Migrationsfragen* 'мі-

гратійні питання' набуває в перекладі додаткового відтінку значення, на який указують лексеми *illegal* 'нелегальний', *Schleuserkriminalität* 'незаконне переправлення осіб через державний кордон', *Menschenhandel* 'торгівля людьми':

Die Vertragsparteien ... entwickeln den umfassenden Dialog über alle mit der Migration zusammenhängenden Fragen weiter; unter anderem über illegale Migration, legale Migration, Schleuserkriminalität und Menschenhandel sowie über die Einbeziehung der Migrationsfragen ... [14, с. 535].

Сторони ... надалі розвиватимуть всеохоплюючий діалог щодо всіх питань у сфері міграції, зокрема нелегальної міграції, легальної міграції, незаконного переправлення осіб через державний кордон та торгівлі людьми, а також включення проблемних питань у сфері міграції ... [15].

Висновки. Отже, процес укладання міжнародних угод є тривалим і складним. Він потребує залучення комплексних фахових знань, зокрема в галузі перекладу. Імплицитність позначає здатність тексту містити явно невиражену інформацію на різних мовних рівнях, зокрема на рівні слова. Загалом розрізняють конвенціональну й кодууючу імплицитність. Відтворення конвенціональної імплицитності на лексичному рівні відбувається завдяки пресупозитивним знанням, контексту та еліпсису. У перекладі застосовуються прийоми конкретизації, генералізації, експлікації й додавання, які реалізують стратегію вербалізації імплицитної інформації в перекладі. Кодуюча імплицитність представлена на рівні імплікаціоналу та позначає асоціативну семантику слів, що відтворюється за допомогою прийомів модуляції й додавання. Визначальним у процесі відтворення кодууючої імплицитності є контекст. Парольна імплицитність зазвичай зберігається в перекладі, хоча іноді сприйняття імплицитних компонентів ускладнюється вилученням елементів контексту, завдяки яким можна краще зрозуміти текст. Завдяки цьому реалізується стратегія елімінації в перекладі. Безперечно, тема відтворення імплицитності на лексичному рівні не є вичерпною, вона відкриває нові обрії в дослідженні прагматичних аспектів перекладу міжнародних угод.

Література:

1. Максимов С.Е. Прагматические и структурно-семантические особенности текста международного договора (на материале английского языка) : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 / С.Е. Максимов. – К., 1984. – 198 с.
2. Кияк Т.Р. Перекладознавство: німецько-український напрям : [підручник] / Т.Р. Кияк, А.М. Науменко, О.Д. Огуй. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 543 с.
3. Юлинецкая Ю.В. Кодификационно-интерпретационные особенности текстов международных нормативно-правовых актов (на материале англоязычных версий МНПА XX–XXI вв.) : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 / Ю.В. Юлинецкая. – Одесса, 2005. – 196 с.
4. Шаблій О.А. Німецько-український юридичний переклад: методологія, проблеми, перспективи : [монографія] / О.А. Шаблій. – Ніжин : Видавець ПП Лисенко М.М., 2012. – 320 с.
5. Зарума-Панських О.Р. Англійська лексика міжнародних договорів: структурні, семантичні та дискурсні особливості : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 / О.Р. Зарума-Панських. – Львів, 2001. – 21 с.
6. Орлова І.С. Лексико-граматичні трансформації у перекладі міжнародно-правових документів (на матеріалі двосторонніх іспансько-українських міждержавних угод) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.16 / І.С. Орлова. – К., 2006. – 17 с.

7. Про затвердження порядку здійснення офіційного перекладу багатосторонніх міжнародних договорів України на українську мову : Постанова Кабінету міністрів України від 17 березня 2006 р. № 353 // Офіційний сайт Верховної Ради України [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/353-2006-n>.
8. Cadrić M. Translatorische Methodik / M. Cadrić, K. Kaindl, M. Kaiser-Cooke. – 2. überarbeitete Auflage. – Wien : Facultas, 2007. – 165 S.
9. Арнольд И.В. Основы научных исследований в лингвистике : [учебное пособие] / И.В. Арнольд. – М. : Высш. шк., 1991. – 140 с.
10. Арнольд И.В. Стилистика: современный английский язык : [учебное для вузов] / И.В. Арнольд. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта, Наука, 2002. – 384 с.
11. Кашичкин А.С. Имплицитность в контексте перевода : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.20 / А.В. Кашичкин. – М., 2003. – 153 с.
12. Protokoll der 9. Sitzung der deutsch-ukrainischen Arbeitsgruppe für wissenschaftlich-technische Zusammenarbeit (WTZ-AG). Protokoll 9-го Засідання німецько-української робочої групи з науково-технічного співробітництва (WTZ-AG) // Офіційний сайт Посольства Федеративної Республіки Німеччина в м. Києві [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.kiew.diplo.de/contentblob/3610736/Daten/2541558/protokoll_9_sitzung.pdf.
13. Memorandum of Understanding über die Förderung der Zusammenarbeit in Wissenschaft, Technologie und Innovation zwischen dem Bundesministerium für Bildung und Forschung und dem Ministerium für Bildung und Wissenschaft der Ukraine. Меморандум про взаєморозуміння щодо сприяння співробітництву у сфері науки, технологій та інновацій між Міністерством освіти і науки України та Федеральним міністерством освіти і наукових досліджень Федеративної Республіки Німеччина // Офіційний сайт Посольства Федеративної Республіки Німеччина в м. Києві [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.kiew.diplo.de/contentblob/3209014/Daten/1429751/04_memorandum_dt.pdf.
14. Assoziierungsabkommen zwischen der Europäischen Union und der Europäischen Atomgemeinschaft und ihren Mitgliedstaaten einerseits und der Ukraine andererseits vom 21. März 2014 und vom 27. Juni 2014 // Bundesgesetzblatt, Teil II, vom 3. Juni 2015, Bonn (2015); Nr. 15. – S. 530–627.
15. Угода про асоціацію між Україною, з однієї сторони, та Європейським Союзом, Європейським співтовариством з атомної енергії і їхніми державами-членами, з іншої сторони від 21 березня 2014 року та від 27 червня 2014 року // Офіційний сайт Верховної Ради України [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/984_011.

Гудманян А. Г., Баклан И. Н. Передача имплицитности на лексическом уровне в текстах немецко-украинских международных соглашений

Аннотация. В статье рассмотрена роль перевода в процессе составления соглашений, обобщена типология имплицитности, а также выделены средства и приемы ее воспроизведения на лексическом уровне.

Ключевые слова: имплицитность, пресупозитивные знания, эллипсис, контекст, ассоциативные связи слов, конкретизация, экспликация, модуляция.

Gudmanian A., Baklan I. Rendering implicitness at the lexical level in German and Ukrainian international treaties

Summary. The article considers a role of translation in concluding treaties, summarizes typology of implicitness, and emphasizes means and methods of its rendering at the lexical level.

Key words: implicitness, presupposition knowledge, ellipsis, context, associative relations between words, concretization, explication, modulation.

Ковальова С. М.,
кандидат педагогічних наук,
викладач іноземних мов кафедри іноземних мов
Житомирського військового інституту імені С. П. Корольова

СОЦІОЛІНГВІСТИЧНА ТА ПРАГМАЛІНГВІСТИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ РЕКЛАМНИХ ТЕКСТІВ: ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Анотація. У статті визначена соціолінгвістична та прагмалінгвістична спрямованість рекламних текстів із позиції перекладознавства. З'ясовано типи рекламних текстів, орієнтованих на різні групи споживачів (статус, вік, гендер), і зроблено перекладознавчий аналіз цих текстів.

Ключові слова: слоган, переклад рекламних текстів, гендер, статус, вік, аудиторія.

Постановка проблеми. Дослідження масмедійних текстів посідає одне з провідних місць у лінгвістиці та суміжних із нею галузях знань. Аналіз мовних і позамовних елементів таких текстів робить внесок у розвиток медіалінгвістики. Вивчення функцій номінативних одиниць у різних комунікативних умовах сприяє визначенню факторів влучного відтворення текстів медійного характеру.

Рекламний текст визначається як повідомлення, яке слугує посередником між адресантом та адресатом і передає як вербальну, так і невербальну – образну, метафоричну – інформацію для необхідного запланованого впливу на адресата [1, с. 31]. Реклама є предметом соціальних [2; 3; 4 тощо], психологічних [5; 6] і лінгвістичних досліджень [7; 8 тощо]. Останнім часом дослідження реклами з позиції лінгвістики зосереджені на комерційному дискурсі [8] і його функціях [9], композиційних принципах [10].

Актуальність дослідження зумовлена спрямованістю перекладознавчих розвідок на визначення особливостей перекладу рекламних текстів різних жанрів і встановлення лексичних, граматичних, фонетичних засобів відтворення тексту оригіналу.

Мета статті – визначити соціолінгвістичну та прагмалінгвістичну спрямованість рекламних текстів із позиції перекладознавства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Емпіричний матеріал дослідження демонструє тип рекламних текстів, які диференційовані з урахуванням статусу споживачів; їхньої вікової категорії й гендеру.

Медіапродукція, зокрема Vogue, Harper's Bazaar, Forbes, пропонує товари, орієнтовані фактично тільки на заможних споживачів. У рекламі такої спрямованості акцент зроблено на створенні відчуття впевненості й комфорту (*Perfectly design, without sacrificing reliability, will always be a perfect fit*) шляхом протиставлення з неприємною ситуацією, що виникає під час носіння годинника (*may cause your wrists to expand, make wearing a watch uncomfortable*). Посиленню почуття комфорту сприяє безпосередньо і власне слоган *Comfort is a matter of millimeters*, який може бути перекладений згідно з концепцією нормативно-змістової відповідності без будь-яких втрат змісту повідомлення: *Комфорт – справа міліметрів*. Уживання при-

свійного займенника *your* у словосполученні *your Rolex* справляє на покупця таке враження, що ці годинники вже його і йому залишається їх тільки купити:

Rolex. Comfort is a matter of millimeters. An increase in temperature, altitude or physical activity may cause your wrists to expand and can even make wearing a watch uncomfortable. This is why Rolex invented and patented Easylink, an extension system that folds out to let the wearer increase the length of the bracelet by about 5 mm to regain maximum comfort. Perfectly design, the Easylink system is tested to open and close thousands of times in the most extreme conditions, without sacrificing reliability. So wherever your adventures take you, your Rolex will always be a perfect fit [11].

Ролекс. Комфорт – до останнього міліметра. При підвищенні температури, висоти або фізичної активності ваші зап'ястя можуть збільшуватися в обсязі і зробити носіння годинника не комфортним. Ось чому Ролекс винайшов і запатентував Easylink, систему розширення браслета, яка дає змогу розтягувати браслет до 5 мм, щоб забезпечити максимум комфорту для його власника. Ідеально сконструйована, система Easylink протестована в найекстремальніших умовах шляхом відкриття й закриття браслета сотні разів, при цьому вона не втратила своєї міцності. Тому куди б вас не завели пригоди, Ваш Ролекс буде вам завжди до міри (тут і далі переклад наш – С. К.).

Реклама ювелірних прикрас орієнтована переважно на чоловічу заможну аудиторію. Цей настрій виникає при створенні романтичної атмосфери, коли чоловік дарує коханій жінці коштовний подарунок. Влучний вибір одиниць лексичного та граматичного рівнів (*could barely speak, smile bordering on a tear, come so far together*) сприяє відтворенню романтичності моменту. Під час перекладу важливо зберегти образ оригіналу. У тексті застосовано прийом повтору, не один раз повторюються слова *exceptional, diamond i woman*. У такий спосіб порівняно винятковість діаманта із жінкою, а також підкреслено їхню подібну цінність. Удаючись до прийом паралелізму (повтор номінативних речень) автор повідомлення акцентує увагу на найбільш важливих моментах:

Exceptional woman. Exceptional diamond. A diamond is forever.

Під час перекладу речень (*Exceptional woman. Exceptional diamond*) вони були об'єднані в одне з метою показати певне призначення діаманта виключній жінці й нікому більше:

Diamonds. "The first time I gave her a diamond ring she could barely speak for a week". I'll always remember that face. The smile bordering on a tear. Eyes as lively as the diamond I nervously slipped on her finger. And now that we have come so far together, perhaps it's time to celebrate that love, again, with a diamond as

exceptional as our love. Exceptional woman. Exceptional diamond. An exceptional diamond of two carats, or more, is so rare that fewer than one percent of women will ever own one. If you are considering an important diamond gift for your wife, like this ring featuring a brilliantly cut 2.06-carat center stone, simply call for your guide to a diamond's quality and value, as well as the name of your local expert diamond jeweler. A diamond is forever [12].

«Коли я вперше подарував їй діамантову каблучку, у неї просто не було слів». Я завжди буду пам'ятати її обличчя в той момент. Її усмішку і сльозу на щоці. Її очі, блискучі, як діамант, який я із хвилюванням надягав їй на палець. І зараз, коли ми стільки пережили разом, можливо, настав час подарувати ще один діамант, такий самий винятковий, як наша любов. Винятковий діамант для виняткової жінки ... Такий винятковий діамант двох і більше карат зустрічається так рідко, що ним зможуть володіти менше, ніж один відсоток жінок. Якщо ви шукаєте особливий подарунок для вашої дружини, такий як обручка із дивовижно огранованим діамантом вагою 2.06 карата в центрі, оцініть якість і гідність дорогоцінних каменів і просто зателефонуйте ювелірові у вашому місті. Діаманти – це назавжди.

Виокремлено рекламні тексти, орієнтовані на підліткову аудиторію (діти, студенти), у яких рекламодавці активно використовують сленг і максимально просту мову, та на «дорослих» реципієнтів. Під час перекладу важливо враховувати таку інформацію. Розглянемо приклад реклами, орієнтовану на дорослу аудиторію, зокрема батьків. Завдання перекладача – підкреслити емоційну забарвленість рекламного тексту, серйозність проблеми, що описана в першій частині тексту, і легкість її вирішення – у другій:

Your seven-year-old asks you to play a game with her. Your feel bad if you say no. You fee worse if you say "yes" and have to play a boring kids' game for an hour. Avoid this dilemma. Play Parker Brothers. It's a very amazing game. There's enough skill involved to keep you interested, and even excited. And there's enough luck to give your kids a real change to beat your fair and square. (Parker Brothers game for children).

Ваша семирічна дитина просить вас пограти з нею. Ви будете почувати себе поган, сказавши їй «ні». Ви почуватиметеся ще гірше, якщо ви скажете «так» і Вам доведеться грати в нудну дитячу гру протягом години. Уникайте цієї дилеми. Грайте в Parker Brothers. Це надзвичайна гра. Там достатньо навичок, необхідних, щоб тримати вас зацікавленим, і навіть схвилюваним. І є досить гарні шанси дати своїм дітям реальну змогу виграти у Вас чесно й справедливо. (Parker Brothers гра для дітей).

У рекламі всесвітньо відомого годинника Брекет були використані цитати з творів таких письменників, як Оноре де Бальзак і Олександр Пушкін. Той факт, що автори використовували марку цих швейцарських годинників у своїх творах, додає авторитетності, а зазначення дати (1827 і 1833 роки) є свідченням гарантії й надійності:

Breguet. "He drew out the most delicious thin watch that Breguet had ever made. Fancy it is eleven o'clock, I was up early" (Honore de Balzac, 1833).

«Він витягнув найвишуканіший тонкий годинник, який коли-небудь створював Брекет. Подивіться-но, лише одинадцять, а я вже встав».

"A dandy on the boulevards, strolling at leisure until his Breguet, ever vigilant, reminds him it's midday" (Alexander Pushkin "Eugene Onegin" 1827).

«... напев широкий боливар / Онегин едет на бульвар / И там гуляет на просторе, / Пока недремлющий Брекет / Не прозвонит ему в обед» (Александр Пушкин «Евгений Онегин»).

Як зазначалось вище, у рекламі, орієнтованій на підліткову, дитячу аудиторію, дуже активно використовуються сленг і колоквіалізми. Розмовні конструкції використовуються для створення емоційно-експресивного забарвлення, образності, дохідливості й дієвості рекламного тексту, який призначений для масового читача, а тому повинен бути близький йому за структурою [13, с. 121].

У наведеному рекламному тексті зустрічаються розмовні вирази: *with all the trimmings, just like mom's, veggies*. Крім того, звертає на себе увагу використання потрійного знаку оклику, що вкрай не характерно для англійської письмової мови; подібна емоційна забарвленість набагато більш типова для мови усної.

Fresh roasted turkey with all the trimmings – just like mom's!!! Pork tenderloin in horseradish sauce with rice, veggies and homemade bread [52].

Свіжо засмажена індичка зі всіляким гарніром – прямо так, як робила мама!!! Філе свинини в гострому соусі з рисом, овочами й домашнім хлібом.

Виокремлено рекламні тексти, орієнтовані на суто чоловічу або суто жіночу аудиторію. Розглянемо кілька прикладів рекламних текстів, орієнтованих на чоловічу аудиторію:

Слоган будівельної компанії *"Stihl" – Think bigger (Думайте глобальніше)*.

Інструменти і будівельне обладнання асоціюються здебільшого з чоловіком, чоловічим характером. Стиль і мова реклами має передати солідність і суворість представників цієї статі:

Peugeot. The lion goes from strength to strength. – Пежо. Лев набирає силу.

Jaguar cars. The art of performance. Grace... space... pace. – Автомобілі Ягуар. Мистецтво виконання. Витонченість... Простір... Швидкість...

Dodge. Grab Life by the Horns. – Додж. Візьми життя за роги. (Усе – або нічого).

Під час перекладу й адаптації автомобільних слоганів використовується приклад порівняння, яке має бути коректне щодо конкурентів, а також закону про рекламу. Образ, створений у мові оригіналу, має відповідати образу, створеному в мові перекладу. Слоган компанії чоловічих засобів для гоління *"Gillette" – The Best a Man Can Get (Найкраще для чоловіків)*. Під час перекладу цього рекламного слогана українською мовою потрібно передати лаконічність, зрозумілість і логічність тексту, що імпонує чоловічій аудиторії.

У рекламі косметики, яка спрямована на жіночу аудиторію, зазвичай переважають конкретні словосполучення та засоби виразності, що додають тексту неповторний *tone of voice* – стиль рекламного тексту. Він характеризується використанням широкого спектру прикметників і прислівників, які вказують на безперечні переваги товару. У цих рекламних текстах варто зазначити використання таких лексичних одиниць, як *exclusive, outstanding, long-lasting, downright dewy, ultra-creamy, refreshingly*.

Під час перекладу рекламних текстів необхідно притримуватись концепції динамічної (функціональної) еквівалентності. Відповідно до цієї концепції, перекладач не створює оригінальні тексти, а робить переклад, урахуовуючи реакцію реципієнта мовою оригіналу та мовою перекладу.

LANCOME

A Lancome first: 1000 lash curve all day with divine length and volume. New. Course VIRTUOSE. Divine lasting curves mascara.

– All-in-one mascara lengthens, volumizes, and curves lashes to 1000 for 12 hours, thanks to the exclusive CURLEGUARD™ complex.

– The KEEPCURL brush provides an outstanding eyelash curler effect.

– Long-lasting formula is virtually smudge-proof, tear-proof and easily removable [12].

Уперше – вигин вій 1 000 / Протягом усього дня / Новинка. VIRTUOSE / Туш – запаморочливий вигин. Дивовижна стійкість / Неймовірно довгі й вигнуті на 1 000 вій протягом 12 годин, завдяки унікальному комплексу CURLEGUARD / Щіточка зі зміщеним центром KEEPCURL™ створює ефект підкручених вій / М'яка, але стійка формула туші змивається водою.

У кожному реченні наступного прикладу є виразні слова-підсилювачі, які й привертають увагу аудиторії. Українській рекламі притаманні переважно такі самі перераховані вище особливості (приходьте, насолоджуйтеся, купуйте, спробуйте), яскраві прикметники (унікальний, понад-, супер, кращій) і звернення до потенційного покупця:

Estee Lauder: "Advanced Night Repair. The one revolutionary formula millions of women can't live without. Inspired by 25 years of groundbreaking DNA research, Estee Lauder scientists bring you this high-performance serum to help continuously repair the appearance of past damage. With the age-defying power of our exclusive Chronolux Technology, you'll see a dramatic reduction in the visible signs of ageing".

Estee Lauder: «Advanced Night Repair. Одна революційна формула, без якої не можуть жити мільйони. Натхненні 25 роками новаторських досліджень ДНК, учені Estee Lauder представляють вам цю високопродуктивну сироватку, щоб допомогти постійно запобігати появі зморшок. Із нашою ексклюзивною Chronolux-технологією, ви зможете ігнорувати свій вік і побачите значне зниження видимих ознак старіння».

Наступний слоган був перекладений відповідно до концепції нормативно-змістової відповідності, тому що сенс слогана повністю можна передати тими самими засобами української мови, що й англійської, дотримуючись при цьому норм перекладу мови.

Перекладач застосовує прийом конкретизації, де сенс дієслова *is* був звужений до значення *стає*. Також два речення в англійському варіанті перетворилися на одне в українській, де перекладач передає *It's a fact* одним вступним словом «Безсумнівно»:

Слоган косметичної компанії Clarins. *It's a fact. With Clarins life's more beautiful* [12].

Безсумнівно, із Clarins життя стає прекраснішим!

Висновки. Отже, під час перекладу рекламного повідомлення з англійської мови українською необхідно визначити, до якої категорії належить цей текст, тому що залежно від того, що є предметом реклами й до якої аудиторії реклама звернена, визначатиметься відповідний стиль, якого варто дотримуватися й у тексті перекладу. При цьому необхідно враховувати спря-

мованість рекламних текстів на гендер, статус і вікову категорію споживачів, створення яскравого образу в реципієнтів за допомогою емоційно забарвленої лексики, повторів і широкого спектру прикметників і прислівників для кожної категорії цільової аудиторії. Перспектива дослідження полягає в аналізі рекламних текстів із позиції основних стратегій перекладу.

