

МІЖНАРОДНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ



НАУКОВИЙ ВІСНИК
МІЖНАРОДНОГО
ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія:
ФІЛОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Випуск 46 том 3



Видавничий дім
«Гельветика»
2020

Збірник включено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України зі спеціальності 035 «Філологія» на підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 1471 від 26.11.2020 р. (додаток 3).

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

Серію засновано у 2010 р.

Засновник – Міжнародний гуманітарний університет

Друкується за рішенням Вченої ради Міжнародного гуманітарного університету
протокол 3 від 28.12.2020 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; **О.М. Головченко**, д-р екон. наук, проф.; **М.З. Згуровський**, акад. НАН України, д-р техн. наук, проф.; **В.А. Кухаренко**, д-р філол. наук, проф.; **Г.П. Пекліна**, д. мед. наук, проф.; **О.В. Токарев**, Засл. діяч мистецтв України.

Головний редактор серії – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри прикладної лінгвістики **М.В. Мамич**

Редакційна колегія серії «Філологія»:

С.В. Голик, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри англійської філології, ДВНЗ «Ужгородський національний університет»; **І.І. Дмитрів**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та теорії літератури, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка; **М.І. Зубов**, доктор філологічних наук, професор кафедри германських та східних мов, Міжнародний гуманітарний університет; **А.А. Кісельова**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної лінгвістики, Національний університет «Одеська юридична академія»; **А.П. Ладиненко**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов № 2, Національний університет «Одеська юридична академія»; **В.Я. Мізецька**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри іноземних мов професійного спілкування, Міжнародний гуманітарний університет; **Г.В. Савчук**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу та мовознавства, Міжнародний гуманітарний університет; **Ю.О. Томчаковська**, кандидат філологічних наук, доцент, в.о. зав. кафедри іноземних мов № 2, Національний університет «Одеська юридична академія»; **О.В. Шевченко-Бітенська**, кандидат юридичних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов № 1, Національний університет «Одеська юридична академія»; **О.К. Гадомський**, доктор філологічних наук, доктор габілітований гуманітарних наук в області мовознавства (Варшавський університет), професор, завідувач кафедри білоруських та українських досліджень, Інститут славістики, Опольський університет (Ополе, Польща).

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

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», 2020

© Міжнародний гуманітарний університет, 2020

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

*Авксентьева Г. А.,**кандидат філологічних наук, доцент,**доцент кафедри української та зарубіжної літератур**Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського**Малицька О. В.,**студентка**Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*

СПЕЦИФІКА ПОРТРЕТУВАННЯ У ЗБІРЦІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «У ЧЕРЕВІ АПОКАЛІПТИЧНОГО ЗВІРА»

Анотація. У статті осмислено роль використання портретування в оповіданнях та повістях, що входять до складу збірки Валерія Шевчука «У череві апокаліптичного звіра», визначено основні функції опису зовнішності персонажів. Наголошено, що з огляду на традиції української літератури твори В. Шевчука вирізняються з-поміж робіт багатьох його сучасників, а стильова манера та специфіка поетикальної системи підкреслюють індивідуальність автора.

Зазначено основний елемент, який є ядром будь-якого художнього образу, – характер. У розвідці подається порівняння понять «характер» і «тип» та аргументується їх розмежування. Акцентується увага на значних відмінностях характеру реальної людини та характеру літературного персонажа.

Розкрито зміст поняття «портрет» у літературознавстві та розглянуто портретування як засіб розкриття характеру літературного персонажа. Звернено увагу не тільки на вплив описів зовнішності на сприйняття героїв, а й на роль портретування в осмисленні авторської концепції людини.

Наголошено, що Валерій Шевчук мав на меті розкрити у творах історію людської душі. На основі оповідань та повістей збірки досліджується взаємозв'язок між образом та засобом його вираження. Матеріалом для відображення внутрішньої сутності персонажів письменник вибрав різні види портретів, зокрема прийом метаморфози-асоціації, який митець досить часто використовує у творчості. Більшість трансформацій репрезентована у збірці «У череві апокаліптичного звіра» з метою розкрити диявольську сутність конкретних персонажів.

Звернено увагу на ключові складники портретних характеристик, за допомогою яких письменник творить цілісний портрет того чи іншого літературного персонажа. Визначено роль художньої деталі, колористики та згрупованих епітетів у творенні характерів. Разом ці елементи дають повну картину характеру героя, увиразнюють його поведінку, відображають внутрішні колізії та переживання і дають змогу виокремити його з-поміж інших, тобто персонаж набуває індивідуальності.

Ключові слова: портрет, характер, засоби розкриття характеру, метаморфоза, художня деталь, колористика.

Постановка проблеми. Валерій Шевчук – відомий письменник, стильова та жанрова різноманітність творчості якого зацікавлює літературознавців. Поетикальна система митця допомагає заглибити читача не тільки в певний історичний період України та Європи, а й у людські характери, завдяки

яким митець висвітлює різноманітні теми та порушив вагомі філософські проблеми.

Розуміння поведінки персонажів, розгляд їхніх переживань та внутрішніх колізій є важливими для визначення ролі героїв в авторському світі. Осмислення людських характерів, представлених у творах митця, необхідне для визначення його творчої манери. Тому актуальною літературознавчою проблемою є дослідження художніх засобів, які допомагають витворити характер персонажа.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оригінальна новаторська творчість Валерія Шевчука була і є нині об'єктом уваги науковців. Твори митця розглядали та аналізували у працях Н. Беляєва, Т. Бледних, А. Горнятко-Шумилович, М. Жулинський, І. Приліпко, М. Рябчук, Л. Тарнашинська, В. Саєнко тощо. Зокрема, Л. Тарнашинська повсякчас звертається до творчості письменника. Маємо на увазі її монографію «Художня галактика Валерія Шевчука» (2001), розділ «Самодостатність кожного «Я» – принцип творення внутрішнього світу героя: Валерій Шевчук» із монографії «Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління». А В. Саєнко у статті «Літературно-філософський дискурс Валерія Шевчука про вітальні проблеми й апокаліптичні випробування сучасної людини (художня своєрідність збірки «У череві апокаліптичного звіра»)» аналізує композицію, готичні елементи, семантику і символіку кольору в зазначеній збірці. Літературознавці здебільшого приділяли увагу поетикальним аспектам творчості письменника і лише побіжно розглядали специфіку характеротворення його персонажів.

Метою статті є визначення специфіки портретування у збірці В. Шевчука «У череві апокаліптичного звіра».

Виклад основного матеріалу. Уява є основним інструментом, який бере участь у творенні художнього тексту. За визначенням Г.А. В'язовського, уява є «підвалиною творення художніх образів» [2, с. 294]. Вона є основою для побудови авторського художнього світу з усіма його складниками.

Художній образ є значущим елементом для написання твору, а ядром образу є характер. Дослідник Ю. Ковалів зазначає, що характер «у художній літературі, передусім реалістичного спрямування, – внутрішній образ індивіда, зумовлений його оточенням, наділений комплексом порівняно стійких психічних властивостей, що зумовлюють тип поведінки, означений авторською морально-естетичною концепцією існування людини» [6, с. 554]. Необхідно зазначити, що літературний

характер відрізняється від характеру реальної людини, адже письменник неодмінно використовує вигадку під час зображення певної особи, навіть історичної постаті.

Літературознавець Л.В. Чернець стверджує, що існує лише певна група характерів, так звані стійкі характери, які зустрічаються у творах письменників протягом різних епох із незначними трансформаціями деяких рис [11]. Дослідниця наголошує, що поняття «характер» розуміють по-різному, тому виокремлюють певні типи характерів персонажів, які автори різних епох та національностей вводять у тексти [11].