Література:

1. Рождественский Ю.В. Теория риторики / Ю.В. Рождественский. – М. : Добросвет, 1997. – 592 с.
2. Гринберг Т.Е. Политические технологии: ПР и реклама / Т.Е. Гринберг. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 317 с.
3. Лисиця Н.М. Соціально-економічні аспекти розвитку рекламної діяльності : [моногр.] / Н.М. Лисиця, Я.О. Полякова. – Х. : Вид-во ХНЕУ, 2007. – 232 с.
4. Ткачова Т.М. Зовнішня реклама та соціальний захист неповнолітніх / Т.М. Ткачова, О.І. Лабурцева, Р.В. Гребінченко. – К. : Науковий світ, 2006. – 175 с.
5. Lucas D. Advertising psychology and research / D. Lucas, S. Britt. – New York : McGraw-Hill, 1950. – 124 p.
6. Velasco M. Advertising English and ESP: the British Cosmopolitan ad as an example of 'specialised' text / M. Velasco. – Universidad de Valladolid, 2000. – 53 p.
7. Cook G. The Discourse of Advertising / G. Cook. – London : Routledge, 2001. – 179 p.
8. Leech G. English in Advertising: A linguistic study of advertising in Great Britain / G. Leech. – London : Longman, 1966. – 137 p.
9. Захарчук В. Рекламний слоган та його функції (на прикладі англійської реклами) / В. Захарчук // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 2003. – № 3. – С. 133–136.
10. Гусарський М.В. Різновид рекламного тексту / М.В. Гусарський / Проблеми семантики, слова, речення та тексту : зб. наук. пр. – Вип. 10. – К. : КНЛУ, 2003. – С. 19–23.
11. tellyads.com.
12. Vogue 2014.
13. Зазыкин В.Г. Психология в рекламе / В.Г. Зазыкин. – М. : ДатаСтром, 1992. – 64 с.

Ковалёва С. Н. Социолингвистическая и прагматическая направленность рекламных текстов: переводоведческий аспект

Аннотация. В статье определена социолингвистическая и прагматическая направленность рекламных текстов с позиции переводоведения. Определены типы рекламных текстов, ориентированных на различные группы потребителей (статус, возраст, гендер), и сделан переводоведческий анализ таких текстов.

Ключевые слова: слоган, перевод рекламных текстов, статус, возраст, гендер, аудитория.

Kovalyova S. Sociolinguistic and pragmalinguistic orientation of advertising texts: translation studies aspect

Summary. The article defines the sociolinguistic and pragmalinguistic orientation of advertising texts from the standpoint of translation studies. The types of advertising texts targeted at different groups of customers (status, age, gender) are outlined and translational analysis of these texts has been performed.

Key words: slogan, translation of advertising texts, status, age, gender, recipients.

Поворознюк Р. В.,
кандидат юридичних наук, доцент,
докторант кафедри ТПП з англійської мови
Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка

РОЛЬ МЕДИЧНОГО ПЕРЕКЛАДУ В ПЕРЕДОПЕРАЦІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ПАЦІЄНТІВ: ЗІСТАВЛЕННЯ АМЕРИКАНСЬКОЇ Й УКРАЇНСЬКОЇ ПАРАДИГМ

Анотація. Стаття присвячена вивченню ролі медичного перекладу в передопераційній підготовці пацієнтів. Розглянуті комунікативно-прагматичні параметри здійснення перекладацької діяльності, проведений зіставний аналіз жанрово-стилістичних особливостей англійських і українських передопераційних документів.

Ключові слова: інструкції з передопераційної підготовки, домінуюча й міноритарна мови, передопераційна згода, передопераційний епікриз, медичний переклад.

Постановка проблеми. Функціонування національної системи охорони здоров'я відображає ступінь соціокультурного розвитку держави, її здатність забезпечити рівні права представникам міноритарних мовно-культурних осередків. Із огляду на це роль медичного перекладу як особливої форми мовно-культурного посередництва зростає, а арсенал комунікативних ролей перекладача розширюється: він перестає бути лише транслятором змісту, перетворюючись на захисника прав (advocate) пацієнта [5, с. 13]. Етап передопераційної підготовки вимагає активної участі перекладача в процесі складання регулятивно-нормативних документів (згоди й епікризу), тлумачення їхніх положень непідготовленим реципієнтам та адаптації жанрових конвенцій до очікувань реципієнтів, що належать до іншого мовно-культурного середовища.

Сучасні перекладознавчі студії відзначаються антропоцентричним спрямуванням, тому будь-які жанрові теорії перекладу тісно пов'язані з категорією дискурсу, тобто комунікацією в її найширшому сенсі. Передопераційні документи є вербалізованим втіленням і закріпленням результатів комунікації пацієнтів зі співробітниками медичного закладу, й як такі відображають усі основні концептуальні особливості даного різновиду професійно-непрофесійного дискурсу [4; 13; 14; 24]. Приналежність пацієнтів до відмінного від медпрацівників мовно-культурного середовища створює перепони не тільки для успішної комунікації, а й ставить під загрозу результати лікування [8; 10; 15; 23]. Тому зростає необхідність у підготовці висококваліфікованих медичних перекладачів [5; 6; 19; 20], розробці механізмів регулювання й стандартів оцінювання їхньої праці [5; 12; 21]. Професійний медичний перекладач повинен володіти не тільки мовами обох учасників комунікації [17], а й розумітися на комунікативно-прагматичних параметрах медичного дискурсу, характерних для країни народження пацієнта й країни, де він проходить лікування [4; 11; 14; 18; 24], вміти адаптувати жанрові конвенції оригінальних медичних документів до очікувань реципієнта [22]. Відповідність оригінального тексту його перекладеній версії на інформативному рівні можна прослідкувати, застосувавши зіставний семан-

тичний аналіз у рамках тезаурусного підходу до обробки інформації [1; 2; 3].

Мета. Наше дослідження зосереджує увагу на комунікативно-прагматичних особливостях американських та українських передопераційних документів, що віддзеркалюють пануючі в національних системах охорони здоров'я погляди на роль перекладу в забезпеченні прав пацієнтів із міноритарних мовно-культурних осередків.

Методологічне значення статті полягає в тому, що її положення можна брати за основу в розробці навчальних планів за спеціальністю «переклад», підготовці майбутніх фахівців у галузі медичного перекладу.

Загальнонаукове значення полягає в можливості екстраполювати його висновки на інші жанрові теорії перекладу, що сприятиме виділенню медичного перекладу в окрему навчальну дисципліну.

Вклад основного матеріалу дослідження. Інструкції з передопераційної підготовки (pre-op instructions) є важливим етапом фізичної й психологічної підготовки пацієнтів до операції. Період передопераційної підготовки триває від моменту, коли пацієнт лягає в лікарню, й до початку інвазивної процедури. Він може бути як коротким (нагальне втручання), так і розтягуватися на кілька тижнів, протягом яких пацієнт проходить діагностичні тести, приймає спеціальні ліки й процедури. Прихильність до лікування (compliance) під час передопераційної підготовки набуває особливої ваги, оскільки загальний добробут пацієнта як на фізичному, так і на психологічному рівні є запорукою успішності хірургічних заходів.

Численні дослідження пов'язують прихильність до лікування зі знанням мови тієї країни, де вестимуться відповідні терапевтичні дії («домінантної» (dominant) мови, що іменується так на протигагу «міноритарній» (minority)) [17]. Пацієнти, для яких англійська мова не була рідною, не усвідомлювали побічних ефектів лікування [10], рідше дотримувалися терапевтичного режиму [15], не з'являлися на планові діагностичні перевірки (мамографію, цитологічні дослідження) [23]. У свою чергу, брак прихильності до лікування призводить до надмірної госпіталізації населення [8], накладаючи додатковий економічний тягар на систему охорони здоров'я.

У випадку, якщо пацієнт недостатньо розуміє працівників медичного закладу або його культурні цінності стоять на заваді порозумінню, медичний заклад обстоює необхідність супроводу пацієнта перекладачем (Please arrange for an interpreter to accompany you if you do not speak English. The interpreter should remain until you are discharged [4]. – Якщо Ви не розмовляєте англійською, забезпечте супровід перекладача. Перекладач

повинен залишатися з Вами до виписки з лікарні) або пропонує послуги штатних перекладачів (What if English is not my first language? A representative from Interpreter Services is always available at no cost. Please notify Pre-operative Evaluation Center at 310-319-2219 day before your surgery if you will need an interpreter [7, с. 3]. – Що робити, якщо англійська мова для мене не рідна? Співробітник Перекладацької служби надасть послуги в будь-який час безкоштовно. Будь ласка, зверніться до Центру передопераційної підготовки за телефоном: 310-319-2219 напередодні операції, якщо Вам потрібен перекладач).

Деякі інструкції включають критерії, за якими добираються перекладачі: вік (An adult interpreter must be present for any patient [6]. – Кожного пацієнта повинен супроводжувати повнолітній перекладач), наявність диплому або сертифікату, що підтверджує професійну підготовку (Please call 403-944-0202 to arrange for a Certified Health Care Interpreter at no cost [5, с. 3]. – Замовте послуги сертифікованого медичного перекладача безкоштовно за телефоном: 403-944-0202), кваліфікація (United Hospital will arrange for a qualified interpreter for you free of charge [2]. – United Hospital забезпечить Вам кваліфікованого перекладача безкоштовно).

Підставами для усунення перекладача від виконання його обов'язків є неповнолітній вік та близькі родинні зв'язки з пацієнтом (To comply with federal standards, United discourages family members of patient to serve in role of interpreter [2]. – Згідно з федеральним законодавством, United не рекомендує родичам пацієнта брати на себе обов'язки перекладача). Незважаючи на офіційну заборону, діти змушені виступати мовними та культурними посередниками, коли їхні батьки опиняються в невигащному становищі через недостатнє володіння домінуючою мовою (зокрема, в галузі сурдоперекладу є спеціальний термін на позначення дітей-перекладачів – *codas* (Children of Deaf Adults)) [21, с. 283]. Як і у випадку «*codas*», якість перекладу, здійснюваного дітьми іммігрантів, страждає від ряду згубних наслідків, що випливають із вимушеної участі неповнолітніх перекладачів у медичній комунікації: 1) зміна ролей – дитина перебирає на себе обов'язки дорослого, 2) викривлення змісту – дитина передає зміст сказаного згідно зі своїми уявленнями про прийнятне або приховує інформацію, щоб не осоромити батьків, 3) хибний переклад – дитина не розуміє смислу повідомлення, хоч і не визнає цього, 4) провина – дитина відчуває провину за припущену помилку або розкриття таємниці, 5) вилучення важливої інформації – пацієнти не повідомляють про важливі факти, бо вважають їх невідповідними «для дитячих вух», 6) порушення конфіденційності – діти не усвідомлюють важливості принципу «лікарської таємниці» й можуть ненавмисно оприлюднити конфіденційну інформацію [12].

Тим не менше, деякі джерела містять вказівки на те, що особливі навички дітей-білінгвів необхідно розвивати й удосконалювати, уникаючи ситуацій, де переклад: 1) поки що не до снаги; 2) призводить до конфлікту інтересів, відчуття сорому й ніяковості; 3) накладає занадто важкий тягар відповідальності [19, с. 6; 20].

Важливим етапом передопераційної підготовки є підписання форми передопераційної згоди, юридичного документа, в якому вказані характер і мета втручання, обмеження, ризику й ускладнення, ймовірність успіху, наявність, переваги й ризику альтернативних заходів, прогноз перебігу захворювання без операції. Медичні заклади наполягають на повному усвідомленні

пацієнтом усіх вищевказаних аспектів оперативної процедури, тому, наприклад, згоду підписують до введення анестезії. За неповнолітніх, розумово неповноцінних осіб згоду підписують батьки або опікуни. Якщо ж пацієнт потрапляє в лікарню в результаті нещасного випадку, перебуваючи в несвідомому стані, допускається проведення операції без згоди, проте опісля хірург змушений буде надавати обґрунтування свого рішення [18].

Мовна компетенція пацієнта також опиняється у фокусі уваги: для тих осіб, що не володіють англійською як рідною, медичний заклад ухвалює кандидатуру спеціально запрошеного перекладача (medically approved translator) [18].

Зразок англійської форми передопераційної згоди [3]: CONSENT FOR ORAL SURGERY

You have the right to be informed about your condition and recommended treatment plan to be used so that you may make an informed decision as to whether or not to undergo procedure after knowing risks involved. This disclosure is not meant to alarm you, but is rather an effort to properly inform you so that you may give or withhold your consent.

PATIENT NAME DATE

There are certain inherent and potential risks and side effects in any surgical procedure, and in your specific instance, such risks may include, but are not limited to following:

- A. Post-operative discomfort and swelling that may require several days of at-home recuperation.
- B. Prolonged or heavy bleeding that may require additional treatment.
- C. Post-operative infection that may require additional treatment.
- D. Stretching of corners of mouth that may cause cracking and bruising and may heal slowly.
- E. Restricted mouth opening for several days, sometimes related to swelling and muscle soreness and sometimes related to stress on jaw joints (TMJ).
- F. Injury or damage to adjacent teeth.

2. During course of procedure unforeseen conditions may be revealed which will necessitate extension of original procedure or different procedure(s) from those set forth. I authorize Dr. Gustave and his staff to perform such procedure(s) as is necessary and desirable in exercise of professional judgment.

3. Certain medications, drugs, anesthetics and prescriptions which I may be given can cause drowsiness, incoordination and lack of awareness which also may be increased by use of alcohol and other drugs. I have been advised not to operate any vehicle or machinery and not to work while taking such medication or until fully recovered from effects of same. I understand this recovery may take up to 24 hours or more after I have taken last dose of medication. If I am to be given an oral sedative, I agree not to drive myself home and will have a responsible adult drive me home and stay with me until I am fully recovered from effects of sedation.

4. I understand that antibiotics and other medications may interfere with effectiveness of oral contraceptives. Therefore, I understand that I will need to use some additional form of birth control for one complete cycle of birth control pills after course of antibiotics or other medication is completed.

My signature here (or that of my Legal Guardian) indicates that I (or my Legal Guardian) have read information listed above.

Signature of Patient (or Legal Guardian) Date

CONSENT FOR ORAL SURGERY

Do NOT sign this portion of form until you and/or your Legal Guardian have discussed it with Dr. Gustave.

5. I hereby authorize Dr. Gustave and any other assistants or employees selected by him to treat condition(s) described as: _____

6. I consent to administration of _____ anesthesia in connection with procedure(s) referred to above.

7. The procedure(s) necessary to treat condition(s) has been explained to me and I (or my Legal Guardian) understand nature of procedure(s) to be: _____

8. I (or my Legal Guardian) have been informed of possible alternative methods of treatment (if any) including: _____

9. It has been explained to me (or my Legal Guardian), and I (or my Legal Guardian) fully understand, that a perfect result is not and cannot be guaranteed or warranted.

My signature (or that of my Legal Guardian) certifies that I (or my Legal Guardian) speak, read and write English and have read and discussed with Dr. Gustave and his staff, and fully understand this consent for surgery form and that all blanks were filled in prior to it being signed.

Signature of Patient (or Legal Guardian)

Date

Frederick Gustave, DDS

Date

Signature of Witness

Date

Визначальною рисою англійської згоди є її специфічна адресованість. Займенники на позначення другої особи (you, your) зустрічаються в тексті 8 разів (1, 24% від 646 слів), переважно в преамбулі й першій частині, що містить перелік можливих наслідків операції. Вони застосовуються для заспокоювання пацієнта (This disclosure is not meant to alarm you), гарантування свободи його вибору (you may give or withhold your consent). Хоч із тексту Згоди зрозуміло, що пацієнтом може бути також і юридично недієздатна особа, інтереси якої представлятиме законний опікун, згадка про останнього з'являється лише в кінці першої частини тексту, ймовірно задля того, щоб пацієнт не почував себе обмеженим або враженим байдужим ставленням лікаря.

З іншого боку, формалізований текст Згоди є симулякром тексту, нібито складеного пацієнтом, тож цілком логічно, що займенники першої особи (I, my, me) чисельно переважають (30 випадків вживання (4, 64% від 646 слів). Перелік прав та свобод пацієнта, що впливають із даної Згоди (погоджуватися або не погоджуватися на операцію, метод анестезії, альтернативну терапію тощо), супроводжується списком пересторог (не водити машину, вживати додаткові контрацептивні засоби, не вживати алкоголь). Пасивні конструкції (I may be given, I have been advised) та модальні конструкції (I will need to use, If I am to be given an oral sedative) дещо пом'якшують імперативний характер медичних рекомендацій.

У фінальній частині Згоди пацієнт розписується не тільки в тому, що він виконуватиме всі медичні приписи, а й у тому, що має необхідний рівень володіння мовою (I (or my Legal Guardian) speak, read and write English) задля того, аби зрозуміти зміст документа. Натомість лексику тексту аж ніяк не можна назвати «доступною» (lay-friendly), принаймні якщо за точку

відліку береться обсяг енциклопедичних знань пересічної людини без вищої (а можливо, й середньої) освіти. Серед 646 слів зустрічаються 38 медичних термінів (5,88%), жоден із яких не супроводжується поясненням. Кваліфікативи, яким бракує конкретики (наприклад, яку кровотечу (bleeding) можна вважати сильною (heavy) на противагу слабкій, наскільки обмеженим (restricted) є розкриття рота), навряд чи допоможуть пацієнтові самотужки оцінити ступінь вираження побічних ефектів операції, а отже, прийняти рішення про повторне звернення до лікаря. Вживання низки синонімів (medications, drugs, prescriptions) без уточнення різниці в їхньому значенні також ускладнює розуміння й без того непростого спеціалізованого тексту.

Переклад: ЗГОДА НА ПРОВЕДЕННЯ ЩЕЛІПНО-ЛИЦЬОВОЇ ОПЕРАЦІЇ

Ви маєте право на отримання інформації про свій стан і рекомендований план лікування, з тим щоб прийняти обґрунтоване рішення щодо доцільності процедури з урахуванням імовірних ризиків. Дана інформація не повинна Вас стурбувати, а лише належним чином поінформувати, аби Ви вирішили, чи погоджуватися на операцію.

ІМ'Я ПАЦІЄНТА _____ ДАТА _____

1. Будь-яка хірургічна процедура має певні притаманні їй ризики й побічні ефекти. У Вашому конкретному випадку такі ризики можуть включати наступні, але не обмежуватися ними:

А. Післяопераційний дискомфорт і набряк, внаслідок яких рекомендується кількодобовий домашній режим.

Б. Тривала або сильна кровотеча, що може вимагати додаткового лікування.

В. Післяопераційна інфекція, що може вимагати додаткового лікування.

Г. Натягування кутів рота, що може викликати утворення тріщин і синців, повільне загоювання.

Д. Обмежене розкриття рота протягом декількох днів, іноді викликане набряком і болючістю м'язів, а іноді пов'язане з контрактурою щелеп (темпоромандибулярний больовий дисфункціональний синдром).

Є. Травми або пошкодження прилягаючих зубів.

2. У ході процедури можуть бути виявлені супутні порушення, які вимагатимуть продовження даної хірургічної процедури або застосування інших(ої) процедур(и), аніж передбачалося. Я даю дозвіл д-ру Густаву і його персоналу на виконання таких(ої) процедур(и), якщо вони вважатимуть їх необхідними й доцільними.

3. Деякі препарати та анестетики, які я отримуватиму, можуть викликати сонливість, порушення координації, сплутаність свідомості, які посилюватимуться внаслідок приймання алкоголю та взаємодії з іншими ліками. Мені не рекомендували сідати за кермо, користуватися технічним обладнанням та виходити на роботу під дією ліків або до повного відновлення розумових функцій. Я розумію, що відновлення після останньої дози ліків може тривати одну чи дві доби. У разі перорального приймання заспокійливого я згоден/на не сідати за кермо. Натомість я заручуся згодою відповідального дорослого відвезти мене додому й перебувати поруч зі мною, поки я повністю відновлюся від наслідків седатії.

4. Я розумію, що антибіотики та інші ліки можуть вплинути на ефективність оральних контрацептивів. У зв'язку з цим я усвідомлюю, що необхідно використовувати додаткову форму контролю народжуваності протягом одного повного циклу про-

тизаплідних засобів після завершення курсу антибіотиків або інших ліків.

Мій підпис (або мого законного опікуна) вказує, що я (або мій законний опікун) прочитав(ла) інформацію, зазначену вище.

Підпис пацієнта (або законного опікуна) _____ Дата _____

ЗГОДА НА ПРОВЕДЕННЯ ЩЕЛЕПНО-ЛИЦЬОВОЇ ОПЕРАЦІЇ

НЕ підписуйте цю частину форми, поки Ви й/або Ваш законний опікун не обговорили її з д-ром Густавом.

5. Я дозволяю д-ру Густаву і будь-яким іншим асистентам або співробітникам, призначеним ним, проводити лікування наступного(их) захворювання(нь): _____.

6. Я погоджуюся на застосування _____ анестезії в зв'язку з вищевказаною(ими) процедурою(ами).

7. Процедура(и), необхідна(і) для лікування захворювання(нь), була(и) роз'яснена(і), і я (або мій законний опікун) розумію природу передбачених(ої) процедур(и): _____.

8. Я (або мій законний опікун) були поінформовані про можливі альтернативні методи лікування (якщо такі існують), у тому числі: _____.