Теоретик літератури Л.В. Чернець також акцентує на відмінностях понять «характер» і «тип». Тип – це художнє узагальнення, загальнолюдське явище, а характер – це розвиток певного типу. Кожен письменник, що використовує окремий тип, додає до нього нові риси [11]. За словами П.В. Анненкова, І.С. Тургенєв опрацював конкретний тип благородної, проте невмілої людини, «...починаючи з 1846 року, коли були написані «Три портрети», аж до «Рудіна», що з'явився у 1856 році, де образ такої людини знайшов своє повне втілення» [11].

У психології характер тлумачать як «сукупність порівняно стійких індивідуально-своєрідних властивостей особистості, які виявляються у поведінці, діяльності й ставленні до людей, колективу, до себе, речей, праці тощо» [1, с. 622]. Тобто саме характер персонажа мотивує поведінку особистості, дозволяє передбачити її дії та вчинки. Згідно з цим твердженням, якщо персонаж здійснить вчинок у розріз із власним характером, читач неодмінно помітить невідповідність дій та сутності характеру героя. Письменникові необхідно розкрити персонажа таким чином, щоб читач зумів усвідомити повноту його характеру. Крім того, в художньому творі не завжди є пряма характеристика того чи іншого персонажа. Здебільшого читач мусить уявити завершений образ персонажа, скласти в єдине ціле окремі риси, виражені різними художніми засобами.

Одним із таких засобів є портрет. У «Літературознавчій енциклопедії» зазначено, що портрет – це один із засобів «характеротворення, типізації та індивідуалізації персонажів» [6, с. 249]. Портрет персонажа містить значну кількість складників: зовнішність, поведінка, колористика. Автор, створюючи портрет, бере до уваги характер, який він хоче передати через опис героя. Кожна деталь, кожен порух та колір має своє значення у творенні цілісного образу з індивідуальним характером. «Письменник через портретні деталі, через їх динаміку передає сутність людини, її внутрішній світ, а читач, сприймаючи їх, засвоює авторську візію людини і концепцію особистості» [5, с. 89]. Значна увага до портретування помітна у текстах В. Шевчука, який є відомим митцем, що прославився і в річищі прозової творчості, і на ґрунті історичних досліджень, і на ниві драматургії, і в галузі літературознавства. Він є яскравим представником шістдесятників, якого знають і шанують у літературі. Його твори є взірцем мистецтва, вільного від «ідеологічної кон'юнктури, схематизму, стереотипів, описовості» [9, с. 147].

Він не зупинився на ролі письменника як просвітника народу, а рушив далі, «відстоюючи своєю творчістю право митця залишатися самим собою, творити так, як підказує художня інтуїція, освоювати нові естетичні площини» [9, с. 149]. Сам В. Шевчук казав, що його твори – це історія людської душі, а не історія вчинків [8, с. 11]. У цьому ракурсі заслуговує на особливу увагу збірка письменника «У череві апокаліптичного звіра», перше видання якої відбулось у 1995 році.

«У череві апокаліптичного звіра» органічно входить в естетичну систему розлогого твору «Художній материк Валерія Шевчука», який пишеться протягом життя митцем-шістдесятником» [7, с. 201]. Збірка складається із семи творів, які в жанровому відношенні є історичними повістями й оповіданнями. У тексти збірки письменник вводить колоритні образи, а відбити їхню повноту та яскраві характери допомагає портретування.

У портреті персонажа автор зосереджує увагу на погляді. Погляд є елементом портрету, і письменник використовує його під час зображення образу Хоми з оповідання «Дерево пам'яті». Описуючи погляд, В. Шевчук зумів передати емоції героя в різних епізодах. Так, князеві Скиригайлу повіяло холодом, коли він зустрівся з ченцем: «І знову вони схрестилися поглядами – вдруге відчув князь, як од цього дивного чоловіка повіяло зимним протягом, ніби від осінніх, побитих тліном лісів» [10, с. 4]. В іншому епізоді: «Подивилися один на одного чітко і пильно, і знову на Скиригайла повіяло холодом, але не осінніх лісів, а тієї зими, що повільно спускала до землі міради білих пушин» [10, с. 9]. В оповіданні наявний ще один опис: «Хома подивився на князя чорним та гарячково розпаленим поглядом» [10, с. 15]. Можемо стверджувати, що зображення погляду героя, хоч і повторюється кілька разів, але має різний відтінок (зимний протяг / холод зими / чорний погляд), відчувається поступове нагнітання ворожої атмосфери між князем та ченцем. Використовуючи градацію, автор простежує динаміку ставлення Хоми до Скиригайла в негативний бік.

Хома на перших сторінках оповідання постає простим ченцем, однак із розвитком подій читачеві розкривається його характер, зокрема через зображення його погляду, що дає змогу уявити цілісний образ. Чернець постає носієм духовності українського народу, він прагне надихнути оточуючих повагою до предків і князя. Холодний погляд Хоми демонстрував його ставлення до ничого й немилосердного Скиригайла, який вважав гарною розвагою розбій, збезчещення жінок, навмисне вбивство священного птаха – чєліги.

Чернець Хома постав перед князем уві сні, де зробив спробу повернути на правильний шлях. Дерево пам'яті, яке Хома показав Скиригайлу, викликало захват, що відбилось у погляді чєнця, який задивився на нього «розверстими очима, обличчя його було щасливе, натхненне, радісне, захоплене» [10, с. 14]. Із цим піднесеним настроєм контрастує зображення Хоми в момент, коли він проклинає князя, який вірить лише у грубу силу: «... його обличчя стало чорне, страшне, а очі блиснули криваво, як в упиря» [10, с. 14]. Отже, вираз обличчя може відтворити настрої героя, його ставлення до інших та навіть певні риси характеру. У зазначеній ситуації масмо справу з психологічним портретом.

Оповідання «Диявол, який є (Сота відьма)» також постає взірцем у використанні письменником портрета. Валерій Шевчук висловлює негативне ставлення до жорстокого інквізитора Йоагана Шпінглера, який отримує насолоду, караючи невинних: «... він був огрядний, із круглим лицем, посеред якого стирчав маленький кирпатий носик, а вже під ним, призириливо зломані, спочивали пухкі уста» [10, с. 20]. Розкриття характеру зазначеного персонажа забезпечується використанням у портреті негативно забарвлених епітетів. В результаті перед читачем постає неприємна особистість, опис якої зустрічаємо впродовж усієї оповіді: «... кліпнув оченятами, що наче темні сливки плавали в молоці білків» [10, с. 27], «... розсунув пухкі уста Йоаган» [10, с. 24].

Загальновідомим є вислів, що очі – дзеркало душі. Багато письменників у зображенні персонажів акцентують на цій деталі людської зовнішності. Так і В. Шевчук зображує холодний погляд інквізитора, хоча він і посміхається: «Катарина Ліпс <...> дивилася <...> на лагідно усмішеного патера Йоганеса Шпінглера, людину з усмішкою, але з напрочуд холодними очима» [10, с. 38].

Негативний образ постає перед нами і в повісті «Початок жаху», а саме Дмитришиха: «Отак я нажив собі ворога. Той ворог мав широке, тлусте тіло, на якому репалася одежа, кругле обличчя з подвійним підгарлом, серед того обличчя стримів пувичкою закандзюблений носик, а над ним розставлено було два чорні, круглі очка, під кожним із яких висіло по сальному кашшучку» [10, с. 133]. У зображенні портрета Дмитришихи можна помітити спочатку загальний план (повновиди жінка, на якій репалася одежа), кругле обличчя, а далі вже йде конкретизація рис обличчя з акцентуванням уваги на носі та очах. Через портрет подається негативне ставлення автора до персонажа.

У подальшому зображенні портрета автор ще більше деталізує образ жінки: «Губи ж у моєї ворогині були такі тонкі, що їх і непомітно було на лиці, але вельми широкі, отож коли ця особа репетувала, то рот її ставав велетенський, зуби ж у неї – як у коня, жовті, великі й міцні» [10, с. 133]. У зазначеній цитаті В. Шевчук зосереджує увагу на губах, використовуючи при цьому епітети та іронічне порівняння зубів жінки з конем. Письменник не обмежується зображенням зовнішності, він також приділяє увагу неприємному сміху персонажа: «...а раз пси мені рясу подерли, і вона щасливо з того на ганкові кудкудахкала» [10, с. 133]. Така детальна портретна характеристика спрямована на зображення виключно негативного характеру. Автор використовує оригінальний прийом передачі іронічного звучання сміху жінки через звуконаслідування курки.

Згрубіла лексика супроводжує портрет полковника Танського у повісті «Початок жаху»: «Обличчя в полковника Танського було буряково-червоним, над очима висіли кушуваті брови, губи масно блищали від їжі й ніби аж репалися, а очі свердлували мене ніби буравами» [10, с. 139]. Подібний опис викликає відразу від персонажа, хоча у поданому епізоді його зовнішність, навпаки, контрастує з його характером. Письменник таким чином вводить читача в оману, створює тривогу, адже цей полковник прийшов на заклик однієї пані покарати головного героя за начебто скоєні «злочинства». Зрештою полковник, заслухавши Михайла, захищає його, і навіть сам герой шкодує про своє перше негативне враження.

В. Шевчук часто в портреті персонажа акцентує увагу на художній деталі. Це ми можемо простежити в оповіданні «Останній день», де подано портрет дружини Карпа, Марії: «Здригнувся. В прочілі стояла жінка, його жінка, широка, в два обхвати, з круглим, побитим зморшками лицем, сивим волоссям, що вибивалося з-під очіпка» [10, с. 69]. До загального опису портрета жінки автор подає деталь: «– Зараз чіпати їх нічого, – сказала Марія, підтискаючи вуста, – він знав: коли підтискає так вуста, її вже не перепреш, – а почнуться холоди, спало» [10, с. 69]. Ця звичка стискати вуста добре відома її чоловікові, адже він знає характер своєї вольової дружини. Міміка непокірної та сильної героїні є реакцією на слова чоловіка: «А коли зачепиш, не знаю, що тобі зроблю» [10, с. 69].

Колористика також відіграє значну роль у розкритті характерів. Дослідниця творчості В. Шевчука В. Сасенко, проаналі-

зувавши збірку «У череві апокаліптичного звіра», виокремил найбільш уживані кольори, а саме: чорний, білий, сірий, блакитний, жовтий тощо [7, с. 226]. Кожен колір має своє значення, яке допомагає сформувати той чи інший образ. Вдало вжитий колір дає змогу розкрити характер персонажа. Наприклад, чорний колір викликає тривогу, асоціюється зі злом, смертю, небезпекою. У романі Валерія Шевчука «Дзигар одвічний» досить часто вживається саме чорний колір. За підрахунками дослідників Г. Гримашевич та Н. Мельник, письменник використав його понад 70 разів [3, с. 149].

У збірці «У череві апокаліптичного звіра» також зустрічається чорний колір, зокрема для негативної характеристики персонажів: інквізитор Йоган Шпінглер пересувається в чорній закритій колясці («Диявол, який є (Сота відьма)»), а отець Іоанн постає перед героєм у чорній мантії («Початок жаху»).

Одним із різновидів портретування, на думку Т. Корленко, є прийом метаморфози – «перетворення одних зовнішніх характеристик, психічних властивостей суб'єкта чи об'єкта розповіді на інші, якісно нові» [4, с. 54]. Використання цього прийому допомагає відобразити через зовнішність внутрішній світ персонажа, колізії та переживання. За рахунок фантастичності самої метаморфози, зазначений прийом уподібнює твір до казки. В. Шевчук повсякчас послуговується прийомом портретної метаморфози-асоціації, коли «спочатку персонажів приписуються неадекватні відчуття, що не мають видимих джерел, після чого про створену цими відчуттями картину говориться як про реальність (так ніби перетворення відбулося)» [4, с. 58]. Зазначений прийом зустрічаємо в оповіданні «Диявол, який є (Сота відьма)». У кульмінаційному епізоді інквізитор Йоганес перетворюється на чорта в очах Катарини Ліпс: «Катарина слухала цей монолог, і її почало здаватися, що патер перед нею починає мінитися й коливається, ніби ставав водяний. Увіч уздріла, як чорніє його кругле лице з кирпатим носиком, пухкими вустами й пувичками очей, із лоба Йоганеса Шпінглера раптом почали пнутися різки, а коли опустила очі, уздріла, що ноги патерові обросли щетиною, замість чобіт у нього – ратиці» [10, с. 43]. Можемо зробити висновок, що Йоганес є втіленням диявола серед людей, тим апокаліптичним звіром, у череві якого опинилася Катарина та безліч невинних.

У повісті збірки «У череві апокаліптичного звіра» під назвою «Початок жаху» також знаходимо прийом метаморфози. Диявольським створінням постає Іоанн Московський. Метаморфоза, як і в оповіданні «Диявол, який є (Сота відьма)», відбувається на очах наратора, в цьому випадку ієрея Михайла Вовчанського. Власне перевтілення відбувається в момент, коли отець Іоанн покликав Михайла до ліжка зайнятися «блудодіянням»: «На моєму ліжку лежало страховище. Було воно безлике, тобто без носа і рота, але з палаючими мідними очима, тіло мало шарудяве, лускате, яке поблимувало вогниками, а з ліжка на підлогу звішувався довжелезний, схожий на пацючий, тонкий і голий хвіст» [10, с. 124]. Як поведінка отця, так і його перевтілення, було жахливим. Метаморфоза Іоанна лише підкреслила темну і злу сутність персонажа.

Метаморфоза зустрічається і в оповіданні «Місія», проте з дещо іншою метою. Йдеться про патріарха Єремію, який уявляв себе велетнем серед натовпу карликів. Його впевненість у власній неперевершеності стикається з єпископом Гедеоном, який постав гігантом в очах персонажа: «Гедеон у Кирилової присутності несподівано змінився. Це було видно з усього:

з виразу обличчя й постави, полиску очей. Карлик, яким хотів зловтішно помилуватися патріарх, раптом зник. Перед ним стояв владика, котрий знає собі ціну» [10, с. 56].

Гедеон більше не доносить на інших, він зверхньо оглядає героя, а в постаті його вже не видно колишньої нищпорки: «Єрмія безпомилно відчув до себе відчуження. Це не було, однак, відчуження раба, це було відчуження упевненого перед упевненим» [10, с. 56]. Впродовж оповіді ми спостерігаємо своєрідну трансформацію Гедеона, який із посіпаки перетворився на впевнену особистість.

Висновки. У збірці Валерія Шевчука «У череві апокаліптичного звіра» повсякчас використовується портрет як засіб характеротворення персонажа. Переважають динамічні, деталізовані портретні характеристики персонажів. Домінуючими у структурі збірки є психологічні портрети, хоча іноді зустрічаються і нейтрально-авторські зображення зовнішності. Виписуючи зовнішність персонажа, автор, як правило, акцентує на погляді («Дерево пам'яті»), очах («Диявол, який є (Сота відьма)»), міміці («Початок жаху»). При зображенні портрета персонажа простежується застосування таких художніх засобів, як епітети, порівняння, градація, контраст. Повсякчас у текстах зустрічаються метаморфози-асоціації, які стосуються темної диявольської сили. Надалі варто зосередити увагу на функціонально-видовому навантаженні портрета в аналізованій збірці.