9. Мені (або моєму законному опікунові) роз'яснили, і я (або мій законний опікун) повною мірою зрозумів(ла), що ідеальний результат не є й не може бути гарантованим.

Мій підпис (або мого законного опікуна) засвідчує, що я (або мій законний опікун) говорю, читаю й пишу англійською мовою, прочитав(ла) й обговорив(ла) з д-ром Густавом і його співробітниками, повною мірою зрозумів(ла) зміст цієї Згоди на проведення операції, й що всі пропуски були заповнені до підписання.

Підпис пацієнта (або законного опікуна) _____ Дата _____

Фредерік Густав, доктор стоматології _____ Дата _____

Підпис свідка _____ Дата _____

Аспекти термінологічної варіативності були проаналізовані шляхом зіставлення оригіналу й перекладу Згоди. Паралельні тенденції до розширення (oral surgery – щелепно-лицьова операція, TMJ – темпоромандибулярний больовий дисфункціональний синдром) і звуження змісту (medications, drugs, anesthetics, prescriptions – препарати та анестетики) терміну в перекладі, вживання запозичених термінів замість автохтонних (stress on jaw joints – контрактурую щелеп), неасимільованих МП запозичень замість асимільованих (effects of sedation – наслідків седації) або автохтонних лексем (oral sedative – перорального приймання заспокійливого) призводять до зростання інформаційної щільності перекладеного тексту, яку досліджують у рамках тезаурусного підходу до обробки інформації (Б.В. Бірюков, Г.Г. Воробйов) [1].

Для позначення реальної кількості інформації, закладеної в який-небудь інформаційний обсяг (книгу, газету, офіційний документ тощо), запроваджується поняття інформаційної ємності. Реальна ж кількість інформації, яку здобуває з тексту конкретний споживач, позначається поняттям «інформативність».

Зміст усієї інформації в певній інформаційній системі називається «тезаурус» (від грец. «thesauros» – запас). «З точки зору інформативності тезаурус кожного повідомлення ділиться на три частини: 1) основна інформативність; 2) втрачена інформативність – не отримана через неухважність, поспіх, незнання мови або предмета; 3) зайва інформація – інформаційний шум» [1, с. 61].

Одержувач (реципієнт) інформації також має свій тезаурус, який відрізняється від тезауруса автора, але теж ділиться на три частини: 1) основна інформативність; 2) асоціативна інформативність – та інформація, яку в текст закладав автор, а одержувач зумів здобути завдяки своїм енциклопедичним знанням, кваліфікації тощо. Без асоціативної інформативності немислимий ефективний розвиток наукових досліджень, зокрема в галузі медицини [2].

Цифрова оцінка інформативності здійснюється шляхом складання двох списків дескрипторів (від англ. «descry» – розпізнавати), тобто значущих слів або словосполучень, що несуть смислове навантаження й нерідко іменуються ключовими словами. У перший список включають всі дескриптори автора, а в другий – дескриптори одержувача, приймача. Кількість дескрипторів, повторюваних в обох списках, служить показником інформативності [3, с. 7]. Аналогічним чином можна зіставляти інформативність оригінальної й перекладеної версії одного й того самого тексту.

Наприклад, результати семантичного аналізу англійської й української версії згоди (застосовувалася онлайн-програма Advego) показують, що інформативність оригінальної версії є дещо вищою за інформативність перекладеної (коефіцієнт насиченості ключовими словами становить 9,1% на противагу 7,1%), проте й частка слів, що не несуть вираженого змістовного навантаження, у ній представлена значно виразніше (67,5% на противагу 28,7%).

Необхідно відзначити, що попри свою інформативність, передопераційна згода на теренах української медицини досі вважається екзотичним жанром, що лише нещодавно почав фігурувати в переліку документів, і то переважно в приватних медичних закладах. Її традиційним аналогом є передопераційний епікриз (від гр. ἐπίκρίσις (epikrisis) – судження, рішення), в якому викладені дані про стан хворого, діагноз, протипоказання до операції тощо. Хоч передопераційна згода й передопераційний епікриз мають аналогічну мету (інформування про мету, характер і ймовірні наслідки оперативного втручання), їхні адресати відрізняються: передопераційна згода призначена пацієнтам, а зміст епікризу доступний лише медпрацівникам, і на нього поширюються правила дотримання професійної таємниці.

Зразок передопераційного епікризу [1]

На операцію на 3 лютого 2014 підготовлений хворий Н., 72 років, з діагнозом: правостороння набута коса пахова грижа, яка вправляється.

Діагноз поставлений на підставі:

– Скарг хворого на болі в паховій області і на появу випинання у тому ж місці при найменшому фізичному навантаженні, в спокої випинання зникає.

– Даних анамнезу – вперше випинання з'явилося 4 роки тому після підйому тяжких предметів, протягом останнього часу тричі були епізоди защемлень (останнє – місяць тому).

– Даних об'єктивного дослідження – у правій паховій області визначається випинання розмірами 4 на 5 см, м'яко-еластичної консистенції, яке вільно вправляється в черевну порожнину, розташоване латерально від сім'яного канатика, зовнішнє пахове кільце помірно розширене (до 2 см).

Поставлений діагноз є відносним показанням до операції.

Із супутніх захворювань відзначається гіпертонічна хвороба II ступеня (в анамнезі підвищення артеріального тиску до 220/100 мм рт. ст.).

Враховуючи високий ризик повторних защемлень грижі, необхідне виконання планової операції. У клініці проведено курс гіпотензивної терапії (тиск стабілізовано на рівні 150–160/100 мм рт. ст.).

Планується під місцевою анестезією з елементами нейролептанальгезії виконати радикальну операцію правобічної пахової грижі з пластикою передньої і зміцненням задньої стінок пахового каналу.

Ступінь ризику операції і наркозу – II.

Група крові 0(I) Rh(+) позитивний.

Згода хворого отримана.

Оперують: хірург – ...

асистент – ...

Лікуючий лікар (підпис)

Наведений зразок передопераційного епікризу втілює визначальні характеристики медичного дискурсу, які часто опиняються у фокусі сучасних студій мови як суспільного конструкту. Виходячи із цього положення, всі різновиди професійного або дисциплінарного (закріпленого за певною науковою дисципліною) мовлення є інституційними, тобто відображають основні цінності й стереотипи інституції, перебувають під впливом внутрішньо-інституційної ієрархії (медичний дискурс зокрема демонструє вияви таких категорій, як «авторитет», «влада» та «стигма») [13]. На додачу до інституційного характеру, медичне мовлення має дисциплінарний характер, що визначається «злиттям предметного знання (content knowledge), досвіду та навичок, критичного мислення й здатності до виважених дій, необхідних у контексті реалізації даної дисципліни» [9, с. 23].

Комунікативна ситуація медичного дискурсу передбачає, що лікар є автором і адресантом медичних рекомендацій («нормовстановлювач» – norm-giver), а пацієнт – їхнім адресантом, причому самостійність (автономність) пацієнта завжди перебуває під загрозою [24]. Задля того, щоб пом'якшити свою прескриптивну роль, лікар може обмежити вживання професійної термінології, яка й сприймається пацієнтами, як демаркаційна лінія між ними й фахівцем [22, с. 13].

З іншого боку, відхід лікаря від ролі «нормовстановлювача» й джерела медичних рекомендацій може бути сприйнятий пацієнтом, як порушення «конверсаційного контракту» або жанрових (дискурсних) норм та конвенцій. За визначенням Б. Фрейзера, конверсаційний контракт є набором правил та обов'язків, яких повинні дотримуватися учасники. Цей набір постійно переглядається й піддається адаптації залежно від очікувань учасників. Б. Фрейзер стверджує, що виконання умов конверсаційного контракту залишається непоміченим, лише їхнє порушення викликає нарікання на грубість порушника [11].

Очікування учасників медичного дискурсу формуються на основі конвенційних, інституційних та історичних передумов. Конвенційні передумови є універсальними, а отже, можуть застосовуватися до будь-якої комунікативної ситуації. В усному спілкуванні до них відноситься дотримання правил зміни комунікативних ролей (turn-taking) або мовлення в комфортному для співрозмовника аудіальному діапазоні. Інституційні передумови диктує суспільство (наприклад, лікар має статус експерта, що повинен якомога повніше оглянути пацієнта задля того, щоб надати рекомендації, тому він може дозволити собі особисті запитання й коментарі, які за інших умов вважалися б недоречними й образливими; пацієнт довіряє лікареві особисту інформацію, бо знає про принцип

нерозголошення «лікарської таємниці» тощо). Історичні або прецедентні передумови дискурсних очікувань впливають із того, що результати дискурсної взаємодії повинні збігатися з результатами попередніх взаємодій за тих самих або подібних умов (до них відносяться уявлення про авторитет або роль інших учасників дискурсу).

Текст передопераційного епікризу українською мовою несе відбиток конвенційних передумов дискурсних очікувань, що виявляються в організації тексту. Він обов'язково включає такі розділи: 1) мотивований діагноз, 2) показання до операції, 3) протипоказання до операції, 4) план операції, 5) вид знеболювання, 6) ступінь ризику операції й наркозу, 7) група крові та Rh-фактор, 8) згода хворого на операцію (підпис), 9) склад хірургічної бригади.

Інституційні передумови виявляються у викладенні особистих даних хворого за стандартизованою формулою: «стать, ініціали імені, вік» («хворий Н., 72 років»). Таким чином медичний персонал, по-перше, обстоює принцип конфіденційності, а по-друге, демонструє безсторонність професійного судження, інтерес до діагнозу, а не до суб'єкта. Я. Джоші [14] пояснює тенденцію до знеособлення пацієнтів прагненням медперсоналу уникнути позовів із боку пацієнтів за порушення приватності. Поза тим «Рекомендації зі стилю наукових статей Американської медичної асоціації (АМА)» містять вказівку на те, що «вживання слова «випадок» на позначення пацієнта є дегуманізацією» [4, с. 388].

Історичні (або прецедентні) передумови дискурсних очікувань ґрунтуються на викладенні в тексті епікризу симптомів і ознак, що супроводжують конкретне захворювання або стан. Будь-який медичний текст характеризується високим ступенем «контекстуалізації», оскільки його тема демонструє зв'язок із попередніми галузевими дослідженнями, а класифікація й типологія описаних явищ віддзеркалюють професійні стандарти [22, с. 7]. Між тим, медичні тексти не можна вважати закритими дискурсами, оскільки їхній зміст і структура адаптуються під впливом рекомендацій і критичних зауважень колег-експертів.

Медичні тексти, що описують симптоми, містять інформацію про об'єктивні явища й суб'єктивні уявлення пацієнтів (їхні відчуття). Натомість перелік ознак певного захворювання або стану з'являється в результаті застосування діагностичної методики, що, до того ж, повинна бути загальноприйнятою в тій чи іншій галузі медицини. Послуговуючись матеріалом україномовного епікризу, можемо стверджувати, що «випинання» є симптомом (грижі), а «підвищення артеріального тиску» – ознакою супутнього захворювання (гіпертонії).

Необхідно зауважити, що симптоми втілюють групу більш-менш випадкових (спорадичних) відкриттів, у той час як перелік ознак сигналізує про перехід до структурного, систематизованого огляду пацієнта. Вибір методики, за допомогою якої ці ознаки бувають виявлені, залежить від певного обсягу спільних фонових знань, що становлять основу експертної компетенції. Зіставляючи симптоми з існуючою класифікацією захворювань, лікар контекстуалізує захворювання або стан пацієнта. Дослідження Л. Маккарті вказує на залежність діагностичних рішень від класифікацій (зокрема чисельних індексів), які закріплюються за групами недугів у довідниках [16, с. 375]. Таку залежність можна вважати специфічним виявом інтертекстуальності, що панує в медичному документознавстві й визначає референційний рівень медичної компетенції.

PREOPERATIVE EPICRISIS

72 yo M prepared for operation Feb 3, 2014. Diagnosis: right oblique inguinal hernia, acquired, reducible.

Diagnosis made on grounds:

– Inguinal pain complaints; lump appears under exertion, disappears at rest.

– Anamnesis: first bulging appeared 4 yrs ago after lifting heavy objects, three recent strangulations (the latest – a month ago).

– Physical examination: lump rt groin (4–5 cm), soft, reducible, lateral to seminiferous tubule, superficial inguinal ring moderately distended (up to 2 cm).

Diagnosis is a relative indication for surgery.

Co-morbidity: 2nd degree hypertension (AP – 220/100 mmHg).

Elevated risk of recurrent strangulations stipulates elective surgery. Antihypertensive therapy onsite (BP stabilized at 150–160/100 mmHg).

Planned radical operation of right inguinal hernia under local anesthesia, (partly with neuroleptanalgesia), repair of anterior and fortification of posterior walls of inguinal canal.

Degree of surgical and anesthetic risk – II.

Blood type 0(I) Rh(+) positive.

Patient's agreement obtained.

Surgical team: surgeon –
assistant surgeon –
Attending physician (signature)

Здійснивши семантичний аналіз україномовної й англо-мовної (перекладеної) версії епікризу за допомогою програми *Advego*, ми констатували вищий ступінь інформативності тексту в перекладі (8,8% на противагу 6,4%). Англо-мовна версія епікризу є більш кодифікованою, в ній широко представлені аббревіатури, характерні для документів, що циркулюють серед персоналу американських медичних закладів (72 yo M – чоловік 72 років, lump rt groin – випинання в правій паховій ділянці), і тому мають статус професійних жаргонізмів (словника представників певної професійної групи, що ізолює їх від непосвячених). До більш поширених аббревіатур-термінів відносяться AP – артеріальний тиск і BP – кров'яний тиск.

На синтаксичному рівні перекладеного тексту відзначається переважання неповних речень (еліптичних конструкцій) над повними: *Antihypertensive therapy onsite, Planned radical operation of right inguinal hernia under local anesthesia*. Вживання двокрапки замість присудка (*Co-morbidity: 2nd degree hypertension*) перетворює розгорнуту синтаксичну конструкцію (із супутніх захворювань відзначається гіпертонічна хвороба II ступеня) на безсполучниковий номінативний дублет. Функція еліпсів у англо-мовному медичному тексті, призначеному для фахівців і співробітників медзакладу, полягає в лаконічному викладі особливо важливих із точки зору встановлення діагнозу фактів у якомога коротший відрізок часу.

Кодифікація певних слів за допомогою аббревіатур, умовних позначок і кольорів (наприклад, умовні кольоропозначення ініціалів прізвища пацієнта (*Jensen* – комбінація червоного (J) та синього (E) кольорів [7, с. 47–48]), року заведення його картки) підкреслює зорієнтованість передопераційного епікризу на вузьке коло фахівців, поєднаних галуззю докладання професійних навичок (*praxis*), спільним обсягом знань (*science*) та відповідною компетенцією.

Висновки. Виходячи з викладених вище фактів та власного аналізу, можна сформулювати такі висновки:

1. Володіння пацієнтів і співробітників медичного закладу спільною «домінантною мовою» є запорукою прихильності до лікування та, в кінцевому рахунку, успішності операційних заходів. З огляду на це, американські медичні установи не тільки демонструють свою готовність забезпечити перекладацький супровід пацієнтам безкоштовно, а й висувають цілий ряд вимог до професійної компетенції мовно-культурного посередника. Натомість в Україні така практика поки що не закріплена на державному нормативно-правовому рівні.

2. Юридичні права й обов'язки пацієнта, а також перспективи й обмеження, пов'язані з успішністю операційного втручання, викладаються в англо-мовній Згоді на проведення операції. Хоч цей документ і призначений для невідготовлених читачів без спеціальної медичної освіти, Згода є специфічно-адресованим текстом із високим ступенем формалізації. Термінологічна насиченість та інформаційна щільність, доведена результатами семантичного аналізу, не дозволяють нам віднести цей жанр до категорії доступних (*lay-friendly*) як у оригінальній, так і в перекладеній версіях.

3. В українській системі охорони здоров'я функціональним аналогом Згоди на проведення операції виступає Передопераційний епікриз, проте ці документи відрізняються адресованістю (епікриз призначений для фахівців медиків і підпадає під положення про «конфіденційність інформації»). Епікриз є формалізованим, кодифікованим текстом, що на всіх рівнях своєї організації віддзеркалює дотримання передумов, які лежать в основі дискурсивних очікувань сторін конв'єнційного контракту. Тенденції до переважання професійних жаргонізмів, аббревіатур і умовних позначень на лексичному рівні, а також неповних речень (еліптичних конструкцій) на граматичному рівні в перекладеній версії Епікризу свідчать про застосування стратегії очування.

4. Незважаючи на теоретично-обумовлену розбіжність жанрової приналежності двох текстів (Згода зорієнтована на пацієнтів, а Епікриз на фахівців), лексико-семантичний і синтаксичний аналіз оригіналів і перекладених версій вищевказаних текстів не показав спроб адаптації змісту до концептуальних (обсяг знань, медична обізнаність) та мовно-культурних потреб рецептивної аудиторії.

Перспективи застосування результатів нашого дослідження ми бачимо в глибшому вивченні жанрових особливостей україномовних і англо-мовних медичних текстів, обґрунтуванні статусу медичного перекладу як особливого різновиду мовно-культурного посередництва, його функцій, стратегій і прийомів.

Література:

1. Бирюков Б.В., Воробьев Г.Г. Тезаурусный поход к коммуникативным процессам и документальная информация. / Б.В. Бирюков, Г.Г. Воробьев // *Информация и управление. Философско-методологические аспекты.* – М.: Наука, 1985. – С. 47–69.
2. Информационные свойства документа / Г.Г. Воробьев, Б.В. Бирюков. // *Документальные системы в управлении* (Под ред. Г.Г. Воробьева и М.Г. Гаазе-Рапопорта). – М.: Экономика, 1973. – С. 19–21.
3. Кулешов С.Г. Документознаводство: История. Теоретичні основи / С.Г. Кулешов; Укр. держ. НДІ архів. Справи та документознавства, Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. – К.: [Б. в.], 2000. – 164 с.
4. AMA. *AMA Manual of Style: a guide for authors and editors* (10th edn.). – NY: Oxford University Press, 2007. – 1010 с.