Література:

1. Варій М.Й. Загальна психологія: навч. посіб. 2-ге видан., випр. і доп. Київ : Центр учбової літератури, 2007. 968 с.
2. В'язовський Г.А. Творче мислення письменника: дослідження. Київ : Дніпро, 1982. 334 с.
3. Гримашевич Г., Мельник Т. Семантика кольорів у творчості Валерія Шевчука. *Волинь-Житомирщина*. 2004. № 12. С. 147–156.
4. Короленко Т. Метаморфоза у творчості Валерія Шевчука як засіб психокорекційного впливу. *Волинь-Житомирщина*. 2004. № 12. С. 54–58.
5. Куцик О. Портретний опис як засіб осягнення характеру літературного героя (на матеріалі повісті К. Паустовського «Чорне море»). *Молодь і ринок*. 2011. № 7. С. 88–92.
6. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
7. Саєнко В. Сучасна українська література: компендіум. Одеса : Астропринт, 2014. 352 с.
8. Таран Л. Святочні будні? (Розмова з Валерієм Шевчуком). *Україна*. 1991. № 7. С. 11.
9. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління. Київ : Смолоскип, 2010. 632 с.

10. Шевчук В.О. У череві апокаліптичного звіра: істор. повісті та оповідання. Київ : Укр. письменник, 1995. 205 с.
11. Чернец Л.В., Исакова И.Н. Теория литературы: Анализ художественного произведения. URL: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php?view=d&course=3&raz=2&pod=2&par=2>

Avksentieva H., Malytska O. The specifics of portraiture in Valerii Shevchuk's book "Inside the Belly of an Apocalyptic Beast"

Summary. The article deals with the role of portraiture in the stories and novels, which make up Valerii Shevchuk's book "Inside the Belly of an Apocalyptic Beast", identified the main functions of the description of the characters' appearance. The authors of the study emphasize the importance of Ukrainian literature traditions, the works of V. Shevchuk differ from the works of many of his contemporaries, and the style manner and specifics of the poetic system emphasize the individuality of the author.

The basic element, which is the core of any artistic image, is the character. The statement gives a comparison of "character" and "type" and argues for their differences. Attention is focused on significant differences between the character of real people and the character of a literary character.

The meaning of the concept "portrait" in literary criticism is revealed and the portrait is considered as a way to reveal the character of a literary character.

Attention is paid not only to the influence of the descriptions of the external appearance on the perception of the heroes, but also to the role of portraiture in the understanding of the author's concept of the person.

It is specially noted that Valerii Shevchuk was going to reveal in his works the history of the human soul. The basis of the book examines the relationship between the image and the means of its expression. As a material for depicting the inner essence of the characters, the writer used different kinds of portraits, in particular the technique of metamorphosis-association, which the writer quite often uses in his work. The vast majority of transformations are reproduced in the book "Inside the Belly of an Apocalyptic Beast" in order to reveal the diabolical essence of specific characters.

Attention is paid to the key components of the portrait characteristics. These components help the writer creates a complete portrait of this or that literary hero. The role of artistic detail, color and coarse epithets in the creation of the characters are determined. All these elements provide a complete picture of the character, reflect his behavior, reflect the inner conflicts and experiences, and give the opportunity to distinguish him from the others, the character becomes individuated.

Key words: portrait, character, means of revealing the character, metamorphosis, artistic detail, coloring.

УДК 821.161.2

DOI <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2020.46-3.2>

Адамович А. Є.,

ORCID ID: 0000-0002-7882-3416

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри суспільно-гуманітарних наук

Таврійського державного агротехнологічного університету

імені Дмитра Моторного

Зімонова О. В.,

ORCID ID: 0000-0002-6564-665X

старший викладач кафедри суспільно-гуманітарних наук

Таврійського державного агротехнологічного університету

імені Дмитра Моторного

Шлеїна Л. І.,

ORCID ID: 0000-0002-6263-8398

старший викладач кафедри суспільно-гуманітарних наук

Таврійського державного агротехнологічного університету

імені Дмитра Моторного

ОБРАЗ ДАНИЛА ГАЛИЦЬКОГО ЯК ХУДОЖНІЙ КОНЦЕПТ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. Період літературного життя, про який піде мова, є одним із маловідомих. Вважається, що це час духовного занепаду, причиною чому стала татаро-монгольська навала XIII століття. Це дає підставу для багатьох дослідників вважати цей період паузою в літературному розвитку. Як історичну особу образ князя було розміщено у центрі «Галицько-Волинського літопису», що вважається новим явищем у художній літературі того періоду.

Нині лінгвістичну основу «Галицько-Волинського літопису» вивчено А.І. Генсьорським. Розглянуто історичну ситуацію в Україні того періоду. Зроблено переклад з оригіналу. Найбільш актуальними є праці М. Грушевського, М. Костомарова, М. Котляра, А. Ужанкова, С. Шишкіна та інших. Дослідження присвячені різним концепціям щодо ролі князя в історичному процесі. Матеріальною ж основою літератури як виду мистецтва є слово. Тому об'єктом нашої розвідки є генеза художнього образу Данила Галицького в українській літературі ХХ століття. Предметом є художньо-стилістичні засоби змалювання образу князя в історичному романі А. Хижняка, повісті К. Гриневичевої, поемі М. Бажана. Автори зробили значний крок до нового розуміння природи цієї постаті. Було проаналізовано моральні, філософські, ідеологічні переконання князя, а також обставини їх формування. Усе це робить мовну, комунікативну, емоційну та смислову спрямованість кожного твору більш виразними. Послугуючись певною історичною інформацією, кожен письменник привніс власне розуміння ідеї любові до Батьківщини та єднання народу. Автори використали поетику літопису та змогли відтворити колорит давньої доби з огляду на власний морально-етичний світогляд та ідейно-тематичну зумовленість твору. Стаття звертає увагу на структуру художнього образу, що складається із чуттєвих образів та ідей, що відтворені в художніх творах української літератури ХХ століття.

Ключові слова: художньо-стилістичні засоби, художній образ, чуттєвий образ, ідея.

Постановка проблеми. У ХХ столітті були представлені різні жанри і теми, однією з яких було звертання до минулого своєї країни з особливою метою: для відображення питань, що хвилювали людство від покоління до покоління, використовуючи для цього постаті відомих історичних осіб, зокрема, князя Данила Галицького [1]. «Галицько-Волинський літопис» був новим явищем у літературі того періоду. Це було зумовлено як ідеологією XIII століття як переломного етапу у світогляді людини, так і свідомістю самого автора, який у творі зумів вийти за межі існуючого контексту. Це своєю чергою спростовує думки В. Ключевського та Д. Чижевського та ін. про те, що з літературного погляду до XVI століття в літературі не було жодного яскравого характеру [2].

Отже, постає питання: як завдяки подіям сімсотлітньої давнини можна відтворити сучасне життя, а особливо актуальні проблеми людства?

Метою статті є доведення того, що на всіх етапах історичного процесу духовний стан і прагнення носіїв мови були однакові. Актуальність досліджуваної теми визначається необхідністю подати психологічний портрет історичної особи як літературного концепту та його відтворення письменниками ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історики різних шкіл і світоглядів, такі як М. Грушевський, М. Костомаров, М. Котляр, А. Ужанков, Л. Черепнін та інші, високо оцінили історичну постать Данила Романовича, його внесок до давньоруської та світової історії. Провідна думка, з якою ми можемо погодитися, така: за майже 60-річну державну діяльність він успішно провів сорокарічну боротьбу проти непокірних бояр, звільнив Галицько-Волинську Русь від іноземних окупантів, розбудував і намагався згуртувати свій край, підніс міжнародний авторитет князівства.