5. Angelelli, Claudia V. Medical interpreting and cross-cultural communication / Claudia V. Angelelli – NY: Cambridge University Press, 2004. – 153 с.
 6. Azam, Ahmed. Immigrant children often take serve as interpreters / Ahmed Azam // Chicago Tribune. – Oct 01, 2008. – [Електронний ресурс]. – [Текст]. – Режим доступу: http://articles.chicagotribune.com/2008-10-01/news/0809300554_1_interpreters-immigrant-children-mortgage-applications.
 7. Claves, Therese. Medical filing (2nd edition). – Clifton Park, NY: Delmar Cengage Learning, 1996. – 96 с.
 8. Colley, Colleen A., Lucas, Linda M. Polypharmacy: The cure becomes disease / Colleen A., Colley, Linda M., Lucas // Journal of General Internal Medicine. – 1993. – 8 (5). – С. 278–283.
 9. Common Core State Standards for Literacy in All Subjects. – Wisconsin, 2014. – [Електронний ресурс]. – [Текст]. – Режим доступу: <http://standards.dpi.wi.gov/sites/default/files/imce/cal/pdf/section2.pdf>.
 10. Fletcher, Suzanne W., Fletcher, Robert H., Thomas, Duncan C., Hamman, Claus. Patients' understanding of prescribed drugs / Suzanne W. Fletcher, Robert H., Fletcher, Duncan C., Thomas, Claus Hamman // Journal of Community Health. – 1979. – 4 (3). – С. 183–189.
 11. Fraser, Bruce, Nolan, William. The association of deference with linguistic form / Bruce Fraser, William Nolan // Walters J. (ed.). The Sociolinguistics of Deference & Politeness. – The Hague: Mouton, 1981. – С. 93–111.
 12. Georgetown University Center for Child and Human Development. A project of National Center for Cultural Competence. Curricula Enhancement Module Series. Teaching tools. The case against using family, friends, and minors as interpreters in health and mental health care settings. – [Електронний ресурс]. – [Текст]. – Режим доступу: <http://ncccurricula.info/communication/D15.html>.
 13. Goffman, Erving. Stigma: Notes on Management of Spoiled Identity. – NY: Touchstone, 1986. – 168 с.
 14. Joshi, Yateendra. Using «case», «patient», or «subject» in medical writing: What do style guides recommend? – 2014. – [Електронний ресурс]. [Текст]. – Режим доступу: <http://www.editage.com/insights/using-case-patient-or-subject-in-medical-writing-what-do-style-guides-recommend>.
 15. Karliner, Leah S., Auerbach, Andrew, Nápoles, Anna, Schillinger, Dean, Nickleach, Dana, Pérez-Stable, Eliseo J. Language barriers and understanding of hospital discharge instructions / Leah S. Karliner, Andrew Auerbach, Dean Schillinger, Dana Nickleach, Eliseo J., Pérez-Stable // Medical Care. – 2012. – 50. (4). – С. 283–289.
 16. McCarthy, Lucille Parkinson. A psychiatrist using DSM-III: influences of a charter document in psychiatry / Bazerman C., Paradis J. (eds.) Textual dynamics of professions: Historical and contemporary studies of writing in professional communities. – Madison, London: University of Wisconsin Press, 1991. – С. 358–381.
 17. Mueller Gathercole, Virginia C., Thomas, Enlli Môn. Bilingual first-language development: Dominant language takeover, threatened minority language take-up / Virginia C., Mueller Gathercole, Enlli Môn Thomas // Bilingualism: Language and Cognition. – 2009. – 12. – С. 213–237.
 18. NurseKTW. Pre-operative flashcards // Quizlet. – [Електронний ресурс]. – [Текст]. – Режим доступу: <https://quizlet.com/4190437/pre-operative-flash-cards/>.
 19. Reis, Sally M. Major turning points in gifted education in 20th century / Sally M. Reis. – [Електронний ресурс]. – [Текст]. – Режим доступу: http://gifted.uconn.edu/schoolwide-enrichment-model/major_turning_points/.
 20. Sontag Debbie. Children who speak for their parents / Debbie Sontag // Chicago Tribune. – Mar 13, 1987. – [Електронний ресурс]. – [Текст]. – Режим доступу: http://articles.chicagotribune.com/1987-03-13/features/8701200252_1_interpreters-parents-health-immigration-status.
 21. Van den Bogaerde Beppie. Interpreter training from scratch / Beppie van den Bogaerde // C. Wadensjo et al. (eds). The Critical Link 2: Professionalisation of interpreting in community. – Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2007. – С. 283–297.
 22. Vihla Minna. Medical writing: Modality in focus / Minna Vihla. – Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999. – 171 с.
 23. Woloshin, Steven, Bickell, Nina A., Schwartz, Lisa M., Gany, Francesca, Welch, H. Gilbert. Language barriers in medicine in United States / Steven Woloshin, Nina A., Bickell, Lisa M., Schwartz, Francesca Gany, H. Gilbert Welch // Journal of American Medical Association. – 1995. – 273 (9). – С. 472–476.
 24. Youssef Valerie, Silverman David. Normative expectations for medical talk / Valerie Youssef, David Silverman // Language and Communication. – 1992. – 12. – С. 123–131.
- Глюстративний матеріал:*
1. ANSU. Хірургічна операція. Передопераційна підготовка. – 2014. – [Електронний ресурс]. – [Текст]. – Режим доступу: http://ansu.at.ua/publ/dogljad_za_khvorimi/khirurgija/khirurgichna_operacija_peredoperacijna_pidgotovka/16-1-0-78.
 2. Allina Health. United hospital. Surgical services. – [Електронний ресурс]. – [Текст]. – Режим доступу: <http://www.allinahealth.org/United-Hospital/Services/Surgical-Services>.
 3. Gustave Frederick, DDS. Oral and Maxillo–Facial Surgery. Consent for oral surgery. – [Електронний ресурс]. – [Текст]. – Режим доступу: <http://c2-preview.prosites.com/137105/wy/docs/Oral%20Surgery%20Consent%20%20pages%20.pdf/>.
 4. Monterey Peninsula Surgery Center. Operation Instructions. – [Електронний ресурс]. – [Текст]. – Режим доступу: <http://montereysurgerycenter.com/patient-information/operation-instructions>.
 5. Rockyview General Hospital. Patient Instructions for Admit Day of Procedure. – 2008. – 4 с. – [Електронний ресурс]. – [Текст]. – Режим доступу: <http://www.albertahipandknee.ca/dnn/Portals/0/Images/Admit%20Day%20of%20Surgery%20RGH.pdf>.
 6. Thein David, McClellan Adam. Periodontal care. Pre-operative surgery instructions. – [Електронний ресурс]. – [Текст]. – Режим доступу: <http://www.drthein.com/docs/McClellan%20Pre-Op%20with%20Sedation.pdf>.
 7. UCLA Neurosurgery. Pre-operative instructions for adult patients undergoing a planned neurosurgery. – 10 с. – [Електронний ресурс]. – [Текст]. – Режим доступу: <http://neurosurgery.ucla.edu/workfiles/preopadult.pdf>.
- Поворознюк Р. В. Роль медичинського переклада в передопераційній підготовці пацієнтів: сопоставлення американської та української парадигм**
- Анотація.** Стаття присвячена вивченню ролі медичинського переклада в передопераційній підготовці пацієнтів. Розглянуті комунікативно-прагматичні параметри здійснення перекладацької діяльності, проведено сопоставительний аналіз жанрово-стилістических особливостей англійських та українських передопераційних документів.
- Ключові слова:** інструкції по передопераційній підготовці, домінуючий та менш розповсюджений мови, передопераційна згода, передопераційний епікриз, медичинський переклад.
- Povoroznyuk R. Role of medical interpreting in pre-operative patient education: comparison of American and Ukrainian paradigms**
- Summary.** The article describes role medical interpreting plays in pre-operative patient education. Communicative and pragmatic parameters of interpreting activity are presented, generic and stylistic features of pre-op documents in English and Ukrainian are compared.
- Key words:** pre-op instructions, dominant and minority languages, pre-op consent, pre-op epicrisis, medical interpreting.

МОВА І ЗАСОБИ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

*Дем'янова Ю. О.,
кандидат філологічних наук,
старший викладач кафедри англійської мови для
технічних та агробіологічних спеціальностей
Національного університету біоресурсів і природокористування України*

ШЛЯХИ ПІДВИЩЕННЯ НАУКОМЕТРИЧНИХ ПОКАЗНИКІВ АВТОРА

Анотація. У статті розкривається роль журналів відкритого доступу у справі поширення результатів наукових пошуків українських учених і збільшення кількісних показників ефективності їхньої діяльності. Визначаються базові вимоги до журналу відкритого доступу, окреслюються шляхи підвищення індивідуального наукового рейтингу й міжнародного статусу науково-освітньої установи, що сприятимуть забезпеченню конкурентоспроможності вітчизняного наукового виробництва.

Ключові слова: відкритий доступ, наукометричні показники, наукометрична база, цитованість.

Постановка проблеми. В останнє десятиріччя тема відкритого доступу активно обговорюється в колі науковців, бібліотекарів, педагогів та інших фахівців. Сам термін «відкритий доступ», як відомо, було запроваджено на Будапештській конференції 2002 р., відтоді його значення змінилося мало. На сьогодні під поняттям «відкритий доступ» до рецензованої наукової літератури розуміють «вільний доступ до неї через публічний Інтернет і право кожного користувача читати, завантажувати, копіювати, поширювати, друкувати, шукати або робити посилання на повнотекстові статті, здійснювати пошук роботами-індексаторами, вводити їх як дані в програмне забезпечення або використовувати для інших законних цілей за відсутності фінансових, правових і технічних перешкод, за винятком тих, які регулюють доступ власне до Інтернету» [8]. Проте варто зауважити, що ознакою української науки XXI ст. все-таки залишається її географічна ізольованість і, як наслідок, низька цитованість наукового доробку, низька конкурентоспроможність вітчизняного виробництва.

Отже, інтеграція вітчизняної науки у світову академічну спільноту є однією з найактуальніших проблем сьогодення. З метою підвищення авторитету українського науковця, забезпечення міжнародної співпраці й відкритого неупередженого наукового діалогу Постановою Кабінету Міністрів України від 05.04.2012 р. № 318 [5] і розпорядженням Кабінету Міністрів від 08.10.2012 р. № 780-р [6] передбачено запровадити міжнародні критерії та механізми оцінювання діяльності наукових працівників. Також у процедурі атестації ВНЗ серед інших параметрів велике значення надається критеріям якості й ефективності наукової діяльності професорсько-викладацького складу закладу. Наказ Міністерства освіти й науки України «Про затвердження Порядку оцінки розвитку діяльності наукової установи» від 03.04.2012 р. № 399 [2] передбачає оцінювання динаміки розвитку наукового потенціалу й результативності наукової, науково-технічної та інноваційної діяльності установи за низкою критеріїв, серед яких зазначається й такий показник, як кількість статей у вітчизняних і закордонних наукових журналах, що входять до міжнародних баз даних. Отже, питання поширення наукових здобутків і збіль-

шення авторитету українського науковця у світі набуває дедалі більшої актуальності.

Стаття має на меті визначити роль журналів відкритого доступу в поширенні наукового знання та окреслити шляхи підвищення наукометричних показників і міжнародного рейтингу українського дослідника. Для реалізації цієї мети також передбачено вивчення стану розроблення проблеми в науковій літературі, формулювання базових вимог до журналу відкритого доступу та визначення основних кроків у напрямі збільшення ефективності діяльності українських науковців, що пов'язана з публікацією у виданнях відкритого типу.

На сьогодні в центрі уваги вітчизняних і зарубіжних дослідників перебувають різні аспекти проблеми відкритого доступу до рецензованої наукової літератури. Зокрема, О. Чернобай і Ю. Аксенова розглядають можливості журналів відкритого доступу як нової моделі наукової комунікації та обґрунтовують роль університетської бібліотеки в її реалізації [9]. Роботи Т. Ярошенко присвячені визначенню переваг ідеї відкритого доступу як ефективного способу наукової комунікації на сучасному етапі [7]. Л. Бакуменко аналізує досвід зарубіжних і вітчизняних бібліотек із питань створення корпоративних інституційних електронних архівів (репозитаріїв), визначає перспективи їхнього розвитку в Україні [1]. У збірнику наукових праць Британської академії подано різновекторні погляди науковців щодо ідеї відкритого доступу та можливості практичного вирішення проблем правового, політичного, культурного й технічного характеру, що з ним пов'язані [11]. М. Діаринг описує зміни, що відбуваються у видавничій практиці, і моделі забезпечення відкритого доступу [10]. Те саме питання є предметом обговорення на міжнародних конференціях, форумах, семінарах. Зокрема, у червні 2014 р. в Копенгагені відбувся Європейський науковий форум (Euroscience Open Forum, ESOF 2014), на якому серед інших розглядалися питання відкритого доступу до наукових знань, у тому числі й відповідальності автора за результати своїх наукових пошуків [12]. Отже, останнім часом проблема відкритого доступу набула значної ваги у світовому масштабі й вимагає перегляду всієї концепції наукової комунікації, її модернізації задля забезпечення сучасних потреб науковців і академічних установ загалом.

Виклад основного матеріалу дослідження. На сьогодні в Україні існує 1 753 фахові видання для публікації результатів кандидатських і докторських дисертаційних робіт [4]. Більшість із них видаються невеликим накладом і підтримують традиційний паперовий формат. Це значно знижує можливості українських авторів у поширенні своїх наукових здобутків, а отже, і популярність, авторитет самих науковців, світовий імідж української науки. Для того щоб бути визнаним як авторитетне, високоякісне джерело інформації, журнал має бути легкодоступним. На

нашу думку, перехід наукового журналу в режим відкритого доступу – украй необхідний крок, що дасть змогу значно підвищити індекс його цитування, а отже, осмисленість, відповідальність і продуктивність роботи науковців, котрі публікують результати своїх досліджень у такому журналі.

Основними вимогами до електронної версії наукового журналу є наявність інформації про галузь і проблематику журналу, його засновника та видавця, членів редколегії із зазначенням регалій і місця роботи, наявність контактної інформації. На сайті мають бути чітко подані положення про політику розділів журналу, редакційна політика й публікаційна етика, максимально висвітлений процес подання статті і її рецензування. Також обов'язково прописуються положення про авторські права та конфіденційність. Сайт має надавати вільний доступ до повнотекстових статей авторів, подавати анотації, ключові слова, список літератури рідною й іноземною (іноземними) мовами. Бажаємо, щоб технологічна платформа такого електронного журналу надавала можливість здійснювати пошук за автором, назвою, номером журналу, розміщувати новини, вести діалог і підтримувати весь життєвий цикл журналу від подання статті автором до її публікації, забезпечувати можливість відстеження статусу поданого в редакцію матеріалу. Інтерфейс користувача має забезпечити наочність і зрозумілість подання структури розміщеної на ньому інформації та швидкий логічний перехід між розділами й підрозділами сайту. Такі вимоги мають на меті вивести українські фахові видання на міжнародний рівень і відповідати високим світовим стандартам, а також полегшити аналітичну роботу, що стосується сфери бібліометрії й наукометрії.

Як уже згадувалося вище, вагомими показниками ефективності наукової діяльності є публікаційна активність та індекс цитувань науковців, що надають можливість об'єктивно визначати рівень, значущість, популярність їхніх наукових досліджень. Результативність роботи науковця оцінюється головною за якісними й кількісними показниками. Якісні параметри базуються на висновках експертів, тоді як кількісні оцінки ґрунтуються на інформації про загальну кількість публікацій; показники цитованості; індекс Гірша; імпаکت-фактор наукового журналу, у якому опубліковані роботи; кількість отриманих вітчизняних і міжнародних грантів, стипендій, премій, участь у роботі редколегій наукових журналів тощо.

Із зазначених вище останнім часом найбільший інтерес становлять наукометричні показники. Міжнародна практика наукометричних досліджень спирається на використання міжнародних баз даних, оснащених інструментами для відстеження цитованості статей, опублікованих у наукових виданнях, що до них (баз) входять. Згідно з даними сайту «Наука України в дзеркалі наукометричної бази даних SciVerse Scopus» [3] на 18.04.2014 р., рейтинговий список налічує 118 вишів України, серед них найвищі показники цитованості мають Київський національний університет імені Тараса Шевченка (індекс Гірша становить 65) – перша позиція; Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна (індекс Гірша становить 50) – друга позиція; Львівський національний університет імені Івана Франка (індекс Гірша становить 41) – третя позиція. Про що це свідчить? По-перше, про відповідний статус освітньо-наукової установи, що бере активну участь у реалізації державної та світової наукової й науково-технічної політики. По-друге, про результативність і вагомість для міжнародної спільноти результатів наукових пошуків професорсько-викладацького складу цих закладів.

Отже, завдання якнайширшого подання результатів наукових досліджень працівників українських вишів у сучасному світовому форматі постає як пріоритетне. Реалізації цього завдання, на нашу думку, сприятимуть кроки, спрямовані на таке:

- умотивування та заохочення професорсько-викладацького складу до публікації в авторитетних міжнародних виданнях, які мають високі наукометричні показники (як індивідуального автора, так і у співавторстві із зарубіжним колегою);
- збільшення обсягу та якості англійської наукової продукції вищих навчальних закладів, покращення якості підготовки наукових журналів вишу відповідно до вимог міжнародних наукометричних баз з метою подальшого їх включення до цих баз;
- розвиток інституційної політики щодо вільного доступу до повних текстів відрецenzованих наукових робіт працівників закладу;
- забезпечення оприлюднення показників публікаційної активності професорсько-викладацького складу вишу;
- формування атмосфери наукової відкритості, демократичності, чесності; підвищення особистої відповідальності за результати наукових досліджень; суворе дотримання норм наукової етики; протидію фальсифікації наукових ідей; утвердження високого наукового іміджу українського науковця.

При цьому авторів, який прагне максимальної цитованості своїх праць і збільшення наукового рейтингу, варто стати на шлях:

- вивчення актуальних питань міжнародної проблематики, підвищення рівня теоретичної/практичної значущості дослідження для міжнародної наукової спільноти;
- публікації у високорейтингових міжнародних виданнях, що входять до світових наукометричних баз, самоархівування;
- підвищення якості публікацій відповідно до міжнародних стандартів, якості англійських анотацій і оформлення пристатейних списків літератури (адже це єдине джерело, що дає змогу міжнародній аудиторії скласти враження про рівень наукової роботи її автора);
- збільшення інформативності й змістовності назви наукової статті, анотації та ключових слів;
- цитування робіт науковців, які мають високі наукометричні показники, у своїй публікації;
- збільшення кількості посилань на власні роботи (самоцитування);
- створення персональної сторінки, що відображає професійну діяльність науковця (наприклад, у мережі Ukrainian Scientists Worldwide), реєстрація у відкритих реєстрах і встановлення унікального ідентифікатора науковця (наприклад, Researcher ID, ORCID тощо);
- підвищення рівня міжнародної наукової комунікації, участі у вебінарах, конференціях, форумах, ведення наукових блогів, розширення наукових зв'язків і діалогів.

Висновки. Усе це в сукупності сприятиме виведенню українського науковця на міжнародний рівень, збільшить показники цитованості його робіт і забезпечить визнання міжнародною науковою спільнотою. При цьому журнали відкритого доступу відіграють визначальну роль у справі поширення результатів наукових досліджень індивідуальних авторів, а отже, безпосередньо впливають на збільшення кількісних показників ефективності їхньої діяльності, надають реальну картину якості наукової роботи, що провадиться в науково-освітніх і дослідницьких установах, сприяють збільшенню їхньої соціаль-

но-наукової ролі. Актуальність порушеної в роботі проблеми, звичайно, не висчерпується викладеним тут матеріалом, адже процес забезпечення відкритості, доступності, затребуваності результатів наукових досліджень вітчизняних науковців є тривалим і передбачає осучаснення моделі наукової комунікації, поширення прогресивного досвіду зарубіжних колег в Україні, а також розв'язання низки дотичних до цього питань, від технічних до етично-правових.

Література:

1. Бакуменко Л. Корпоративні інституціональні репозитарії бібліотек вищих навчальних закладів: відкритий доступ до наукових публікацій / Л. Бакуменко // Вісник книжкової палати. – 2012. – № 10. – С. 18–22.
2. Про затвердження Порядку оцінки розвитку діяльності наукової установи : Наказ Міністерства освіти й науки України від 03.04.2012 р. № 399 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.budapestopenaccessinitiative.org/boai-10-recommendations>.
3. Наука України в дзеркалі наукометричної бази даних SciVerse Scopus [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://jsi.net.ua/scopus/>.
4. Перелік наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.mon.gov.ua/ua/activity/563/perelik-naukovikh-fakhovikh-vidan/6797/>.
5. Постанова Кабінету Міністрів України від 05.04.2012 р. № 318 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.kmu.gov.ua/control/uk/newsnpd?fromDate=31.07.2005&npdList_stind=4661.
6. Розпорядженням Кабінету Міністрів від 08.10.2012 р. № 780-р [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/780-2012-%D1%80>.
7. Ярошенко Т. Зелений шлях відкритого доступу. Репозитарії та їх роль у науковій комунікації: перші двадцять років / Т. Ярошенко // Бібліотечний вісник. – 2011. – № 5. – С. 3–10.
8. Budapest Open Access Initiative [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.budapestopenaccessinitiative.org/boai-10-recommendations>.
9. Chernobay O.V. Resources of open access as a tool for formation of scientific rating of scientists / O.V. Chernobay, O.Yu. Aksenova // Science and Transport Progress. Bulletin of Dnipropetrovsk National University of Railway Transport. – 2013. – № 6. – P. 168–174.
10. Dearing Matthew T. The Rise Of Open Access Scientific Publishing. Available at [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.science20.com/dynamic_patterns_research_journal/rise_open_access_scientific_publishing-86745.
11. Vincent N. Debating Open Access / N. Vincent, C. Wickham (eds). – London : British Academy, 2013. Available at. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://issuu.com/thebritishacademy/docs/debating_open_access-ed_vincent_and#.
12. ESOF2014 EuroScience Open Forum [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://esof2014.pathable.com/>.

Демьянова Ю. А. Пути повышения наукометрических показателей автора

Аннотация. В статье раскрывается роль журналов открытого доступа для распространения результатов научных поисков украинских исследователей и увеличения количественных показателей эффективности их деятельности. Определяются базовые требования к журналам открытого доступа, определяются пути повышения индивидуального научного рейтинга и международного статуса научно-образовательного учреждения, которые будут способствовать обеспечению конкурентоспособности отечественного научного производства.

Ключевые слова: открытый доступ, наукометрические показатели, наукометрическая база, цитируемость.

Demianova Yu. The ways of improving the individual academic rating

Summary. The article reveals the role of open access journals in the process of dissemination of the scientific findings of the Ukrainian researchers in order to increase the quantitative indicators of the efficiency of their scientific activities. Also specified are the basic requirements for open access journals, and the ways to improve the individual academic rating and international status of scientific and educational institutions are identified, which will contribute to the competitiveness of the national scientific product.

Key words: open access, scientometric indicators, scientometric database, citation.

Sereda O. M.,
Dr. Phil.,

Dozentin am Lehrstuhl für deutsche Philologie und Translation
Nationale Linguistische Universität Kiew

UKRAINISCHER EUROMAIDAN IN DEN KOMMENTAREN DER DEUTSCHEN JOURNALISTEN

Summary. The article presents results of discourse analysis of conceptual representations of Euromaidan protests by three german news sources – Die WELT, Tagesspiegel and Süddeutsche Zeitung.

Key words: Ukraine, Russia, European Union, image of country, metaphor, German media

Aktualität und Relevanz des Themas. Zum zweiten Mal in ihrer neuesten Geschichte ist die Ukraine in den Fokus der deutschen Medien geraten. Die Ereignisse im Jahre 2013–2014 wurden in der Ukraine «Revolution der Würde» genannt. Anders als 2004, als die deutschen Journalisten bildhafte Metaphern wie orangefarbene Revolution, Revolution in Orange für die Geschehnisse auf dem Maidan in Kiew fanden [4], war 2013–2014 die Rede von Massenprotesten, Machtkampf, pro-Europäischem Protest, Spannungen um die Ukraine, Revolte und dem Aufstand. Auch wenn die Rolle der Massenmedien als Akteur im internationalen Kontext umstritten ist [1, S. 81], bleiben sie ein wichtiges Instrument der systematischen Verbreitung von Realitätsdeutungen und Stereotypisierungen mit dem Ziel, das öffentliche politische Bewusstsein zu beeinflussen. Massenmedien wirken durch die Auswahl der Themen und Aspekte, durch die Art der Präsentation und durch die inhaltliche Darstellung bei der Konstruktion von Nationenbildern in den Köpfen der Rezipienten mit [2, S. 3]. Dadurch, dass sie einen «Themenbereich für den Adressaten kognitiv vorstrukturieren und interpretieren» [Nier/Böcke, zitiert nach 3, S.149] und spezifische Deutungen und Bewertungen vermitteln können, nehmen Metaphern einen zentralen Stellenwert im politischen Diskurs ein.