На цей момент було докладно досліджено мовну основу літопису, що зроблено А. Генсьорським [3], розглянуто відо-

браження у творі історичного становища України того періоду [4; 5], зроблено переклад літопису з оригіналу [6].

Як галузь розумової діяльності література тісно пов'язана із філософсько-світоглядними уявленнями письменників. Точніше навіть буде сказати, що вона є їхнім відображенням. Для давньої української літератури цей зв'язок набув сили тим, що в середньовічний період художній метод відтворення буття, який притаманний літературі, не існував відокремлено від науково-пізнавального методу через синкретизм середньовічної особистісної й суспільної свідомості. Як результат, література була сумлінною калькою тогочасної світоглядної думки, і її розвиток тісно був пов'язаний із розвитком світогляду письменників [7, с. 177].

В історії свідомості Давньої України – Русі можна виділити три відокремлених світоглядних періоди: X–XIII, XIV–XVI, XVII століття. Але навіть у рамках одного періоду ці уявлення не були ідентичними на початку і наприкінці. Це відбувається тому, що початок – це сприйняття отриманих із віруванням знань, які набувалися за допомогою перекладної літератури. А кінець періоду – це формування на основі сприйнятої інформації та особистого досвіду світоглядної системи з конкретними уявленнями про світ [1].

Нашим же завданням є не зіставлення визначних досягнень цих часів, а саме характеристика потрібного нам літературного періоду. Саме в час пограниччя (середина XIII – друга половина XIV століття), тобто наприкінці 40-х – на початку 60-х років XIII століття, у столиці Галицько-Волинського князівства м. Холмі створюється «Життєпис Данила Галицького». Цей період можна вважати перехідним культурним переломом, під час якого погляди на навколишній світ змінювались, як і ставлення і фокусування на особистості.

«Літописець Данила Галицького» – це явище нове, де час набуває лінійності. Ось чому спочатку автори відмовилися від звичної хронології. У «Літописці», за необхідністю, у викладі можна було забігати наперед чи повертатися назад до вже сказаного. Наскільки цей прийом був новий для того часу, розуміли й самі письменники, тому й вирішили, що освічена людина, яка буде читати цей твір, зрозуміє [8]. Відмовляючись від хронології як зв'язку повідомлення, вони замінили її прагматичним зв'язком подій. Послідовність оповіді встановлюється виключно зв'язними словами: наприклад, «часу же минувшу», «того ж року», а дія підпорядковувалась виключно внутрішній логіці розвитку подій і не наслідувала зовнішній принцип хронології [8]. Перша частина «Життєпису Данила Галицького» була написана дуже швидко: восени-взимку 1246–1247 років, після повернення Данила Романовича з подорожі до Орди за ярликом на княжича. Князю тоді було 46 років, і автор мав, послуговуючись спогадами князя та свідків тих конкретних ситуацій, відновити багато подій із дитинства та юності Данила.

Автор намагався бути об'єктивним, але іноді наводив власне судження про події, свідком яких був він особисто. Також він використовував при цьому всі відомі йому стилістичні засоби тогочасної літератури в передачі настроїв, вражень, різних емоційних нюансів почуттєвого образу Данила Галицького [8]. Після 1247 року робота над біографією Данила Галицького перервалася та була закінчена вже після його смерті в середині 60-х років. Другий доповнив текст попередника лише рядом додатків, щоб прослідкувати передісторію створення міждержавної політики князя Данила і росту його міжнародного авторитету [1].

Постать Данила Романовича не могла бути згадана тільки у творі, написаному на честь останнього. Розповідь про події в житті князя можемо зустріти і в багатьох літописах цього періоду (Густинському літописі, Лаврентіївському та інших літописах), листуванні Данила Галицького з папою Римським, військових оповідях для відтворення культури, бойового духу та віри у свій народ [8].

Потрібно зауважити, що, користуючись певною інформацією, кожен письменник додає власного розуміння висловленої раніше ідеї, оскільки матеріальною основою літератури як виду мистецтва є слово [1]. Слова, певним чином відібрані письменником із лексичного запасу мови й поєднані в певному порядку в мовленнєвому потоці, утворюють зовнішню форму літературно-художнього твору, матеріально втілюють відтворений у ньому чуттєвий образ людини... Ми домальовуємо його у своїй уяві у вигляді певного емоційно-асоціативного переживання [9, с. 102].

У XX столітті тема героїзму, любові і вірності Батьківщині також набула актуальності. Одним із найбільш відомих творів є не досліджена та й нині ще зрозуміла не всім критикам повість Катрі Гриневичевої «Шоломи в сонці» (1928) [10]. Письмениця привернула увагу до тих історичних осіб та безіменних героїв, які захищали державність від ворожих нападів і внутрішніх чвар. Задум письменниці полягав у намаганні писати про свій народ як такий, що створив чудову матеріальну і духовну культуру, з огляду на те, що найпрекраснішим, найосновнішим у ньому є і залишається його боротьба [11, с. 79].

Сюжетом повісті є відтворення дитячих років майбутнього великого князя Данила. Письмениця, охоплюючи події, що розгорнулися після смерті Романа Мстиславича і до втечі княжої удови до міста Володимира, що відтворює лише один рік із літопису, зуміла показати те нелегке життя, що чекало на майбутнього князя. Вона художньо відтворила єдиний вислів, що був взятий із «Літописця»: «З молоду не було покою Данилові та Василькові» [10, с. 25].

Катря Гриневичева свідомо культивує стиль літературного бароко з високою поетичною насиченістю образу, вишуканістю і вибагливістю висловів. Цьому стилю притаманне змалювання видатної особистості, що є носієм високої моралі і виховується саме для служіння Богу і великих діянь (як і відтворений образ князя Данила у «Галицько-Волинському літописі»).

«Сучасники докоряли її за історизм мовлення, ускладненість образно-стильової системи. Письмениця дещо відійшла від традиційної оповідальної системи. Її стиль розрахований на емоційне, образне сприйняття подій» [11, с. 80]. Сучасного читача можуть вразити незвичайні художні засоби письменниці, часто досить заплутані синтаксичні конструкції, оригінальна лексика [1]. Це і риторичні запитання, інверсія, повторення споріднених слів, а особливо те, що слова ці схожі з оригіналом літопису. У мовленні героїв повісті «Шоломи в сонці» передається колорит доби, для цього авторка пильно вивчала низку таких стародавніх літературних творів, як «Слово о полку Ігоревім», «Слово Іларіона», «Галицько-Волинський літопис», взяла до уваги архаїзми західних українських говірок. Тому Гриневичева і створила повість на ґрунті простонародної мови з певним використанням експресивної лексики.

У динамічному сюжеті поступово розкриваються риси характеру малого Данила, які вплинули на подальшу його діяльність: рішучість, твердість (наприклад, у змалюванні

сцени похорону батька, де яскраво відтворено найдрібніші деталі), впертість (княгиня сказала: «Доки не покінчить як слід, не кине нізащо... І допомогти не вільно, сам, сам!» [10, с. 47]), хоробрість. Так, він ще малим полюбляв гратися з мечем, що йому подарував Роман, а після смерті останнього часто йшов до батькових палат і намагався гратися з його великим. Також характерними є експресивні засоби змалювання образу малого князя: на перший план висувуються різнобарвні епітети, що відображають ставлення авторки до осіб, змалюваних протягом усього твору: Данило – «мужній», «маленький», а бояри, князь Андрій – «ворожі», «кромольні». Майже в кожному описі зустрічаються повір'я, які передають облутування свідомості людини, і одразу ж як протиставлення згадується меч, ніби концепт реальної сили. Важливу роль також відіграють у творі кольори: золотий – перемога, червоний – юність, весна, чорний – сльози, сумніви, оману [10, с. 52–55].