Ziel des Artikels. Der vorliegende Beitrag stützt sich auf die Analyse eines Korpus, das im Internet erschienene 88 Autorenartikel von «Die WELT», 62 Autorenartikel von der «Süddeutschen Zeitung» (SZ) und 77 Autorenartikel von dem «Tagesspiegel» (TS) umfasst. Mit Hilfe einer Suchmaschine (Stichwort «Ukraine») wurden die in der Zeit vom 30. September 2013 bis 28. Februar 2014 veröffentlichten Artikel analysiert. Als Top-Ereignis im politischen Leben der Ukraine wurden die Proteste auf dem Maidan in Kiew (Euromaidan) definiert. Der Fokus wurde auf metaphorische Darstellungen der wichtigsten Akteure des und um den Euromaidan gelegt. Die Ergebnisse werden mit einer Analyse der Artikel von oben genannten Zeitungen aus dem Jahre 2004 verglichen [4].

Die Geschehnisse auf dem Maidan 2013–2014 lassen sich grob in drei Zeitperioden einteilen: 1) Vor dem Scheitern der Verhandlungen mit Brüssel, 2) Beginn der Demonstrationen in Kiew und 3) Eskalation der Gewalt auf dem Maidan. Dementsprechend wandelte sich der Ton der deutschen Presse.

Die Metaphern der Verlobung und Beziehung tauchten in den Artikeln auf, die in der ersten Zeitperiode veröffentlicht wurden. Im Verhältnis Deutschlands und der EU zu Russland herrschte eine Eiszeit und die Russen fühlten sich wie verschmähte Geliebte, nach-

dem Europa der Ukraine zugewandt hatte (Jungholt, Die WELT, 2.12.13). Russland und Europa buhlten um Einfluss auf Osteuropas junge Demokratien (Nienhuysen, SZ, 28.11.13). Um Kiew wurde heftig geworben (SZ, 14.10.13). Ukrainischer Präsident hatte ein Stahlimperium im Familienbesitz (Korneulius, SZ, 30.11.13) und Brüssel und Moskau waren Rivalen um Kiews Gunst (Kahlweit, SZ, 14.10.13). Die EU bietet hohe Moral und einen dicken Geldbeutel (Korneulius, SZ), Russland bietet nur Geld, aber keine echte Perspektive (Hans, SZ, 2.12.13) und die Ukraine liebäugelte mit der Bindung an den Westen, während gleichzeitig die Nähe zu Russland gepflegt wurde (Kahlweit, SZ, 14.10.13).

Das Gipfeltreffen in Vilnius, auf dem das Assoziierungsabkommen mit der EU unterzeichnet werden sollte, war eine «Verlobungsfeier – und dann ließ sich die Braut entschuldigen» (Stürmer, Die WELT, 02.12.13). Wie ein verlassener Bräutigam «fühlten sich die EU-Diplomaten enttäuscht und betrogen», nachdem Janukowitsch die EU abblitzte (Kahlweit, SZ, 21.11.13). Weil die EU in den Verhandlungen mit Janukowitsch dupiert wurde, hatten die EU-Europäer ein Motiv zur Revanche und konnten (wie einst Russland) «Druck ausüben, fordern, Geld geben» (Korneulius, SZ, 3.02.14). Prompt wurde die Ukraine zum Moskauer Vasall, zu einer Schaukelrepublik (Hans, SZ, 2.12.13) und die Verhandlungen mit der Ukraine wurden als ein aufgeregter Hühnerhaufen, in dem «mal dieser Gockel, mal jene Henne auf den Mist steigt» beschrieben (Korneulius, SZ, 20.11.13). Nach der Gewalteskalation in Kiew erkannten einige deutsche Journalisten und Politiker, dass die Ukraine gespalten ist und dass sie, die EU und Russland sich in einer gefährlichen Dreiecksbeziehung befanden (Fischer, SZ, 8.01.14).

Der Kampf um die Ukraine wurde mit Gezerre, Wettbewerb zwischen der EU und Russland verglichen, bei dem es um Geld, Werben, Verhandeln und Feilschen geht. Auch wenn ungewohnt, tritt die EU in einen Bieterwettbewerb mit Russland: Beide Länder machen der Ukraine ein Angebot, wobei die EU der Höchstbietende ist, der trotzdem verliert (Cáceres, Kahlweit, SZ, 19.12.13).

Gerne wurden die Metaphern aus dem Sport verwendet: Europa setzte auf Klitschko (Kahlweit, SZ, 9.12.13). Die EU geriet in ein Tauziehen mit Russland (SZ, 4.02.14), kann sich aber ein Kräftemessen mit Russland nicht leisten (Brössler, SZ, 30.01.14). Die Europäische Union hatte das Spiel um die Ukraine verloren, so viel war klar (Hans, SZ, 2.12.13). Die Demonstranten und Sicherheitskräfte lieferten sich im Stadtzentrum Kiews ein Katz-und-Maus-Spiel (Kahlweit, SZ, 11.12.13) und nach der Eskalation der Gewalt begann die EU ein Zuckerbrot-und-Peitsche-Spiel mit Sanktionsandrohungen (Korneulius, SZ, 3.02.14).

Während die Journalisten der SZ und des TS zumindest am Anfang der Geschehnisse auf dem Maidan die EU als selbstständigen Akteur präsentierten, wurde der Kampf um die Ukraine in den Kommentaren der WELT zu einer Schlacht zwischen dem kollekt-

tiven Westen (atlantischer Welt) und Russland (Stürmer, 2.12.13) stilisiert. Die Journalisten der WELT bedienten sich oft den Metaphern aus den Zeiten des Kalten Krieges, dabei griffen sie auf Brzeziński's Metapher von Eurasien als großes Schachbrett, auf dem der Kampf um globale Vorherrschaft auch in Zukunft ausgetragen wird, zurück. So schrieb Michael Stürmer über Putins gefährliche Partie und sein Raketenschach mit dem Westen (18.12.13), in dem die Punkte seit 1990 an Westen gingen (Stürmer, 18.12.13). Nach Meinung des Journalisten der WELT sah der Kreml die Ukraine nicht nur als Wiege der russischen Kultur, sondern als strategisches Vorland (Stürmer, 2.12.13). Die Anbindung der Ukraine an die EU soll Russland eine strategische Niederlage bereiten (Wergin 18.10.13). Militärische Metaphern wurden auch bei der Schilderung der Ereignisse in der Ukraine gebraucht: Kiew war eine Frontstadt (SZ, 1.02.14), industrielle Regionen im Osten und Süden des Landes wurden zum Hinterland von Viktor Janukowitsch (Windisch, TS, 10.12.13).

Die Ex-Ministerpräsidentin Julia Timoschenko, deren Inhaftierung zum größten Hindernis auf dem Weg zu dem Assoziierungsabkommen mit der EU wurde, wurde Oppositionsführerin und einst Ikone der «orangenen Revolution» genannt (Christoph von Marschall, TS, 10.10.13).

Vor und zu Beginn der ukrainischen Proteste war Klitschko unbestritten Favorit der deutschen Presse. Als Nationalheld, unbefleckter Politiker, ehrliche Haut (Kahlweit, Rietzschel, SZ, 3.12.13) sollte Klitschko zum Mann des Westens aufgebaut werden (Kahlweit, SZ, 9.12.13). Als Oppositionsführer verhandelte er mit Janukowitsch, appellierte an Steinmeier und führte die Opposition um sich an. Am Anfang Aushängeschild der Proteste, verwandelte sich Klitschko jedoch in das Gesicht einer gekaperten Protestbewegung, nachdem erkannt wurde, dass er «vielleicht das Gesicht der Proteste ist, aber nicht der Kopf (Schulte von Drach, SZ, 24.01.14) und dass der Boxweltmeister lediglich ein Barrikadenkämpfer ist, der nicht genug politisches Gespür und Finesse aufbringt (Kornelius, SZ, 3.02.14).

Janukowitsch wurde als der Mann präsentiert, den der Westen nach der orangenen Revolution als Hoffnungsträger aufbaute (Kahlweit, SZ, 11.12.13). Nach dem Scheitern der Verhandlungen mit der EU wurde ukrainischer Präsident Schlitzohr (Schuster, Die WELT, 11.12.13) genannt. Janukowitsch spielte mit der EU ein abstruses Pokerspiel (Flückiger, Meier, TS, 13.11.13). Die EU hatte sich vom ukrainischen Präsidenten Janukowitsch am Nasenring durch die Manege ziehen lassen und ist auf Janukowitschs europafreundliches Theater hereingefallen (Kornelius; Brössler, SZ, 23.01.14). Dem ukrainischen Präsidenten wurden Frechheit und Listigkeit zugeschrieben (Schuster, Die WELT, 11.12.13). Wie im Jahr 2004 wurde Janukowitsch mit ukrainischen Oligarchen und Russland in Verbindung gebracht: Er sei Schoßhund des Oligarchen Achmetow (Kahlweit, SZ, 11.12.13) und gleichzeitig ein Mann Moskaus in der ukrainischen Politik (Fischer; Brössler, SZ). Er habe die Ukraine zu einer Diktatur gemacht, zum Land der Bitterkeit (Kahlweit, SZ, 29.01.14), zu einem Land in der Form eines lebenslangen Gefängnisses (Andruchowitsch, TS, 26.01.14).

Wie 2004 [4] wurde dem russischen Präsidenten Putin vorgeworfen, den Einfluss und Größe des alten Sowjetreichs restaurieren (Braun, SZ, 10.12.13) und Moskau zum Machtzentrum einer Eurasischen Union ausbauen zu wollen (Brössler, SZ, 23.02.14). Wladimir Putin selbst wird selbst ernannte Erbe der Sowjetherrscher genannt (Gnauck, Die WELT, 21.11.13). Putin bemühte sich darum, dass Russland «seinen Status als globale Macht im Rahmen

seiner beschränkten Möglichkeiten wieder aufbaut» (Fischer, SZ, 8.02.14). Wie im Jahr 2004, wurde Putin fehlende Demokratie vorgeworfen: Russland sei Putins Reich und Ein-Mann-Staat (Nienhuysen, SZ, 5.01.14).

Sowohl in den Kommentaren der WELT, als auch von den Journalisten der SZ wird der russische Präsident als ewiger Machtspieler dargestellt, für den es «nur Sieg oder Niederlage gibt» und der «in jedem Problem ein Duell» sieht (Kornelius, SZ, 12.12.13). Putin war es, der den ukrainischen Präsidenten Janukowitsch dazu gezwungen hat, eine bereits getroffene strategische Entscheidung rückgängig zu machen und Putin war es, der in geradezu diabolischer Art ein Dreiergespräch über das Schicksal der Ukraine vorschlug, als schriebe man das Jahr 1939 und könne Territorien zuschanzen wie einst Hitler und Stalin (Kornelius, SZ, 21.10.13). Putins ernstes Spiel ist Geopolitik wiederholt Stürmer von der WELT (2.12.13) und behauptet, der starke Mann habe Scharfschützen von der Leihe gelassen und eine Blutspur in Kiew hinterlassen (22.02.14).

Das Bild von Russland ist widersprüchlich, meist negativ. Während die EU die Politik der offenen Tür gegenüber der Ukraine beibehielt, wollte der böse Nachbar nicht mitspielen (Gnauck, 24.11.13). Russland wurde mit Macht, Druck, Gewalt, Zwang, Erpressung und Einfluss in Verbindung gebracht. Russland hielt seine schützende Hand über den Autokraten in Kiew (Ziedler, TS, 23.01.14), spielte die Muskeln in Energiefragen (Stürmer, Die WELT, 2.12.13) und hatte mit überhöhten Gaspreisen und Handelsbarrieren ein ganzes Volk in Geiselschaft genommen (Brössler, SZ, 30.01.14).

Die Metapher des starken russischen Bären ist wohl ein Dauerklischee der westlichen Welt. Die WELT zitiert den früheren US-amerikanischen Außenminister und bezeichnet Russland als verwundeten Grizzly-Bär: gefährlich, intelligent und unberechenbar (Stürmer, 2.12.13). Wie Preußen, wurde Russland von der WELT mit der Metapher der Doppelgesichtigkeit belegt, d.h. sie kann reaktionär sein und durch die eiserne Faust zusammenhalten, aber auch fortschrittlich, wenn es irgendwann Europa nähert (Stürmer, 2.12.13).

Die Journalisten der SZ vermittelten ihren Lesern ein Bild vom schwachen Russland mit großen außenpolitischen Ambitionen und verglichen es mit einem zähmbaren politischen Koloss mit enormen internen Problemen (Kornelius, 12.12.13), der «in einem Spannungsfeld zwischen Triumph und Tragödie» steht (Nienhuysen, 5.01.14). In der WELT wurde auf die Metaphern zurückgegriffen, die eine Krankheit beschreiben: So empfand Russland den Phantomschmerz des zerfallenden Imperiums (Stürmer, 2.12.13).

Während Putin eine harte Machtpolitik betreibt, steht die EU als «soft power» ihm gegenüber (Stürmer, 02.12.13). Die zentrale Metapher die EU hält die Tür für die Ukraine offen geht auf die Gebäudemetapher zurück und sollte pro-europäische Ukrainer ermutigen: Europa (das Haus) als Garant für Sicherheit, Schutz, Geborgenheit, Stabilität und Abgeschlossenheit steht auf ihrer Seite [5]. Der Brüsseler Club der 28 (Schuster, Die WELT, 11.12.13) wurde als Gegenmodell zu Russland, als begehrtere Wertegemeinschaft dargestellt. Das Beispiel der Ukraine soll den EU-müden Europäern zeigen, dass es noch Länder gibt, in denen die EU für Hoffnung steht (Gnauck, Die WELT, 24.11.13). In den Verhandlungen um das Assoziierungsabkommen mit der Ukraine war die EU einig: Brüssel war ein Pol, aus dem alle Kraft ausgeht (Kornelius, SZ, 30.10.13). Nach dem Scheitern der Verhandlungen mit der Ukraine kritisieren aber die deutschen Journalisten die EU als eine außenpolitische Zwergin (Kornelius, SZ, 30.10.13), die vor schärferer Gangart zu rückschreckt (Brössler, 27.01.14).

Die Ukraine wurde nicht als Subjekt, sondern als Objekt der Geopolitik dargestellt: Sie wurde zur wichtigsten Trophäe im Ringen zwischen Washington, Brüssel und Moskau (Kahlweit, SZ, 20.10.13), als niemand ahnte, dass Putin «wenig später auch die EU ausspielen und Brüssel die Ukraine entreißen würde» (Hans, StZ, 31.12.13). Die Ukraine unter Janukowitsch erschien durch und durch korruptes, sieches Land und maroder Staat (Schuster, Die WELT, 11.12.13).

Im Januar-Februar 2014 bedienten sich die deutschen Journalisten der gleichen Metapher und gleichen stereotypen Vorstellungen wie 2004, der Metapher eines geteilten Landes (zweigeteilte Ukraine): im regierungstreuen und russophilen Osten und Süden sprach man Russisch, im oppositionsnahen europafreundlichen Westen die offizielle Landessprache Ukrainisch (Mühling, SZ, 9.12.13; Kahlweit, SZ, 11.12.13). Anhänger der postsowjetischen Ordnung und Russlandfreunde aus dem Osten des Landes hängen sich an den Rockschoß Wladimir Putins (Kahlweit, Hans StZ).

Ende Februar 2014 stellten einige deutsche Journalisten fest, dass das, was mit einer verweigerten Unterschrift unter EU-Vertrag begann, entwickelte sich zu einem gewalttätigen Machtkampf, der einem Bürgerkrieg (Nienhuysen, SZ, 23.01.14; Brössler, SZ, 23.01.14; Hans, SZ, 21.02.14) bzw. einem Jugo-Endspiel der Extraklasse ähnelt (Stürmer, 22.02.14).

Schlussfolgerungen. In dem untersuchten Korpus finden sich die Metapher aus den Quellenbereichen Krieg, Kampf, Wettkampf, Sport, Beziehung und Verlobung. Ihr Gebrauch soll verschiedene Aspekte der Verhandlungen über das Assoziierungsabkommen zwischen der EU und der Ukraine und des darauffolgenden Konflikts um die Ukraine verdeutlichen. Die Metaphern für die Konstruktion der EU (Europa) dienen der Schaffung des positiven Images der Europäischen Union im In- und Ausland. Die Darstellung der Ukraine als Braut (Verlobungsmetapher) vermittelt einen Eindruck von der Wichtigkeit und Bedeutsamkeit der Anbindung der Ukraine an die EU und ihre positiven Effekte für beide Seiten. Russland tritt in diesem Kampf um die Ukraine als Konkurrent der EU auf. Es wird dafür verantwortlich gemacht, dass das Wunschbild der EU von

sich als handlungsfähigen global player teilweise zerstört wurde. Die in den untersuchten Texten verwendeten Metaphern verstärken zusätzlich die eigentliche Botschaft der Autoren.

Literatur:

1. Brand A. Medien – Diskurs – Weltpolitik. Wie Massenmedien die internationale Politik beeinflussen. Bielefeld: Transcript. – 250 S.
2. Kittl S.M. Freund? Feigling? Verräter? Das Deutschlandbild im Spiegel amerikanischer Printmedien zwischen 1998 und 2006 / Diss. ... zur Erlangung des Doktors der Philosophie durch die Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, 2009. – 345 S.
3. Kirchhoff S. Krieg mit Metaphern: Mediendiskurse über 9/11 und den «War on Terror». – Transcript Verlag, 2010. – 354 S.
4. Sereda O. Zwischen Ost und West: Ukrainebild in den deutschen Medien // Germanistik in der Ukraine. – Jahrbuch 3. – 2008. – S. 49–62.
5. Hülse R. Imagine the EU: the metaphorical construction of a supra-nationalist identity // Journal of International Relations and Development. – 2006. – № 9. – S. 396–421.

Серед О. М. Образ українського Євромайдану в німецьких ЗМІ

Анотація. У статті викладені результати проведеного за допомогою контент-аналізу дослідження статей німецьких інтернет-видань «Ді Вельт», «Тагесшпигель» та «Зюддойче Цайтунг», присвячених подіям 2013–2014 року в Україні, що отримали назву «Євромайдан».

Ключові слова: Україна, Росія, Євросоюз, образ країни, метафора, німецькі ЗМІ.

Серед О. М. Образ украинского Евромайдана в СМИ ФРГ

Аннотация. В статье рассматриваются результаты исследования, проведенного с помощью контент-анализа статей немецких интернет-изданий «Ди Вельт», «Тагесшпигель» и «Зюддойче Цайтунг», в которых освещались события 2013–2014 годов на Украине, получившие название «Евромайдан».

Ключевые слова: Украина, Россия, Евросоюз, образ страны, метафора, СМИ Германии.

*Улитина Н. А.,
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов гуманітарних факультетів
факультета романо-германської філології
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова*

СЛОГАН В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ РЕКЛАМНОМ ТЕКСТЕ

Аннотация. В статье рассматривается двойственный характер рекламного слогана, который выступает одновременно и компонентом более объёмного рекламного текста, и относительно автономным, формально, смыслово, прагматически завершённым сообщением; также предоставляется краткий обзор синтаксических и лексических особенностей рекламного слогана.

Ключевые слова: рекламный текст, рекламный слоган, реклама.

Постановка проблемы. На протяжении длительного периода времени исследователи уделяли и продолжают уделять все более пристальное внимание роли рекламы в обществе. В последние десятилетия реклама является чрезвычайно популярным объектом исследований в лингвистике. Существовая на пересечении экономических отношений и массовой психологии, реклама двойственна по своей сути. Само понятие «реклама» имеет огромное количество определений. Среди них и информация о потребительских свойствах товаров и различных услуг с целью их реализации и создания спроса на них, и восхваление товара; объявление, плакат, извещение, имеющие целью создать широкую известность чему-либо, привлечь покупателей, и распространение сведений о ком/чем-либо с целью создания популярности [7; 8].

Многочисленные исследования рекламного текста посвящены изучению лексических единиц, коммуникативных стратегий и тактик, используемых в рекламном дискурсе.

Актуальность исследования обусловлена возрастанием в жизни современного общества роли рекламы, которая активно воздействует на его социальные институты и оказывает значительное влияние на социальное поведение людей.

Рекламный слоган как собственно сообщение в составе рекламного текста представляет собой структурно, семантически и функционально завершённое целое, прагматической доминантой которого является воздействие на адресата путем убеждения, что позволяет идентифицировать его с текстом в лингвистическом понимании данного термина.

Объектом исследования являются рекламные слоганы, которые функционируют в английской устной рекламе.

Целью статьи является определение места слогана в современном рекламном тексте.

В соответствии с поставленной целью, в исследовании решаются следующие задачи: дать исторический обзор формирования и развития рекламного текста в целом и в частности рекламного слогана; проанализировать и обобщить существующие классификации рекламных слоганов; рассмотреть их синтаксические и лексические особенности.

Изложение основного материала исследования. История развития рекламного текста показывает, что рекламные объ-

явления в устной и письменной форме существовали уже во времена Древнего Рима. Такие виды проторекламы, как клеймо, тату и авторские сигнатуры, преобразовались в товарную марку и товарную вывеску. Все рекламные тексты обладали информационным ядром, наращивание экспрессии вокруг которого и подготовило возникновение рекламного слогана [1].

Слоган как рекламный девиз, в сжатом виде излагающий основное рекламное предложение, имеет и другие исторические корни – цеховую и рыцарскую геральдику. К основным источникам развития рекламного слогана можно отнести следующие: а) ярмарочный фольклор с его широкими возможностями для наращивания экспрессии; б) цеховую геральдику, содержащую девиз; в) афоризмы, пословицы, поговорки, являющиеся вербальными символами, вследствие чего слоган относят к варианту вербального символа, характеризующегося спецификой внутреннего и внешнего оформления [4; 5].