Повість незвичайна і з погляду композиції. Не має вона ні загальноприйнятої експозиції, ні очікуваного епілогу. Першу треба шукати в самій історії Галицько-Волинського князівства, а епілог – це ще не кінець життя удови князя Романа, а «видіння, що сягає у далеку майбутність» [10, с. 77]. Твір ніби не має кінцівки, бо людина впевнена у величі Галича і, мабуть, усі надії і сподівання покладає на синів Данила, який був «обраний богом» князувати [1].

Але повість не є абсолютно бароковою, їй характерні романтичні тенденції, внесені в тогочасну історичну повість. Романтизм виправданий. У той час, коли в художній творчості дедалі більше відчувались нарікання на долю, зневіра в боротьбі, Катря Гриневичева, пропускаючи через себе хвилювання за рідну землю, знедолений народ, як колись романтики, ніби намагалася викрикнути: «Не здавайтесь!» [11, с. 79].

Після появи твору Катрі Гриневичевої, який, до речі, не був схвально сприйнятий, звертання до української історії XIII століття перервалося. І тільки на початку 40-х років з'являється поема М. Бажана з назвою «Данило Галицький» [12], яка стала одним із прикладів предмета роздумів поета і тем: зіставлення епох із тим, щоб на історичній, моральній та філософській основі утвердити гуманістичний зміст, звичайно, у той час пов'язаної із соціалістичним прогресом [1]. Але водночас «ніхто з тогочасних українських поетів не виявив такого, як він, тяжіння й смаку до поетично-філософського синтезу руху історії та людської свідомості» [12, с. 11], що своєю чергою дуже наближає письменника до потрібної йому епохи.

«Літопису невеломовний звіт» художньо матеріалізований у вигляді суворої, лаконічної і в той же час позначеної внутрішнім динамізмом історичної гравюри: ніякої зовнішньої стилізації («крім реалій часу і ощадливого мовного колориту») [12, с. 17]; щільна утягнутість, напруженість кожного повідомлення, кожного поданого епізоду, кожної фрази, що з'єднані переважно сурядним зв'язком (це споріднює поему з літописом): «Від грому битви, – воям мовив князь, – Німеччина сьогодні затряслась» [12, с. 241]. Цьому допомагає і віршова строфічна форма – двовірш з одноманітними чоловічими римами.

Також поема названа іменем князя не випадково. Хоча головною рушійною силою відображено народ, але можна зробити висновок, що без мудрого керівника не можна одержати перемоги (князь – «перше сонце», його військо – «промені»): «І кинув клич до воїв з всіх осель / князь і державець галицьких земель» [12, с. 241]. Як і в «Галицько-Волинському літописі», в поемі

майстерно відтворені промови князя до дружинників: «То краще вмерти в битві від меча, ніж вкритися ганьбою віткача» [12, с. 241]. Сюди ж можна зарахувати і гіперболу, літоту, що часто поєднуються з метафоричними, порівняльними конструкціями: «Весь край слов'янський чує крок дружин, які спішать на збір в Дорогочин» [12, с. 242], «Засліп його пташино-жовтий зір / від сяєва, що залило простір» [12, с. 244], – так за допомогою епітетів протиставляються вітчизняне та іноземне війська.

Динамічному розкриттю образу сприяє і звукова асоціація, про яку згадувалось щодо зображення князя Данила в «Літописці», до речі, у творі М. Бажана часто спостерігаємо звуконаслідування [1].

Отже, все вказує на той факт, що письменник подав образ, який за своїм ідейним наповненням та засобами створення збігається з образом князя в літературі XIII–XIV століть.

Образ князя Данила виступає своєрідним концептом і в історичному романі А. Хижняка «Данило Галицький» [13]. Завдання, які ставив перед собою автор, були актуальними, а, отже, мали ідеологічний характер, що позначилося на загальній спрямованості твору, його жанровій структурі і образній системі. «Щоб озброїтися для написання роману, – розповідав Антон Федорович, – я простудював, проконспектував понад дві сотні монографій, досліджень, збірників... Звичайно, першоджерелом був Галицько-волинський звід Іпатіївського літопису. Вважаю, що історичний художній твір – роман, повість, оповідання – має відображати справжність подій, але не протокольно, а засобами художнього твору. Скажімо, при розповіді про реальні обставини-події неодмінно треба вдаватися до художнього домислу, але в межах правдивості» [13, с. 7]. Це одна з визначальних особливостей роману «Данило Галицький», який можна прирівнювати до літопису, бо в ньому ми також спостерігаємо хронологічний принцип викладу подій.

Якщо ж говорити про композицію твору, то потрібно зазначити, що в романі драматичний зачин. Він дає читачеві змогу уявити ті надзвичайно складні історичні обставини, за яких довелося рости і формуватися малому князю. Вже на початку своєї діяльності князь стикається з подіями, що істотно вплинули на його світогляд.

Основні думки, ідеї не нав'язуються автором, а органічно впливають із логіки подій і художніх образів. До речі, якщо в двох попередніх проаналізованих творах образ Данила Галицького використовувався для показу головної ідеї, в цьому ідея живе в постаті героя [1].

Різниця ж між «Галицько-Волинським літописом» і аналізованим романом полягає у тому, що в «Літописці» діяння князя трактуються в дусі прояву «божого одкровення і волі» [13, с. 9]. А. Хижняк же намагається надати рисам характеру князя земне, людське, соціально-історичного відтінку. Поряд із позитивними рисами (полководницький хист, хоробрість, талант державного, політичного діяча) змальовуються і негативні. Так, автор наголошує, що князь близький до «смердів», але у той же час він не вважає за потрібне зважати на їхні потреби, побажання, не намагається поліпшити їхнє життя: «Яка різниця, що князь, що боярин – в три дуги гне смерда» [13, с. 125]. Або, наприклад, покарання князем смерда Іванка через те, що в цей час вимоги простолюдина розходилися з бажаннями князя або його відносинами з боярською верхівкою. Автор змальовує героя не ідеальною фігурою, що існує поза часом, а живою людиною в достовірно відтворених істо-

ричних обставинах. Завдання показати людину і відображувати епоху через розкриття її типових характеристик і типових обставин, через персоніфіковане відтворення її пристрастей, поглядів, вірувань, моральних устоїв і сподівань є головним художнім завданням історичного романіста. І, звичайно, слово – це головний засіб змалювання персонажу. Як і в інших творах, для показу конкретної доби письменник використовує історизми, діалектизми, простонародні вислови [1]. Але мова, на відміну від повісті «Шоломи в сонці», сприймається легко, без напруження, бо письменник не ставить на меті відтворення мовного колориту саме через вживання слів зображуваної епохи. Звичайно, змальовуючи образ, автор не міг не використати тропи, що часто взяті з оригінального тексту. Це, наприклад, «лепший» і «осоружний». Часто зустрічаються вислови, що стали вже крилатими: «Из млада бо не бы има покоя» [13, с. 87]. До стилістичних засобів змалювання образу належать і синтаксичні конструкції. На наш погляд, відтворення характерних рис персонажа відбувається здебільшого через діалоги. Така побудова твору сприяє легкості його сприйняття.

Тому можна зробити висновок, що А. Хижняк «чутливо вслухався в запити та вимоги часу, оперативні відгукувався на них, але на їхньому ґрунті творив нове, оригінальне, несхоже на все попереднє. Це і допомогло йому написати такий високохудожній роман» [14, с. 8].