Исторический путь развития слогана свидетельствует о том, что при всем своем многообразии реклама тяготеет к лозунговому выражению идеи: в одной фразе есть возможность броско и афористично выразить суть рекламного предложения, закрепить слоган за тем или иным видом товара или услуги, сделав его визитной карточкой компании.

В структуре рекламного текста выделяются четыре основные части: 1) слоган; 2) заголовок; 3) основной рекламный текст; 4) эхо-фраза [3]. При этом слоган считается относительно автономной составляющей рекламного сообщения.

Являясь кратким изложением ключевой идеи, рекламный слоган, выполняет как функцию представления информации о новом товаре или услуге, так и функцию убеждения и призыва приобрести данный товар или услугу. Слоган выражает сущность фирмы, её корпоративную политику. В статье мы рассматриваем слоган как составную часть рекламного текста, обладающую всеми его стилистическими особенностями, состоящую, как правило, из одного предложения, находящегося в отношении семантической соотнесенности с наименованием товарного знака, отличную от рекламного заголовка, наделённую предельно сжатой и концентрированной рекламной информацией.

В исследованиях по рекламному тексту происходит «смешение» терминов «слоган», «девиз», «эхо-фраза» и «заголовок», что объясняется полифункциональностью слогана как разновидности рекламного текста. Разделение слоганов на фирменные, торговые и относящиеся к рекламной кампании позволяет соотнести первую разновидность с девизом фирмы, а вторую – с эхо-фразой. Как вторая, так и третья разновидности могут смешиваться с заголовком, что обусловлено возможностью перехода слогана, рекламирующего конкретный товар

или широкую гамму продуктов, производимых фирмой, в заголовках. Кроме того, многие девизы, то есть фирменные слоганы, также используются в заголовках.

Рекламный слоган отличается от рекламного заголовка положением по отношению к рекламному тексту и функциональными параметрами. Он тяготеет к автономности и характеризуется спецификой содержания (наличие новой информации, стимулирование действий адресата) и формы (небольшое количество используемых слов; упоминание о бренде либо его импликация; просодические и графические особенности репрезентации). Особенности рекламного слогана заключаются в том, что в нем взаимодействуют рациональный, эмоциональный и сенсорный уровни восприятия информации; в ходе декодирования адресатом рекламного сообщения его сознание обогащается новыми знаниями, идеями, эмоциями. Помимо собственно информативной функции, рекламный слоган выполняет также функции убеждения и направления действий адресата.

Существуют многочисленные классификации рекламных слоганов: в зависимости от объекта рекламы, количества использованных слов, типа используемого мотива, функционального признака, рода эмоциональной интенции, используемых стратегий рекламирования [6], длительности и масштабности применения, ведущего стимула, актуализируемых топиков, используемого информационного источника рекламы.

Рекламный слоган используется в печатной, звуковой (теле- и радиорекламе), а также в устной рекламе; характеризуется большей степенью выделенности, по сравнению с другими элементами рекламного сообщения. В радиорекламе слоган, появляющийся на фоне музыкально-звукового оформления, создает ритмическую организацию высказывания (в частности за счет применения рифмы) и тем самым улучшает процесс восприятия рекламного сообщения. В телевизионной рекламе слоган в комплексе вербального и невербального исполнения создает эффективное информативно-эмоциональное рекламное заявление; в устной рекламе слоган сообщается потенциальному покупателю в ходе беседы, консультации, в том числе и по телефону.

В рекламном слогане на каждом языковом уровне производится выбор языковых средств и стратегий их применения, направленных на оказание воздействия на адресата рекламного объявления.

На *синтаксическом уровне* в слоганах используются следующие приемы: порядок слов в предложении, односоставность, различные виды повторов (анафора, эпифора, анадиплосис, рамочный, корневой повтор), параллелизм, эллипсис, парцелляция, асиндетон, полисиндетон и постановка риторических вопросов. Синтаксис рекламного слогана неоднороден: литературно-обработанные формы (анафора, эпифора, параллелизм) соседствуют в нём с разговорными (эллиптическими и парцеллированными конструкциями). Простые предложения зачастую расширяются в слогане за счёт определений, выполняющих частнооценочную функцию. Частотными являются побудительные конструкции, восклицательные предложения, риторические вопросы, экспрессивные формы адресации, прямое функциональное назначение которых состоит в создании у реципиента рекламных слоганов мотивации к совершению покупки. Повторы, отрицания, номинативные, эллиптические, парцеллированные предложения относятся скорее к средствам скрытого воздействия, выделяя ключевые слова, поддерживая

определённые смысловые связи, подчёркивая особые качества товара, создавая атмосферу непринуждённости.

Главная специфическая особенность рекламной лексики заключается в её аффективности, что обусловлено наличием в языке рекламы категорий оценочности, коннотативности, суггестивности. Образность и выразительность рекламного слогана на *лексическом уровне* достигается за счет широкого использования коннотативной лексики, слов, обладающих стилиевой окраской (окказионализмов, архаизмов, терминов, идиом), и таких стилистических средств, как эпитет, метафора, метонимия, лексический повтор, каламбур. Слоганы содержат ключевые и тематические слова из рекламного текста. Под тематическими словами в рекламном тексте подразумеваются лексемы, называющие объект рекламы и выражающие основную тему рекламного текста. Ключевые слова описывают свойства товара или услуги, преимущества, обеспечиваемые их приобретением. Кроме того, термин «ключевые слова» применяют по отношению к лексемам, резко повышающим эффективность рекламного слогана.

Наиболее частотным в рекламном слогане является имя существительное, что объясняется господствующей в рекламе номинативной функцией. Частотными ключевыми словами являются лексемы *life, world, time, money, man, quality*, составляющие семантическое ядро языка рекламы. На втором месте находятся качественные прилагательные, среди которых наиболее частотными являются лексемы *new, good (better), big, safe, real*, соотносящиеся с актуализируемыми смыслами «надежность» и «улучшение».

В рекламном слогане распространены невариативные и вариативные лексические повторы, наблюдается языковая игра (каламбуры, парадоксы). Используемые типы каламбуров соотносятся с такими игровыми приемами, как сгущение смысла, смысловая подмена и двусмысленность. Важную роль в расширении подтекста и контекста рекламного текста выполняет аллюзия, предполагающая использование известных цитат, поговорок и крылатых выражений. Эффективность восприятия рекламной информации повышается за счет использования эпитетов, метафор, метонимий, гипербол, уподоблений. Синестезия, или «межчувственный перенос», встречающийся в рекламном слогане, считается чрезвычайно эффективным средством создания образности: *Crispy, Crunchy Taste! (Van de Kamp's fish fillets)*. К часто используемым приемам относятся различные виды сокращений: *Award Yourself The C.D.M. (Cadbury's chocolate)*, цифровые обозначения: *Born 1820 – Still Going Strong (Johnie Walker whisky)*, пародирование: *8 Out Of 10 Cats Prefer It (Whiskas) // Sugar Free Gum Recommended By 2 Out Of 3 Patients (Extra gum)*, клиширование: *Think Small (Volkswagen) // Think Different (Apple computer)*, что в целом делает потенциал рекламных слоганов максимально выразительным, оптимизируя свои функции воздействия.

Лексика из французского, итальянского и немецкого языков привносит не только особый национальный колорит в рекламный слоган, но и элемент авторитетности, вызывая тем самым определенные положительные ассоциации [2, с. 56]. В рекламном слогане отмечается заимствование терминов, названий фирм и целых фраз. Заимствование на уровне лексики происходит путем переноса слов или целых фраз из одной языковой системы в другую без изменения и перевода: *Innovation In Bewegung (Mitsubishi) // Are You Femme Enough? (Louis Feraud) // Solo Donna (Ungaro)*.

Лексика языка рекламы постоянно пополняется и зависит от жанровой специфики рекламного текста, возрастного и образовательного уровня потенциального адресата, социокультурных и гендерных стереотипов.

Итак, проведенное исследование позволило нам сделать следующие **выводы**: 1) рекламный слоган как центральный компонент рекламной коммуникации и основа продвижения продукта занимает особое место в коммуникативной политике организации; 2) слоган призван решать наиболее сложную задачу – формировать и стимулировать спрос; 3) цель рекламной коммуникации осуществляется посредством слогана – перевести качества предоставляемых компанией товаров и услуг на язык нужд и запросов клиента, выделить уникальность предложения и заинтересовать целевую аудиторию; 4) характерной чертой слогана является постоянство выражаемой им рекламной идеи; 5) тенденции развития рекламы направлены на поиск необычных путей взаимодействия с потребителем, поэтому для более продуктивного продвижения продукта наиболее интересны такие слоганы, которые выделяются в ряду других; 6) рекламный слоган, являясь коротким, лаконичным сообщением, построен на лексических и морфемных повторах; игре с многозначностью слов; использовании таких фигур речи, как метафора, гипербола, сравнение, парадокс; эмоционально окрашенных и оценочных слов: *best, gratest, largest*; 7) все лексические и синтаксические средства и приемы используются для усиления воздействия эффекта рекламного слогана на адресата.

Литература:

1. Гуарамия М.И. Транспарантный слоган и граффити в аспекте коммуникации (на материале соврем. нем. транспарант. слоганов и граффити) : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / М.И. Гуарамия. – СПб. : С.-Петерб. гос. ун-т, 1997. – 16 с.
2. Заботкина В.И. Новая лексика современного английского языка / В.И. Заботкина. – М. : Высшая школа, 1989. – 286 с.
3. Кафтанджиев Х. Тексты печатной рекламы / Х. Кафтанджиев. – М. : Смысл, 1995. – 127 с.
4. Литвинова А.В. От заголовка к слогану: Эволюция рекламных текстов в Англии, США, России / А.В. Литвинова // Вестник МГУ. Серия 10 «Журналистика». – 1996. – № 3. – С. 30–35.
5. Литвинова А.В. Слоган в рекламе. Генезис, сущность, тенденции развития : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / А.В. Литвинова. – М., 1996. – 18 с.
6. Литвинова А.В. Короче афоризма, умнее заголовка. Успех рекламы начинается со слогана / А.В. Литвинова. – М., 1997. – 131 с.
7. Розенталь Д.Э. Язык рекламных текстов : [учебное пособие для вузов по специальности «Журналистика»] / Д.Э. Розенталь, Н.Н. Кохтев. – М. : ВШ, 1981. – 127 с.
8. Росситер Дж. Реклама и продвижение товаров / Дж. Росситер, Л. Перси. – СПб. : Питер, 2001. – 211 с.

Улітіна Н. О. Слоган у сучасному англійському рекламному тексті

Анотація. У статті розглянуто подвійний характер рекламного слогана, який є водночас і компонентом більш об'ємного рекламного тексту, і відносно автономним, формально, змістово, прагматично завершеним повідомленням; також надається стислий огляд синтаксичних і лексичних особливостей рекламного слогана.

Ключові слова: рекламний текст, рекламний слоган, реклама.

Ulitina N. Slogan in a modern advertising text

Summary. In this article dual nature of commercial slogan is observed, which is also, at the same time, a part of more extensional advertising text and relatively autonomous, formally, semantically, pragmatically complete message; a brief review of syntactical and lexical characteristics of commercial slogan is also given.

Key words: advertising text, commercial slogan, advertising.

МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ

Громова Н. М.,
*кандидат психологічних наук, доцент кафедри англійської мови
Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТІВ ІНШОМОВНИХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ

Анотація. У статті подано огляд особливостей інтерпретації іншомовних газетних текстів, виявлено чинники виникнення труднощів розуміння текстів та умови адекватної інтерпретації повідомлень.

Ключові слова: автор, значення, інтерпретація, розуміння, текст, читач.

Постановка проблеми. Знання іноземних мов набуває все більшої популярності завдяки розвитку міжнародних економічних, наукових, міжкультурних і освітніх програм у нашій країні. У молодих спеціалістів виникає необхідність ознайомлюватись із новими фаховими надходженнями й інформаційними повідомленнями, зокрема з іншомовних газетних і журнальних статей. Звідси постає проблема готовності студентів до сприйняття й розуміння іншомовних газетних текстів.

Дослідники в галузі лінгвістики, психології та педагогіки цікавляться питаннями розуміння мови художніх текстів, впливу структури тексту на розуміння, взаємодії автора й читача (Л. Ананьєва, Р. Барт, М. Бахтін, О. Бодальов, Г. Гадамер, В. Дільтей, Т. Дрідзе, У. Еко, М. Жинкін, Г. Костюк, В. Кухаренко, О. Лурія, О. Новіков). Але, на нашу думку, недостатньо уваги приділяється розумінню газетних текстів, тим більше іншомовних. Ця проблема варта уваги не лише через особливості структури, стилістики та лексичної наповненості тексту, а й через ускладнення розуміння іншомовною та іншопольською складовою, а також роль інтерпретації в розумінні тексту.

Отже, **метою статті** є виявлення чинників інтерпретації іншомовного газетного тексту. Основними завданнями є такі: 1) з'ясування причин виникнення труднощів розуміння іншомовних текстів; 2) виявлення умов успішності інтерпретації іншомовних газетних текстів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Іншомовні газетні тексти уособлюють авторське бачення певної проблеми та її виклад за допомогою спеціальних лексико-семантичних, синтаксичних і стилістичних засобів. Питання лексичних особливостей іншомовних газетних текстів порушували Т. Головач, О. Дмитрук, Л. Дускаєва, О. Кучерова, Л. Манькова, стилістичних – І. Лисакова, С. Суворов. Проблемам діалогу між автором і читачем присвячені праці Л. Кудінової, А. Смирнової тощо.

Більшість дослідників погоджується з тим, що серед основних труднощів розуміння іншомовних текстів, окрім мовних чинників, особливе місце посідає різниця між рівнем знань автора й читача.

Особливо цікавою нам видається думка В. Шабеса про те, що, створюючи текст, автор реалізує вербальними засобами ту різницю, яка отримана в результаті вилучення можливих знань читача із замислу автора [1]. Ця думка підкреслює відоме серед дослідників інтерпретації тексту ствердження про те, що рівень та обсяг знань автора й читача не може бути однаковим – автор лише може прогнозувати ступінь розуміння його замислу чита-

чем і висловити свій задум виразними засобами. Читач, у свою чергу, може лише побачити вербальне відбиття думок автора, якщо спробує віднайти додаткових смислів, прихованих за словами автора, починає залучати суб'єктивне бачення світу.

Отже, автор змальовує можливий світ, а читач сприймає ті смисли і значення, які він спроможний розпізнати з власної пам'яті й досвіду. Авторська інтерпретація є тим, що він мав у себе в голові, тим, що було викликане з його свідомості й актуалізувалось під час написання твору. У більшості випадків намірами автора є викликати схожі смисли, а також відчуття й емоції в читачів, які знаходяться під впливом схожих культурно-історичних умов суспільного розвитку своєї країни. Для досягнення порозуміння між читачем і автором останньому доводиться докладати великих зусиль до того, щоб адекватно передавати смисли.

Отже, **смысл** тексту, створений як єдиний смысл для всієї читачької аудиторії, може виявитись окремим смыслом для кожного окремого індивіда, тобто він містить багато випадкових чинників, які вплинули на його утворення: особливі події в країні, особисті події в житті читача, його настрої тощо. Коли йдеться про присвоєння індивідом певного значення або смислу слову або тексту загалом, він застосує асоціації з власного досвіду, тому невідомо, чи викликають ці асоціації смысл, що відповідає авторській інтенції.

Аналізуючи художні тексти, відома дослідниця В. Кухаренко у своїй праці «Інтерпретація тексту» пропонує визначити її як «засвоєння ідейно-естетичної, смислової та емоційної інформації художнього твору шляхом відтворення авторського бачення й пізнання дійсності» [2, с. 6]. Проте більшість авторів художніх творів живуть не сучасними, а уявними категоріями. І далеко не завжди ці категорії знаходять відклик у свідомості і світосприйнятті їхніх сучасників. Звідси робиться висновок, що через невідповідний тому часові часто випереджальний характер художнього твору й постійний розвиток і зміну духовного життя реципієнтів єдиної правильної інтерпретації художнього тексту бути не може взагалі. Хоча треба визнати, що всі можливі інтерпретації об'єднані спільною ідеєю й схожі за сутністю твору – вони є своєрідними еквівалентами авторського тексту. Із цього приводу прикладами є інтерпретації подій, які можна відчутти в політичних агітаційних статтях, що намагаються вплинути на думку читача й викликати в нього бажане ставлення до ситуації, змалюваної в замовній статті.

Оскільки будь-яка мова має свою будову, що визначається як зовнішньою мовленнєвою ситуацією, так і граматичними, фонетичними та іншими внутрішніми особливостями, для успішного розуміння й інтерпретування авторського тексту читачеві потрібно як урахувати мовні засоби вираження думки, так і оволодіти екстралінгвістичною інформацією, що розкриває задум автора.

Якщо поглянути на структуру та складові іншомовного газетного тексту, то можна побачити, що всі його елементи (заголовки, лід, зачин, основна частина, а також власні ім'я й назви, деталі) використовуються автором з метою впливу на думку читача, тому читач, у свою чергу, інтерпретуючи текст, намагається відшукати причини цього впливу. Осмислена інтерпретація відбувається після того, як автор завершив передання інформації, коли відомі всі події і ставлення автора до них. Якщо ця умова не виконується й інтерпретація відбувається під час сприйняття тексту, вона є неповною і скоріше здійснює функцію передбачення наступних подій і власних прогнозів. Метою інтерпретації має бути збагачення картини світу реципієнта на основі сприйняття й адаптування чужого способу пізнання навколишньої реальності до свого стилю бачення та пізнання світу.

На думку текстологів, якщо текст розрахований на розуміння, у цьому виражається його комунікативний характер і відбувається реалізація його функцій, то розуміння читачем думки автора відбувається за умови збігу «культурного коду», світових знань. Збіг проєкцій тексту читача й авторського смислу означає певну ступінь схожості особистостей автора та читача. Ця схожість виникає як результат однакових або подібних фонових знань, інформації, потрібної для співпраці з текстом – як його породження, продукування, так і розуміння, інтерпретації. Н. Валгіна, посилаючись на В. Шабеса, пропонує таку класифікацію фонових знань: 1) соціальні, відомі всім ще до початку спілкування; 2) індивідуальні, відомі лише учасникам діалогу до початку спілкування; 3) колективні, відомі певній групі людей у зв'язку з їхнім фахом або інтересами. Фонові знання не є фіксованими ментальними утвореннями й не посідають чітко означеного місця в класифікації, вони можуть змінювати свій статус залежно від суспільної цінності тієї події, про яку йдеться [3].

Питання інтерпретації тексту рідною мовою змістовно висвітлено в працях Т. Дрідзе, але основні положення є актуальними й для текстів англійською мовою. Аналізуючи проблему інтерпретації тексту, дослідниця запропонувала інформативно-цільовий підхід, завдяки якому спочатку з'ясовуються мотив і мета спілкування як умови створення тексту, а потім розглядається сам текст. Сміслову інтерпретацію тексту Т. Дрідзе ділить на адекватну й неадекватну, згідно з відповідністю інтерпретації основного наміру або замислу автора тексту. Дослідниця підкреслює, що інтерпретаційні властивості тексту зумовлюють міру його інформативності. Інформативність тексту визначається як обсяг інформації, отриманої читачем із тексту, із загального обсягу інформації, запропонованої автором. Т. Дрідзе наголошує, що коли читач не розпізнає авторську інтенцію, його комунікативний намір і не здатний інтерпретувати повідомлення, текст вважається позбавленим так званої «первинної інформативності». Відповідна інтерпретація, отже, є чинником розуміння цілей і намірів автора, тобто основного смислу тексту.

Т. Дрідзе наголошує на залежності інтерпретації текстової інформації від типу організації мовної свідомості читачів, їхньої готовності до відповідного сприйняття й інтерпретації повідомлення. Характерними рисами мовної свідомості особистості є гнучкість, тобто вміння індивіда здійснювати вмотивовані та цілеспрямовані дії для досягнення комунікативних цілей [4].

Отже, навички й уміння інтерпретувати текстові повідомлення, вилучати з них необхідні смисли та створювати нові знають впливу багатьох чинників. Серед об'єктивних чинників

визначимо соціальне місце й роль людини в суспільстві, етнічна, професійна, релігійна належність, умови проживання, виховання та освіти, стать, вік, історичний час, сучасні модні течії тощо. Ураховуючи те, що в значеннях слів сконцентрований суспільний досвід певної нації, попередніх поколінь, під час їхнього засвоєння особистість вивчає культуральний досвід свого народу, а, навчаючись усе своє життя, корегує, поповнює й розширює ці значення згідно з новою отриманою інформацією.

Отже, розуміння тексту й, відповідно, його інтерпретація тісно пов'язані з контекстом розуміння, що містить установки, мотиви діяльності, потреби, коли читач активно включає текст у свою діяльність.

Т. Дрідзе виокремлює дві прагматики тексту: статичну прагматику автора, за якої властивості тексту становлять функції лише однієї авторської інтерпретації; прагматику динамічну, де текст характеризується наявністю багатьох інтерпретацій, систематизувати які можна розділивши читачів на окремі групи [4].

Не треба забувати, що інтерпретація тексту відбувається під час зустрічі зовнішнього мовлення автора і внутрішнього мовлення реципієнта, що зумовлює народження нових смислів і тлумачень вихідного повідомлення. Намагаючись зрозуміти іншомовний газетний текст, читач пропускає його крізь особистісну мовну свідомість, яка містить безліч особистісних смислів, він фільтрує інформацію, що надходить ззовні, утворює власне бачення та інтерпретацію авторського тексту. Інтерпретація як смисловий рівень розуміння сприяє породженню нових смислів тексту.