Отже, згадані твори письменників ХХ століття містять відтворення героїзму далеких пращурів, зокрема одного з уславлених державних діячів Данила Галицького, саме тому, що відтворена тема є співзвучною духовним запитам тогочасного суспільства. Тема любові до рідної землі та єднання народу на прикладі письменників Західної України, у той час як вона знаходилась під владою Польщі і під час визволення народу від фашистських загарбників, у повоєнні роки була досить актуальною. Автори зуміли використати поетику літопису та інших історико-літературних джерел, змогли відтворити колорит давньої доби з огляду на власний морально-етичний світогляд та ідейно-тематичну зумовленість твору. До того ж кожен із розглянутих творів не тільки доповнює попередній, але й виступає ніби його продовженням, бо ж історичній пам'яті належить далеко не останнє місце в духовно-моральному арсеналі народу. Зрозуміло, що, досягнувши мети нашої розвідки, ми не вичерпали усього кола проблем, пов'язаних із вивчення образу князя Данила Романовича Галицького. Дослідження може бути поглиблене залученням наукових праць європейських учених, ширшими паралелями з філософією, мовознавством та літературою інших країн.

Література:

1. Адамович А.С., Зімонова О.В., Шлєїна Л.І. Вплив поетики давньої української літератури на створення образу Данила Галицького письменниками ХХ століття. *Актуальні проблеми лінгводидактики в сучасному освітньому середовищі* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 6 листопада 2020 року. Тернопіль : Вектор, 2020. С. 178–180.
2. Адамович А.С. Художньо-стилістичні засоби змалювання образу Данила Галицького в «Галицько-Волинському літописі». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. Острог : Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2015. Вип. 58. С. 191–193.
3. Генсьорський А.І. Галицько-Волинський літопис (лексичні, фразеологічні та стилістичні особливості). Київ : Радянська школа, 1958. С. 19–20.

4. Черепнін Л.В. Літописець Данила Галицького. *Матеріали до вивчення історії української літератури*. В 5 т. Т. 1. Давня література. Київ : Радянська школа, 1959. 651 с.
5. Чижевський Д. Література XIV–XV ст. *Історія української літератури*. Тернопіль : Феміна, 1994. С. 205–212.
6. Літопис Руський / Перекл. з давньорус. Л. Махновця, відп. ред. О.В. Мишанич. Київ : Дніпро, 1989. 591 с.
7. Рамм Б.Я. Папство и Русь в X–XV веках. Москва, Ленинград, 1959. 284 с.
8. Адамович А.С., Шлєїна Л.І. Архітектоніка образу Данила Галицького у «Галицько-Волинському літописі». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2016. Вип. 62. С. 18–20.
9. Галич О., Назарець В., Васильєв С. Теорія літератури: Підручник. Київ : Либідь, 2001. 448 с.
10. Гриневичева К. Шоломи в сонці: історичний роман з княжих часів. *Дзвін*. 1990. № 2. С. 22–77.
11. Горак Г. Покута Катрі Гриневичевої. *Дзвін*. 1990. № 2. С. 77–88.
12. Бажан М. Твори в 4-х томах : Т. 1. Поезії та поеми 1923–1983. Київ : Дніпро, 1984. 637 с.
13. Хижняк А.Ф. Твори в 2-х т. Т. 1. Данило Галицький: Роман. Київ: Дніпро, 1977. 580 с.
14. Історія української літератури: У 8 т. : Т. 1. Література повоєнного часу (1946–1967 рр.) / [ред. Л.Н. Новиченко]. Київ : Наукова думка, 1971. С. 152.

Adamovych A., Zimonova O., Shlieina L. Daniel of Galicia image as an artistic concept in the Ukrainian literature of XX century

Summary. The period of literary life which will be discussed, is one of little known ones. It is considered to be the time of spiritual decline and the reason was the Tatar-Mongol invasion of the thirteenth century. This gives grounds for many researchers to pause this period in literary development. As a historical figure the Prince was placed in the center of Galicia-Volyn Chronicle presentation in the middle of the thirteenth century.

Nowadays the linguistic basis of Galician-Volynian Chronicle has been studied by A.I. Hensiorskyi. The historical situation of Ukraine during that period reflected in the work is considered. The translation of the Chronicle original has been done. The works of M. Hrushevskyi, M. Kostomarov, M. Kotliar, A. Uzhankov, S. Shyshkin and other are the most relevant. The works are devoted to different concepts on Prince's role in the history of Ukraine. The word is the material basis of literature as an art.

Thus, the object of the current research is the genesis of the artistic image of Daniel Galician in the Ukrainian literature of XX century. The subject is artistic and stylistic means for presentation of Prince image in the historical novel by A. Khyzhnyak, novel by K. Grynevychycheva, poem by M. Bazhan. The purposes are to study poetic style features used for presentation of the Daniel Galician image. The authors had made a significant step towards the new understanding of the nature. The Prince mental qualities, moral, philosophical, ideological believes as well as the circumstances of their formation were analyzed from this point. All that is introduced into the text and makes its language, communicative, emotional and semantic orientation more expressive. The article draws attention to the structure of the artistic image that consists of sensory images and ideas which follow them in the Ukrainian novels of XX century.

Key words: artistic and stylistic means, artistic image, sensual image, idea.

*Александрова Г. О.,**кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української та зарубіжної літератури
і порівняльного літературознавства
Бердянського державного педагогічного університету*

ТРАДИЦІЇ ФРАНЦУЗЬКОГО НУАРУ В РОМАНІ ДАНІЕЛЯ ПЕННАКА «УСЕ ДЛЯ ЛЮДОЖЕРІВ»

Анотація. Статтю присвячено дослідженню жанру нуару у французькій літературі. Розкрито національні особливості «чорного роману», історію його виникнення і вплив американської літератури. У розвитку французького нуару виділяємо два етапи. Перший починається із 1945 року, коли видавництво «Галлімар» здійснило випуск «Чорної серії», що являла собою переклад американських романів французькою мовою. Другий етап характеризується появою наприкінці 60-х років нео-нуару, що відмовляється від шаблонів і на перший план виводить героя-аутсайдера. Представниками «чорного роману» є П'єр Маньян, Фред Варгас, Естель Монбрен, Крістіан Жак, Даніель Пеннак та ін.

Роман «Усе для людожерів» Даніеля Пеннака був написаний у 1985 році і поклав основу для створення серії романів про Бендамена Малоссена та його родину «Сага про Малоссенів». Дія роману відбувається в середині 80-х років ХХ століття. Головний герой – Бенжамен Малоссен – тридцятирічний чоловік, який разом зі своїми молодшими братами і сестрами живе в бідному кримінальному паризькому районі Бельвіль. Поліція вважає Бена причетним до вибухів у магазині, де він працює. Тому герой разом зі своєю родиною змушений проводити власне розслідування. Назва роману є алюзією до «Дамського щастя» Еміля Золя, а образ магазину є, з одного боку, метафорою суспільства споживання, а з іншого – ареною, де під час Другої світової війни відбувалися страшні ритуальні вбивства маленьких дітей.

Французький роман-нуар позиціонує себе як література протесту, продовжує традиції натуралістичного роману, демонструє світову кризу та зміни, викликані нею. Песимістичний погляд на людину в романах «чорної серії» спричинений наслідками Другої світової війни, відголоски й болючі рани якої продовжують нагадувати про себе протягом усього ХХ століття: різке зростання меншин, швидкий розвиток міст, що збільшують розрив між соціальними класами, розвиток бандитизму, пов'язаний із заборонами, атмосфера тривожності, спричинена економічною кризою і неспокойним політичним кліматом між двома війнами.

Ключові слова: роман, нуар, детектив, французька література, «чорний роман», Друга світова війна, суспільство споживання.