Текст може мати різні значення залежно від самих читачів або ситуацій і навіть для одного й того самого читача. Вербальні знаки, потрапляючи в поле зору читача, викликаються з довготривалої пам'яті в короткотривалу, відбувається їхнє розпізнавання й наділення певними значеннями, що зберігаються в пам'яті людини і являють собою відповідні цим знакам асоціації. Незнайомі іншомовні слова, отже, у більшості випадків не викликають асоціацій із відповідними їм значеннями, хіба що на разі фонетичної схожості з уже відомими значеннями. На значеннєвому етапі розуміння відбувається згортання інформації, переклад її внутрішньою мовою читача. Читач, у свою чергу, структуруючи текст для досягнення кращого розуміння інформації, веде своєрідний діалог саме з текстом, а не з автором. Цей діалог є інформаційним, створюється з метою утримання інформації в пам'яті й зумовлений як розривом у знаннях автора та читача, так і наявністю в них спільного знання. Розпізнане слово може мати кілька асоціацій, розташованих у пам'яті, але вибір відповідної асоціації залежить від контексту, який містить як інформацію, що оточує певний знак у тексті, так й інформаційні елементи, що індивіду доводилося аналізувати нещодавно. Контекст визначає, який із асоціативних блоків інформації підлягатиме розгляду для з'ясування значення слова чи фрази та як глибоко відбуватиметься цей семантичний і смисловий аналіз. Отже, коли відбувається зіткнення двох смислів, розуміння переходить на інший рівень – смисловий. Таке розуміння називається інтерпретацією й означає смислове збагачення тексту через занурення в контекст. Із цього можна дійти висновку, що багатозначність вербального знака породжується завдяки особистому досвідові читачів, тією кількістю елементів, що впливають у свідомості читачів під час ознайомлення з текстом, а такою багатоманітністю умов є читання. Серед таких чинників виникнення кількох значень, як особистий досвід і культуральний вплив оточуючої спільноти,

останній відіграє важливішу роль, ніж перший, тобто джерела значень і смислів мають як індивідуальний, так і соціальний характер. Сміслові, культурні та когнітивні інтерпретаційні схеми сприяють відкиданню несуттєвих для читача смислів і породженню нових. На цьому рівні відбувається рефлексивний діалог, який полягає в активному спілкуванні автора й читача та викликаний несхожістю їхніх смислових позицій, появою запитань і оцінювання ставлення до тексту.

Порушуючи питання безпосередньої комунікації між людьми, Є. Клюєв висловлює деякі положення, справедливі й для проблеми розуміння текстових повідомлень. Зокрема, цікавою є ідея про те, що автор несе відповідальність за правильність передання «картини світу», спосіб її представленості, а читач має відновити ці дії у зворотному напрямі, побачити за вербальним оформленням образи й думки та інтерпретувати їх адекватно авторській задумці. Є. Клюєв дотримується ідеї про нереальність факту проходження того самого шляху з повної реконструкції картини світу автора читачем, але зауважує, що, якщо шляхи адресанта й адресата повідомлення проходять поруч і кінцева точка читача знаходиться неподалік від стартової точки автора, процес розуміння й інтерпретації буде адекватним і успішним [5].

Висновки. За результатами аналізу наукових джерел зазначимо, що інтерпретація іншомовного газетного тексту неможлива без урахування особистості суб'єкта, його знання про світ і досвіду, а також його читацької компетентності. Сприймаючи текст, суб'єкт включає його у власну систему уявлень про світ. Проекція тексту в уяві читача може істотно відрізнитись від першоджерела. Отже, основними складнощами розуміння іншомовних текстів є, окрім мовних чинників, також багатозначність вербальних знаків, відмінність у світосприйнятті читачів та автора тексту, різний культуральний досвід. Умовами адекватної інтерпретації іншомовного газетного тексту читачами є

гнучкість мовної свідомості, наявність інтерпретаційних навичок, збіг культурного коду автора й читача.

Уважаємо перспективним подальше вивчення проблеми іншомовних газетних текстів, зокрема їхніх стилістичних і структурних особливостей.

Література:

1. Шабес В.Я. Событие и текст / В.Я. Шабес. – М. : Высшая школа, 1989. – 175 с.
2. Кухаренко В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
3. Валгина Н.С. Теория текста : [учебное пособие] / Н.С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 228 с.
4. Дридзе Т.М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации / Т.М. Дридзе. – М. : Наука, 1984. – 269 с.
5. Клюев Е.В. Речевая коммуникация : [учебное пособие для университетов и институтов] / Е.В. Клюев. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 2002. – 320 с.

Громова Н. М. Интерпретация текстов иностранных периодических изданий

Аннотация. В статье рассмотрены особенности интерпретации иностранных газетных текстов, выявлены причины возникновения трудностей понимания текстов и условия адекватной интерпретации сообщений.

Ключевые слова: автор, значение, интерпретация, понимание, текст, читатель.

Hromova N. Interpretation of foreign periodical issues texts

Summary. The article deals with peculiarities of foreign periodicals texts interpretation. Causes of texts understanding difficulties and conditions of messages adequate interpretation are defined.

Key words: author, interpretation, meaning, reader, text, understanding.

*Михайличенко Ю. В.,**кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры иностранной филологии и перевода факультета журналистики и международных отношений Киевского национального университета культуры и искусств*

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ КАК ПРИОРИТЕТ В ОБУЧЕНИИ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ

Аннотация. В статье рассмотрены инновационные подходы к обучению студентов высших учебных заведений иностранным языкам с акцентом на межкультурную коммуникацию. Показана взаимосвязь преподавания иностранных языков и межкультурной коммуникации, выделена роль компетентностного подхода в профессиональной подготовке специалистов.

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, языковая культура, языковой барьер, обучение иностранному языку.

Постановка проблемы. Перманентный процесс стремительно возрастающего воздействия экономических и политических, культурных и информационных связей на социальные реалии в наиболее развитых странах, или процесс глобализации, третья волна которой началась в 1980 году, вызвала насущную потребность в квалифицированных специалистах по коммуникациям, владеющих иностранными языками на уровне, достаточном для полноценного межкультурного и межличностного общения. Особое внимание к подготовке специалистов в области межкультурных коммуникаций связано с тем, что процесс межкультурного взаимодействия существенно усложняют проблемы, обусловленные несопадением и разночтением в восприятии окружающего мира носителями разных языков и культур, что часто приводит к недопониманию друг друга, а в некоторых случаях становится причиной конфликтных ситуаций [1, с. 48].

Запросы социума на специалистов с верифицированным опытом межкультурного, профессионального и личностного общения с представителями стран с иным социальным устройством, менталитетом, общей и языковой культурой, выдвигают специфически повышенные требования к уровню преподавания иностранных языков в высших учебных заведениях с акцентом на подготовку к межкультурным коммуникациям [2, с. 31]. Эта проблема особо актуальна и для Украины, которая в 2014 году подписала с ЕС Соглашение об ассоциации (Ukraine–European Union Association Agreement), заменившее Соглашение о партнёрстве и сотрудничестве между Европейскими сообществами и Украиной (Partnership and co-operation agreement between European communities and their member states and Ukraine). ЕС является для Украины наиболее перспективным экономическим и политическим партнёром, а европейский простор требует углубленной подготовки специалистов новой формации, максимально адаптированных к эффективному межкультурному взаимодействию. Этими обстоятельствами, а также некоторой недостаточностью разработки отдельных аспектов проблемы в теории и практике отечественной педагогики обусловлена актуальность данной статьи.

Анализ последних научных исследований и публикаций по теме совершенствования межкультурных коммуникаций

показывает углубленный интерес ученых к решению данной проблемы в целом и отдельных ее аспектов в частности. Ее рассмотрению посвящены работы Ф. Бацевич, Л. Витгенштейна, Дж. Галахорна, Р. Гибсона, П. Донца Д. Зиновьева, С. Эккерта, Т. Комарницкой, В. Костомарова, А. Леонтьева, И. Мязовой, И. Наместниковой, Е. Пассова, С. Скрибнера, С. Тер-Минасовой, С. Тюковой, Е. Фальковой, Э. Холла, Э. Хирша, Н. Янкиной, Ю. Яценко, ряда других украинских и зарубежных исследователей.

Благодаря их работам выработан весьма значительный объём научного материала разного уровня обобщения. Вместе с тем он, как подчеркивают некоторые из вышеназванных авторов, требует более детальной проработки в плоскости осмысления сущностных характеристик межкультурной коммуникации, выделения и анализа методологии её педагогического аспекта в практической проекции.

Цель статьи – рассмотреть наиболее перспективные подходы к преподаванию иностранного языка в высших учебных заведениях с акцентом на подготовку специалистов в области межкультурной коммуникации.

Изложение основного материала исследования. Ключевую роль на стадии специализированной подготовки индивида к эффективной межкультурной коммуникации играет изучение иностранных языков. Причем глубоко профессиональный подход к их преподаванию в высших учебных заведениях в свете последних требований Министерства образования и науки Украины предполагает передачу учащимся базисных знаний об особенностях жизни страны изучаемого языка, ментальности ее народов. Некоторые полагают, что для того, чтобы найти полное взаимопонимание с представителями других народов, достаточно общаться с ними на одном языке. Но это совершенно не так.

По убеждению профессора филологии Дениса Леклерка (Denis LeClerc), преподающего межкультурную коммуникацию в Школе глобального управления Таннерберд (Thunderbird School of Global Management), США, даже отличное знание языка – это лишь треть успешного и результативного общения.

Эффективность межкультурной коммуникации, подчеркивает Денис Леклерк, зависит от совокупности целого ряда смежных и, на первый взгляд, второстепенных факторов: от специфики речи, умения слушать собеседника, правильно понимать значение и смысл его артикуляции, мимики, жестикюляции, не совсем стандартных оборотов речи, которые, тем не менее, традиционно свойственны носителям данного языка. Если игнорировать эти и другие специфические особенности речи, межкультурный диалог может зайти в тупик, собеседники так и не поймут друг друга в полной мере, хотя будут говорить на одном языке.

Эти же обстоятельства, как важнейшие составные современного подхода к обучению иностранному языку, особо выделяет и известный специалист в области межкультурных коммуникаций Гейл Коттон (Gayle Cotton) из США в книге «Говорить что угодно, кому угодно, где угодно. Пять ключевых вещей для успешной межкультурной коммуникации» (Say Anything to Anyone, Anywhere: 5 Keys To Successful Cross-Cultural Communication) [3, с. 201].

С ними солидарна и специалист по кросскультурному менеджменту, профессор филологии бизнес-школы INSEAD в Фонтенбло, Франция, Эрин Мейер (Erin Meyer), которая специализируется на межкультурных коммуникациях. В своей работе «Карта культурных различий: как преодолеть невидимые границы в международном бизнесе» (The Culture Map: Breaking Through the Invisible Boundaries of Global Business) [4, с. 43] и статье «Как сказать «это глупо» на языке разных культур?» (How To Say «This Is Crap» In Different Cultures?) [5], опубликованной в феврале 2014 года во влиятельном деловом журнале Harvard Business Review (США), Эрин Мейер подчеркивает, что именно культурные особенности в конечном итоге решают, какое поведение стороны считают уместным в межкультурных коммуникациях и деловых переговорах. Подготовленная Эрин Мейер так называемая «карта культурных особенностей» мира дает четкое представление, как грамотно общаться с представителями той или иной культуры, чтобы добиться положительной и эффективной коммуникации. Книга Эрин Мейер четко структурирована, аргументирована и насыщена весьма убедительными примерами.

В том числе и довольно простым примером, который можно назвать классическим. Русскоязычная фраза «черная кошка» абсолютно адекватна англоязычной «black cat». Однако при коммуникации русскоговорящего человека с жителем Великобритании необходимо учитывать, что в русскоязычном контексте данное словосочетание в силу давней традиции несет однозначно негативный смысл, а в англоязычном, напротив, – ярко выраженный положительный. В британской культуре черная кошка символизирует нежданную удачу, везение, счастье. Недаром поздравительные открытки с пожеланием «Good Luck» (Ни пуха, ни пера!, или Удачи!) традиционно украшают симпатичными черными кошками. И подобных примеров можно привести множество.

Именно поэтому приобщение студентов к культурным ценностям носителей изучаемого языка позволяет им лучше осмыслить глубину их литературы, бытовых традиций, учит толерантности, пиетету. С учетом этого качественный процесс обучения иностранному языку в современном обществе выходит за рамки доминировавшего ранее простого формирования умения понять собеседника, говорящего на иностранном языке, выразить свои мысли, а также получить достоверную информацию из проработанного текста.

Обучение иностранному языку на современном этапе целесообразно рассматривать, в первую очередь, как обучение многогранному механизму межнационального и межкультурного общения с целью эффективной реализации коммуникативных навыков будущего специалиста. Такой кроссдисциплинарный, культурологический и комплексный подход к языковому образованию находится в логической взаимосвязи коммуникативно-ориентированного обучения с применением его, как механизма осмысления национальных культур стран изучаемых языков.

Термин «межкультурная коммуникация» ввели в мировой научный оборот филолог Г. Трейгер и доктор наук Колумбийского университета Э. Холл в работе «Культура как коммуникация. Модель и анализ» (Culture as Communication: A Model and Analysis) [6, с. 19], которые определяли ее как своеобразную программу-максимум, к которой должен стремиться человек в своем желании лучше и эффективнее адаптироваться к окружающему миру. Время спустя ключевые положения и принципы межкультурной коммуникации были более детально рассмотрены в исследовании Э. Холла «Немой язык» (The Silent Language) [7, с. 217], где он аргументированно доказал неразрывную связь между глубоким знанием культуры и успешной коммуникацией.

Коммуникация подразумевает наличие стойкого навыка к эффективному общению [8, с. 22]. Поэтому желательно, чтобы процесс формирования данного умения при обучении студентов по ключевым параметрам был максимально близок по адекватности к реальному, естественному процессу коммуникации. Особенно целесообразна такая методика при проведении практических занятий. На них можно нацеливать студентов на то, чтобы они в форме живого, непринужденного диалога делились с однокурсниками своими знаниями, собственными жизненными приоритетами, планами на будущее и т. п.

Коммуникативно-ориентированное обучение в неязыковом вузе включает творческое применение языкового материала в искусственно смоделированных ситуациях, диалогах на заданную тему, конкурсах, дискуссиях, ролевых и деловых играх. При этом имитация коммуникации создается при помощи коллективной, парной или групповой форм общения, поскольку они способствуют наиболее эффективному взаимодействию между студентами, стремящимися к одной цели. Данные формы общения позволяют студентам учиться и совершенствовать навыки, аргументированно излагать свою точку зрения, цивилизованно вести беседу, принимать участие в диспутах, воспитывают в духе толерантности, то есть формируют умение воспринимать противоположную точку зрения, находить компромиссы, прививают интерес и уважение к культуре, истории и традициям другой страны [9, с. 10].

Выводы. Эффективность данной формы подготовки специалистов в области межкультурной коммуникации подтверждена практикой. Перспективы дальнейших исследований по данной теме видим в более углубленном подходе к ее творческой разработке и поиске новых путей повышения эффективности учебного процесса.

Литература:

1. Методичний збірник «Актуальні проблеми вивчення мови та мовлення, міжособової та міжкультурної комунікації». – Харків, 1996. – С. 45–69.
2. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика : напрями та проблеми / О.О. Селіванова. – Полтава: Довкілля. – К., – 2008. – 712 с.
3. Gayle Cotton. Say Anything to Anyone, Anywhere: 5 Keys To Successful Cross-Cultural Communication. – London. Wiley Publisher. – 1 edition. – 256 pages.
4. Erin Meyer. The Culture Map: Breaking Through Invisible Boundaries of Global Business. – Publisher: PublicAffairs, USA. – (May 27, 2014). – 288 p.
5. Erin Meyer. How To Say «This Is Crap» In Different Cultures? – Harvard Business Review, 2014. – 12 p.

6. Trager G., Hall E. Culture as Communication: A Model and Analysis. // New York: Explorations: Studies in Culture and Communication. – 1954. – № 3. – P. 137–149.
7. Edward T. Hall. The silent language. // New York: Doubleday & Co., 1959. – P. 240.
8. Грушевицкая Т.Г. Основы межкультурной коммуникации: Учебник для вузов. (Под ред. А.П. Садохина). [Текст] / Т.Г. Грушевицкая, В.Д. Попков, А.П. Садохин. – М.: ЮНИТИ–ДАНА, 2002. – 352 с.
9. Мильруд Р.П., Максимова І.Р. Сучасні концептуальні засади комунікативного навчання іноземних мов / Р.П. Мильруд, І.Р. Максимова / ІЯШ. – 2000. – № 4. – С. 9–16.

Михайліченко Ю. В. Міжкультурна комунікація як пріоритет у навчанні іноземної мови

Анотація. У статті розглянуті інноваційні підходи до навчання студентів вищих навчальних закладів іноземних мов з акцентом на міжкультурну комунікацію. Показаний взаємозв'язок викладання іноземних мов і міжкультурної

комунікації, виділена роль компетентнісного підходу в професійній вузівській підготовці конкурентоспроможних фахівців.

Ключові слова: міжкультурна комунікація, мовна культура, мовний бар'єр, навчання іноземної мови, студенти.

Mykhailichenko J. Intercultural communication as a priority in teaching foreign languages

Summary. The article examines innovative approaches to training students in higher education in foreign languages with an emphasis on intercultural communication. The interrelation of teaching foreign languages and intercultural communication, highlighted role of competency approach in vocational high school preparation of competitive specialists.

Key words: intercultural communication, language culture, language barrier, foreign language teaching.

*Першина Л. В.,
викладач кафедри перекладу та мовознавства,
доцент факультету лінгвістики та перекладу
Міжнародного гуманітарного університету*

ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ В ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ЗАСОБАМИ ФРАЗЕОЛОГІЇ

Анотація. Стаття присвячена проблемі формування професійної майстерності в майбутніх викладачів вищих навчальних закладів, а саме, формуванню комунікативної компетенції в полікультурному освітньому процесі засобами фразеології. Проаналізовано і розкрито сутність таких понять, як: «комунікативна компетенція», «толерантність», «полікультурна компетенція», «фразеологізми». Доведено важливість застосування фразеології для формування комунікативної компетенції в полікультурному освітньому процесі.

Ключові слова: комунікативна компетенція, полікультурна компетенція, фразеологізм.

Постановка проблеми. Держава потребує підготовки кваліфікованого кадрового педагогічного потенціалу, здатного на рівні сучасних міжнародних стандартів забезпечити формування трудових, розумових, фізичних і естетичних здібностей, а також високих моральних рис молодого покоління. У зв'язку з європейською орієнтацією України загалом та входженням її до європейського освітнього і наукового поля зокрема, акцент усе більше робиться на якості освіти, універсальності підготовки випускника та його адаптованості до ринку праці, формуванні особистості з новим мисленням, новим ставленням до життя, з позицією громадянина світу [5].

При орієнтації сучасної освітньої реформи на європейські стандарти підвищуються вимоги до мовної освіти у вищих школах, необхідні фахівці з підвищеним рівнем практичної мовної, психолого-педагогічної та методичної підготовки. Визначаючи мету навчання іноземної мови як формування готовності до міжкультурного іншомовного спілкування, сучасні програми наголошують на розвитку в майбутніх викладачів комунікативної компетенції. Поділяємо точку зору К. Балабухи про те, що одним із елементів означеної компетенції та водночас засобом її формування є фразеологізми, оскільки культурний компонент значення цих лексичних одиниць та їх національно-історичне вмотивування передають різні грані іншомовної культури [2].

Освіта не може бути відокремлена від суспільства, оскільки вона віддзеркалює процеси, що відбуваються в суспільстві. Сучасний освітній простір вищого навчального закладу в Україні останніми роками, як зазначає І. Зозуля, характеризується зростанням етнокультурної складності, збільшенням кількості студентів різних національностей, релігійних вірувань і поглядів, які мають різні цінності та культуру [7].

У зв'язку з цим питання підготовки майбутніх викладачів вищих навчальних закладів із високим рівнем професійної майстерності, а саме, забезпечення їх комунікативної компетенції в полікультурному педагогічному процесі набули особливої актуальності.

Аналіз літературних джерел [6; 7; 10] свідчить, що студентство сьогодні перебуває в епіцентрі перехрещення багатьох культур, а окрема молода людина формується і виступає носієм декількох культур – етнічної, світової, міської чи сільської, елітарної чи масової, статевої, соціальної, політичної, правової тощо. Саме студентство, як наголошує Є. Степанов, являє собою мозаїчну картину національного багатства культур, етнокультурних традицій і прагнень, що передбачає високу культуру міжетнічних відносин, прагнення до співпраці, співробітництва. Молодь різних національностей об'єднують загальнолюдські цінності, прагнення до розвитку своїх здібностей і задоволення духовних потреб, реалізації життєвих планів у відповідності до уяви про смисложиттєві цінності [10, с. 1].

Поділяючи думку попередніх авторів, вважаємо, що в останні роки, як ніколи, проблема полікультурної освіти в Україні набула особливої актуальності. Зростання полікультурної освіти сприяє етнічній ідентифікації та формуванню культурної самосвідомості студентів, перешкоджає їхній етнокультурній ізоляції від інших країн і народів [3; 5; 7; 8].

Мета статті – обґрунтувати важливість забезпечення комунікативної компетенції майбутніх викладачів вищої школи в полікультурному освітньому процесі засобами фразеології.

Виклад основного матеріалу дослідження. Полікультурний педагогічний процес відбувається в полікультурному середовищі, що становить різновид соціального середовища, в якому взаємодіють студенти – представники різних соціокультурних груп, які різняться між собою національною, етнічною приналежністю, релігійними, етнічними, культурними орієнтаціями, фізичними та розумовими характеристиками. Викладач, працюючи в такому полікультурному середовищі, має сприяти формуванню цілісної, культурної й освіченої особистості, яка, за словами Л. Герасіної, вільно мислить, толерантна, відкрита людина, здатна до усвідомленого етичного вибору в широкому світі культурних цінностей, духовно-етичного й творчого саморозвитку. Така особистість має стати «продуктом» інтелектуально-розвивальної та виховної діяльності у вищій школі [6].

Тож завдання вищої школи України полягає в тому, аби вдосконалювати процес формування полікультурних відносин в умовах університетської освіти. Завдання майбутнього викладача – навчити студентів жити в умовах поліфонії культур.

Формуючи комунікативну компетенцію у майбутніх професіоналів вищої школи в полікультурному освітньому процесі, варто звернути увагу на роботу з іноземними студентами. Студенти, які приїжджають в Україну на навчання, опиняються в нових соціокультурних умовах, тому вони мають до них не лише пристосовуватися, а й уміти в цих умовах співіснувати. І. Зозуля вважає, що люди, які працюють з іноземцями, мають

будувати з ними стосунки на засадах рівноправності, терпимості, поваги. Адже полікультурне виховання передбачає повагу й толерантне ставлення до іншої культури, культурно-історичних традицій, ментальності, усвідомлення й співставлення з культурними надбаннями свого етносу [7].

Усе це вимагає від майбутнього викладача певної підготовки до професійної діяльності. Відповідно вони мають набути потрібних знань і повинні орієнтуватися в проблемах культури та полікультурності [1; 3; 5].

Важливою рисою сучасного викладача є полікультурна компетенція [8]. У психолого-педагогічній літературі полікультурну компетенцію трактують, як загальну здатність до плідної життєдіяльності в умовах поліетнічного й полікультурного суспільства, здатність, що ґрунтується на поєднанні особистісних рис, синтезованих знаннях, умінь і навичках позитивної міжетнічної й міжкультурної взаємодії; спроможність до цілісного використання принципів міжкультурної комунікації та єдиного бачення ролі культурних відмінностей у процесах міжкультурних взаємодій; здатність до адаптації в параметрах загального сприйняття, інтерактивності, пристосування до змін в іншому культурному середовищі; здатність людини до продуктивної особистісної та професійної взаємодії в багатомовному багатонаціональному середовищі [5]. Під час формування полікультурної компетенції в майбутніх викладачів відбувається розвиток їхнього мислення, здатності орієнтуватися в ціннісних категоріях власного та чужого суспільства, умінь позитивно й плідно взаємодіяти з представниками інших культур.

Л. Воротняк зазначає, що полікультурна компетенція майбутнього викладача передбачає сформованість таких полікультурних рис, як соціокультурна спостережливість, культурна неупередженість, готовність до спілкування в іншомовному оточенні, мовний та соціокультурний такт [5].

Розглядаючи особливості діяльності людини в суспільстві, в якому взаємодіють різні культури, традиції і новації, учені (3; 5; 7; 8; 10) акцентують, що в цих умовах формування ідентичності, усвідомлення себе передбачає наявність в особистості особливої риси – толерантності, у якій інтегруються всі вияви ціннісних установок та орієнтацій. Ця характеристика, на думку, Ж. Ковалів, є інтегральною і визначає спрямованість майбутнього викладача на взаємодію і співпрацю, виявляється в налаштованості особистості на діалог, на рівноправне спілкування, під час якого піддається зміні система поглядів і уявлень індивіда.

Розвиток толерантності в освіті має відбуватися шляхом діалогу та співробітництва навчальних сторін, де велику роль відіграє комунікативна компетенція викладача. Комунікативна компетенція передбачає здатність викладача добирати відповідний стиль, тон спілкування в різноманітних ситуаціях, використовуючи знання, умінь та навички застосування вербальних і невербальних засобів для налагодження та підтримки контактів зі студентами, потрібних для міжкультурного спілкування на основі толерантності та взаєморозуміння в процесі виконання ним своїх професійних обов'язків на принципах рівноправності та терпимості, умінь вести діалог на засадах взаємоповаги.

У ході діалогу, як підкреслює В. Вишківська, здійснюється взаємообмін і взаємозбагачення почуттями, переживаннями, духовними цінностями, смислами, інформацією. У діалозі студенти утверджуються в найбільш цінних, з педагогічної позиції, аспектах своєї індивідуальності, усвідомлюють перспекти-

ви самовдосконалення, бачать вплив стилевих особливостей своєї діяльності на інших суб'єктів, вчать співвідносити і гармонізувати свій стиль діяльності з особливостями діяльності інших в умовах співробітництва [4].

Майбутньому викладачеві варто володіти професійним педагогічним спілкуванням, що передбачає комунікативну взаємодію зі студентами, батьками, колегами, спрямовану на встановлення сприятливого психологічного клімату, психологічну оптимізацію діяльності і відносин. Важливу роль відіграють уміння застосовувати монологічне та діалогічне спілкування, вербальні й невербальні види комунікації (такесика, проксемика, кинесика).

Спілкування, вважає Б. Лихачов, є основним каналом змістової взаємодії студентів між собою і викладачем. Педагогічне спілкування, щоб бути корисним та дієвим, має бути змістовним. Єдність глибокого змісту та оптимальної форми підвищують ефективність його виховного впливу. Майстерність, на думку науковця, полягає в тому, щоб підняти всю сукупність взаємин та взаємодій зі студентами до рівня високих педагогічних вимог до себе і вихованців. Майбутній викладач повинен володіти навичками спілкування, які допоможуть йому правильно розуміти інших та висловлювати свої думки чітко, послідовно, дохідливо і переконливо, цікаво, впливати та викликати відповідні почуття та дії [2].

Останнім часом дослідники (Н. Колевтинова, Л. Прокопенко) справедливо наголошують на проблемі уніфікованості, невиразності й емоційної безбарвності мовлення майбутніх педагогів, що значно знижує рівень їхньої професійної підготовки. Однією з істотних причин такого збіднення їх словника науковці вважають недостатню увагу до емоційно-експресивної палітри мовлення, професійно значущої лексики та фразеології, національно-культурних одиниць мови, що мають неабияке пізнавальне і виховне значення. Тому здійснювати професійну діяльність на високому рівні, використовуючи комунікативну компетенцію допоможе використання фразеологічних одиниць. Фразеологізм – це стійке поєднання слів із повністю або частково переосмисленим значенням [9].

Останнім часом увага лінгвістів звернена до фразеології – найбагатшого фонду одиниць, пов'язаних з історією, багатовіковим досвідом трудової діяльності людини, його звичаями, культурою, системою цінностей, віруваннями. У фразеології виразно видно взаємозв'язок між мовою і етнічною культурою. Знання оборотів фразеологізмів сприяє точності мови, глибшому розумінню текстів різних жанрів. Вивчення фразеології є невід'ємною умовою досконалого володіння мовою, а правильне вживання фразеологізмів – один із показників рівня сформованості іншомовної комунікативної компетенції [2].

Проте новітні навчальні програми з іноземних мов, що спрямовані на формування багатомовної і полікультурної особистості, спроможної до міжкультурної іншомовної комунікації, передбачають розвиток комунікативних навичок, зокрема і засобом фразеологізації мовлення майбутніх викладачів. Цей факт вимагає підвищення якості професійно-педагогічної підготовки майбутніх викладачів, що дозволить компенсувати недоліки навчальних посібників та забезпечити вивчення фразеологічного фонду в процесі розвитку в них навичок іншомовного мовлення [2].

Висновки. Ефективність та якість професійно-педагогічної діяльності залежить не лише від відповідності майбутнього викладача компетентнісним характеристикам, а й від наявності

навичок професійного, емоційно забарвленого мовлення, як засобу не тільки викладу навчального матеріалу, а й інструменту виховання студентів. Одним зі складників професійної підготовки спеціаліста вважаємо професійно орієнтоване вивчення фразеологічного фонду мови, що розвиває у майбутніх викладачів уміння виразного професійного мовлення на рівні, наближеному до носіїв мови, сприяє формуванню комунікативної компетенції задля ефективної організації процесу навчання іноземних мов.

Результати дослідження можуть бути використані в процесі мовної практичної та методичної підготовки майбутніх викладачів у ВНЗ.

Література:

1. Атрощенко Т.О. Розвиток культури міжнаціонального спілкування у студентському колективі / Т.О. Атрощенко // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія : Педагогіка. – Тернопіль, 1999. – Вип. 6. – С. 92–95.
2. Балабуха К.В. Підготовка майбутніх учителів іноземної мови до навчання старшокласників фразеології : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. педагог. наук : спец. 13.00.02 / К.В. Балабуха. – Одеса, 2007 – 23 с.
3. Болгарина В.С. Культура і полікультурна освіта / В.С. Болгарина, І.Ф. Лощенова // Шлях освіти. – 2002. – № 1. – С. 2–6.
4. Вишківська В.Б. Суб'єктивність студентів у навчальному процесі – необхідна умова формування професійної компетенції / В.Б. Вишківська // Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова: зб. наук. праць. – К. : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2008. – Вип. 8 (18). – С. 4–5.
5. Воротняк Л.І. Особливості формування полікультурної компетенції магістрів у вищих педагогічних навчальних закладах. – [Електронний ресурс] / Л.І. Воротняк // Вісник Житомирського державного університету. – Вип. 39. – С. 105–108. – Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua/2502/1/105-109.pdf>.
6. Герасіна Л.М. Рецензія на монографію Белової Людмили Олександрівни «Виховна система ВНЗ: питання теорії та практики» / Л.М. Герасіна. – Х. : НУА, 2004. – 264 с. // Український соціум. – 2005. – № 1 (6). – С. 138–141.
7. Зозуля І.Є. Полікультурні взаємовідносини іноземних студентів у середовищі вищого навчального закладу України (досвід Вінниччини). – [Електронний ресурс] / І.Є. Зозуля. // Міжнародна науково-практична конференція «Гуманізм і освіта – 2010». – Режим доступу: conf.vntu.edu.ua/humed/2010/txt/Zozulya.php.
8. Кузьменко В.Н. Формування полікультурної компетентності вчителів загально-освітньої школи / В.Н. Кузьменко, Л.С. Гарченко. – Херсон : РПО, 2006. – 197 с.
9. Кунин А.В. Фразеология современного английского языка / А.В. Кунин. – М.: Международные отношения, 1972. – 287 с.
10. Степанов С.П. Формування культури міжетнічних відносин у студентів вищих навчальних технічних закладів : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. педагог. наук : спец. 13.00.04 / С.П. Степанов. – Луганськ, 2004. – 22 с.

Першина Л. В. Формирование коммуникативной компетенции в поликультурном образовательном процессе средствами фразеологии

Анотация. Статья посвящена проблеме формирования профессионального мастерства у будущих преподавателей высших учебных заведений, а именно, формированию коммуникативной компетенции в поликультурном образовательном процессе средствами фразеологии. Проанализирована и раскрыта сущность таких понятий, как «коммуникативная компетенция», «толерантность», «поликультурная компетенция», «фразеологизмы». Доказана важность применения фразеологии для формирования коммуникативной компетенции в поликультурном образовательном процессе.

Ключевые слова: коммуникативная компетенция, поликультурная компетенция, фразеологизм.

Pershyna L. Forming of communicative competence in multicultural educational process by means of phraseology

Summary. The article is dedicated to problem of professional skill formation of future teachers of higher educational establishments namely to forming of communicative competence in a multicultural educational process by means of phraseology. The essence of such concepts, as «communicative competence», «tolerance», «multicultural competence», «phraseological units» is analyzed and exposed. The importance of phraseology using for forming of communicative competence in a multicultural educational process is proved.

Key words: communicative competence, multicultural competence, phraseological unit.

ЗМІСТ

СЛОВ'ЯНСЬКІ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРА

<i>Казарин В. П., Новикова М. А.</i> АХМАТОВА. ДАНТЕ. КРЫМ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)	4
<i>Кизилова В. В.</i> ПЕРСОНАЖІ ФЕНТЕЗИ ДЛЯ ДІТЕЙ І ЮНАЦТВА: ТИПОЛОГІЯ, ФУНКЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ГАЛИНИ ПАГУТЯК «КОРОЛІВСТВО»)	10
<i>Коновалова О. І.</i> ВИРОБНИЧА ТЕМАТИКА І ШЛЯХИ ЇЇ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ В РОМАНІ АНАТОЛІЯ ШИЯНА «МАГІСТРАЛЬ»	14
<i>Коцюба Н. Й.</i> ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ОФІЦІЙНО-ДІЛОВОГО ДИСКУРСУ	17
<i>Ныпадъмка А. С.</i> ЗАГЛАВИЕ КАК СИЛЬНАЯ ПОЗИЦИЯ ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ КЛЮЧЕВЫХ СЛОВ: «БОЛЬ», «ЛЮБОВЬ», «ЮНОСТЬ» В ПОЭЗИИ Ю. ДРУНИНОЙ)	20
<i>Пикадюк Л. А.</i> «ТРИЙЦЯ ПО СІНЦЯХ ХОДИТЬ...». САКРАЛІЗАЦІЯ ОБРЯДОВОГО ПРОСТОРУ У ВЕСІЛЬНОМУ ФОЛЬКЛОРІ (НА ПРИКЛАДІ ПІСЕНЬ ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ)	23
<i>Пізнюк Л. В.</i> БРИКОЛАЖІ СОЦРЕАЛІЗМУ У ТВОРАХ АРКАДІЯ ЛЮБЧЕНКА	27
<i>Решетняк О. О., Швидка Н. В.</i> ОСОБЛИВОСТІ БІБЛІЙНОЇ СИМВОЛЕМИ ЯК ВЕРБАЛІЗАТОРА КОНЦЕПТУ	32
<i>Сардарян К. Г.</i> ЛІТЕРАТУРНІ МАСКИ У ТВОРЧОСТІ ІРИНИ ЖИЛЕНКО	35
<i>Семашко Т. Ф.</i> ЕТНОСТЕРЕОТИПИ ТАКТИЛЬНОГО МОДУСУ СПРИЙНЯТТЯ: ДИНАМІКА СТАНОВЛЕННЯ	39
<i>Синявина Л. В., Долгая Е. А.</i> МНОГОСЛОЙНОСТЬ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ РОМАНА П. И. МЕЛЬНИКОВА-ПЕЧЕРСКОГО «В ЛЕСАХ»	43
<i>Солецкий О. М.</i> БУФОНАДНО-ЕМБЛЕМАТИЧНІ «ПРЕФІГУРАЦІЇ» ЛЕСЯ МАРТОВИЧА	46
<i>Тищенко О. О.</i> ДОМІНАНТНІ РИСИ СЮРРЕАЛІСТИЧНОЇ ПОЕТИКИ Е. АНДІЄВСЬКОЇ	50
<i>Федор Х. Я.</i> ХУДОЖНІ Й ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНІ ДОМІНАНТИ МАЛОЇ ПРОЗИ ВАСИЛЯ ТКАЧУКА ТА ІВАНА КЕРНИЦЬКОГО	53
<i>Шарова Т. М., Василенко Н. В.</i> ХУДОЖНІ МАРКЕРИ ДИТИНСТВА У ТВОРАХ В. РОДІОНОВА	57
<i>Шкурко Г. В.</i> СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНА Й ЛІГВОГЕОГРАФІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА НАЗВ КОМУНІКАЦІЇ ВАНТАЖІВ В УКРАЇНСЬКИХ ГОВОРАХ ЗАКАРПАТТЯ	60
<i>Юган Н. Л.</i> ОБРАЗ НАРОДА В ОЧЕРКАХ И РАССКАЗАХ В. И. ДАЛЯ, Д. В. ГРИГОРОВИЧА И И. С. ТУРГЕНЕВА 1840-Х ГГ.	64

ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН

<i>Бардіна Н. В.</i> ЕМОЦІЙНА СКЛАДОВА ДИСКУРСУ АДВОКАТА ПЕРРІ МЕЙСОНА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНІВ Е. С. ГАРДНЕРА)	70
<i>Бесараб О. М.</i> ВІДОМА НЕВІДОМА Ш. БРОНТЕ. «МЕРІЕН ПРОТИ ЗЕНОБІЇ»	73
<i>Жаданов Ю. А., Савина В. В.</i> СПЕЦИФИКА ЖИЗНЕННОГО И ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ Д. ЛЕССИНГ	76
<i>Зана Л. Ю.</i> ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВСТАВНИХ НОВЕЛ У РОМАНІ «ЗОЛОТА КРАПЛЯ» МІШЕЛЯ ТУРНЬЄ	79
<i>Зуєнко М. О.</i> МІФОПОЕТИЧНА ПАРАДИГМА ТВОРЕННЯ СВІТУ В ПОЕМІ «ВТРАЧЕНИЙ РАЙ» ДЖ. МІЛЬТОНА	82

<i>Ковалева Е. К.</i>	
ОБ ОДНОМ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОМ ФРАГМЕНТЕ Ж.-Ж. РУССО	86
<i>Кушнірова Т. В.</i>	
ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ФЕЛІКСА ПАЛЬМИ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «КАРТА ЧАСУ»)	90
<i>Левицька О. Ю.</i>	
КОНСТАНТИ ЯПОНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ Й ПОЕТИКА МОРИ ОґАЯ В ПОВІСТІ «ТАНЦІВНИЦЯ»	94
<i>Сипа Л. М.</i>	
ХРОНОТОП КУЛЬТУРИ У ДИЛОГІ ЖОРЖ САНД «КОНСУЕЛО» І «ГРАФІНЯ РУДОЛЬШТАДТ»	97
<i>Тушков С. А.</i>	
АВТОР – ГЕРОЙ – ЧИТАТЕЛЬ: МОТИВ ИГРЫ В ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЕ	100
<i>Штанюк О. М.</i>	
РЕЛІГІЙНА СВІДОМІСТЬ АФРИКАНЦЯ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ Ч. АЧЕБЕ	104
<i>Яцків Н. Я.</i>	
ОБРАЗ ХУДОЖНИКА ЯК ВИРАЖЕННЯ ЕСТЕТИЧНОГО КРЕДО ПИСЬМЕННИКА	108

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

<i>Миронюк В. М.</i>	
ОБРАЗОК У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА	114
<i>Назарець В. М.</i>	
ТИПИ ХУДОЖНЬОГО ВИЯВУ ВНУТРІШНЬОТЕКСТОВОГО АДРЕСАТА В УКРАЇНСЬКІЙ АДРЕСОВАНІЙ ЛІРИЦІ	117

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<i>Довбуш О. І.</i>	
КІНОСЦЕНАРІЙ ЯК ЗАСІБ ВЕРБАЛЬНОЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ	122

ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ, ТИПОЛОГІЧНЕ МОВОЗНАВСТВО

<i>Борисов О. О.</i>	
СИНТАКСИС ВПЛИВУ У ДІАЛОГІЧНОМУ МОВЛЕННІ БРИТАНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ КОРИСТУВАЧІВ БЛОГІВ	126
<i>Калініченко В. І.</i>	
МАКРОСТРУКТУРНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ КОНЦЕПТІВ SUCCESS-FAILURE, УСПІХ-НЕВДАЧА В АМЕРИКАНСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВНІЙ СВІДОМІСТІ (ЗА ДАНИМИ ПСИХОЛІНГВІСТИЧНОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ)	129
<i>Макарова О. С.</i>	
МЕТОДИКА ВИМІРЮВАННЯ СТУПЕНЯ ПРОДУКТИВНОСТІ ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНИХ ІННОВАЦІЙ У СУЧАСНОМУ ІТАЛІЙСЬКОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ МЕДІА-ДИСКУРСІ	133
<i>Моргунова О. О.</i>	
КАУЗАТИВНІ ПОСЕСИВНІ ДІЄСЛОВА ІЗ СЕМАНТИЧНОЮ ОЗНАКОЮ ХАРАКТЕРУ ОБ'ЄКТА «Z Є НЕОБХІДНИМ ДЛЯ Y» В АНГЛІЙСЬКІЙ І УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ	136
<i>Оруджева С. Э.</i>	
ПОНЯТИЙНІЕ ПРИЗНАКИ КОЛОРАТИВОВ В ИСПАНСКОЙ И УКРАИНСКОЙ КОНЦЕПТОСФЕРАХ ЦВЕТА (КОНТРАСТИВНЫЙ АСПЕКТ)	139
<i>Ханикіна Н. В.</i>	
СЕМАНТИКО-КОГНІТИВНІ МОТИВАЦІЙНІ МОДЕЛІ ДІЄСЛІВНИХ НОМІНАЦІЙ НА ПОЗНАЧЕННЯ ФІЗИЧНОГО/ТІЛЕСНОГО СТАНУ СУБ'ЄКТА	143
<i>Чернякова В. А.</i>	
ЖЕНСКАЯ РЕЧЬ КАК ОБЪЕКТ КОНТРАСТИВНЫХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ФОНЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ВЫСТУПЛЕНИЙ ЖЕНЩИН-ПОЛИТИКОВ ИСПАНИИ, ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ И УКРАИНЫ)	146

НАУКОВИЙ ВІСНИК МІЖНАРОДНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: ФІЛОЛОГІЯ

Науковий збірник

№ 17 том 1, 2015

Серію засновано у 2010 р.

Коректор – Скрипченко О.О.

Комп'ютерна верстка – Кузнєцова Н.С.

Підписано до друку 30.09.2015 р. Формат 60x84/8. Обл.-вид. арк. 24,50, ум.-друк. арк. 21,86. Папір офсетний. Цифровий друк.
Наклад 200 примірників. Замовлення № 3009-15.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»

(Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4392 від 20.08.2012 р.) Україна, м. Херсон, 73034, вул. Паровозна, 46-а, офіс 105.
Тел. (0552) 39-95-80

E-mail: mailbox@helvetica.com.ua