Постановка проблеми. Проблема жанрової дефініції детективної прози в літературі залишається однією з найнеоднозначніших. Дослідники виділяють численні жанрові модифікації сучасного детективу, вплив на нього інших видів мистецтва – від кінематографу до фотографії. Окреме місце в цій ієрархії займає жанр нуару, який має визначальні особливості залежно від національної літератури. У Франції нуарністю

позначається серія романів про Малоссена Даніеля Пеннака, якого називають визнають одним із найбільш творчих комічних письменників кінця ХХ – початку ХХІ століть. З огляду на це цілком виправданим є аналіз особливостей жанру нуару у творчості згаданого автора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Даніель Пеннак – сучасний французький письменник. Його романи відомі у всій Європі та за її межами. Однак українським читачам він став відомий із 2015 року, коли роман «Усе для людожерів» вийшов у перекладі Марини Марченко у видавництві «К.І.С.». Цим пояснюється відсутність досліджень творчості Даніеля Пеннака у вітчизняному літературознавстві. Виняток становлять праці Інеси Єрмоленко із застосуванням методів лінгвістичного аналізу. Серед зарубіжних дослідників до окремих аспектів творчості французького письменника зверталися П'єр Мікуель, П'єр Вердагер, Ів Рутер, Марі Франс-Руар. Отже, відсутність цілісного літературознавчого аналізу роману «Усе для людожерів» з урахуванням своєрідності нуару зумовлює актуальність теми нашої роботи.

Мета статті – дослідити традиції французького нуару в романі Даніеля Пеннака «Усе для людожерів».

Виклад основного матеріалу. У другій половині ХХ століття значної популярності набуває детективна проза в найрізноманітніших жанрових модифікаціях (шпигунський, кримінальний, психологічний, «крутий» роман, полар та ін.). У 1945 році відоме французьке видавництво «Галлімар» під керівництвом редактора Марселя Дюамеля почало випускати популярну «Чорну серію» («Série noire»), що складалася переважно з перекладів американських романів. Головним завданням нової серії була популяризація жанру «чорного роману», а також витіснення попередніх серій (наприклад серії «Le mask»). У програмній декларації, що супроводжувала вихід романів, указувалося на такі риси нуару, як песимістична тональність творів, аморальна проблематика, показ дій корумпованої поліції, неможливість розкриття таємниці або її повна відсутність. Романи «чорної серії» мали викривальний характер: «...залишаться дія, тривога, насильство у всіх своїх видах, і особливо в найбільш ганебних – катуваннях і звірячих убивствах. Як у гарних фільмах, душевні стани будуть проявлятися лише у вчинках, і читачам, жадібним до літературних інтроспекцій, доведеться звернутися до духовної гімнастики протилежного напрямку. Тут буде також любов – переважно тваринна, – неприборкані пристрасті, нещадна ненависть, тобто всі ті почуття, які в поліцейському суспільстві можуть знайти собі прояв лише як виняток, але які тут будуть дуже звичною монетою і <...> будуть проте сповнені гумору, чорного або рожевого – все одно» [4].

Першими творами «чорної серії» у Франції були перекладні романи англійців Пітера Чіні, Джеймса Хедлі Чейза, американця Рейдмонда Чендлера. Трохи пізніше з'явилися і французькі твори, проте довгий час зберігали тональність і стиль американських детективів, місцем дії залишалася Америка, а автори писали під іноземними псевдонімами.

Власне французький «чорний роман» («romanse noire»), де місце дії – Франція, а герої – французи, представлений іменами Лео Мале, Альбера Симонена, Огюста Ле Бретона та інших. Цей роман суттєво відрізняється від американського.

Термін «нуар» («noir») сягає своїм корінням французького кінематографу, зокрема детективних фільмів «чорної серії», оскільки на основі багатьох літературних творів склалися кіносценарії, та й самі письменники цілеспрямовано писали для кіно. Серед специфічних рис французького нуару більшість дослідників виділяють такі: герой, який найчастіше змушений самостійно вести розслідування, оскільки стає підозрюваним, або об'єктом полювання злочинців, або жертвою; суб'єктивний характер творів (герой-наратор, крізь призму бачення якого зображуються події); натуралістичні, сексуально відверті подробиці, груба лексика; похмурий образ міста, що наповнює твір відчуттям невідворотності катастрофи, безвихідності становища героя, приреченості; часто песимістичний фінал.

Попри ці узагальнення проблема жанрової дефініції роману нуару у французькій і світовій літературі лишається відкритою: «Не є чітко окресленою і сутність літературного нуару – його то звужують до однієї з формул «крутого детективу», то поширюють на велику кількість романів із похмуро-депресивною тональністю, що виходять за рамки власне детективу чи бойовика» [5, с. 243].

Новий роман-нуар під назвою нео-полар («neo-polar») з'явився після 1968 року і став популярним у роботах 1980-х років: «Усі автори нуарівського роману розділяють бунтарський погляд на суспільство та його інститути, виступають проти формального дослідження в літературознавстві, бажаючи відмовитися від шаблонів і зробити роман-нуар повноцінною літературою, а також відчувають симпатію до героїв-маргіналів (безробітних, безхатченків, терористів, зневірених, убивць, злочинців), відкинутих суспільством і відісланих до околиць міст або диких ксенофобських провінцій» [6, с. 830]. Представниками нуару у Франції в другій половині ХХ століття є П'єр Маньян, Фред Варгас, Естель Монбрен, Енн де Лесселюк, Крістіан Жак, Даніель Пеннак та ін.

Автор численних романів, творів для дітей, есеїв, сценаріїв, корсиканець за походженням, Даніель Пеннак (фр. Daniel Pennac, справжнє ім'я Даніель Пенначіоні, Daniel Pennacchioni) народився 1 грудня 1944 року в Касабланці в Марокко. Мати домогосподарка, батько – військовий, тому родина часто змінювала місце проживання: від Південно-Східної Азії (Індокитай) до Африки (Алжир, Ефіопія) і Європи. Численні подорожі розвинули в майбутнього письменника відкритість і толерантність. На заваді його успішного навчання, за словами самого Д. Пеннака, постала дитяча дизорфографія. Але саме завдяки постійному читанню йому вдалося отримати диплом бакалавра. У шкільні роки він захоплюється творчістю В. Шекспіра, Т. Харді, Л. Толстого, Ф. Достоєвського, М. Лермонтова. Із 1969 року працює шкільним учителем у паризькому районі Бельвіль. Нині Д. Пеннак живе в Парижі зі своєю другою дружиною письменницею Веронік М. Ле Норманд.

Есе Д. Пеннака «Як роман» (1992) стало бестселером у Франції. Він говорить про те, що із самого дитинства всі люблять книжки, але, дорослішаючи, забувають про це. Він засуджує батьків і систему освіти, які не прищеплюють дитині любові до книжки і читання. Діти читають класичні художні твори лише в навчальних закладах, але не читають задля особистого задоволення, не читають саме так, як подобається їм. Д. Пеннак прагне показати не світ споживацтва, а інший, книжковий світ, який живе за своїми власними законами, поза добром і злом, часом і простором, світ, який дає змогу мріяти.

Його перші літературні спроби були відкинута в більшості видавництвах, але один провідний редактор надіслав автору аргументований розбір його творів і порадив удосконалювати літературний дар. Два роки, з 1978 по 1980, Д. Пеннак провів у Бразилії, де і вирішив для себе писати книги для дітей. До цього періоду і належать його відомі твори «Куть-кутько» (1982) і «Око вовка» (1984). Надалі він виступав як автор політичної сатири. У 1985 році, працюючи викладачем світової літератури, Д. Пеннак укладає парі з товаришем, що зможе написати детектив із «чорної серії». Так, цього ж року роман «Усе для людожерів», дія якого відбувається у великому французькому супермаркеті, з'являється у видавництві «Галлімар» в серії «Фоліо».

Роман настільки зацікавив читачів, що письменник вирішив продовжити історію про Бенжамена і створив так звану «Сагу про Малоссенів», до якої згодом увійшли «Фея Карабіна» (1987), «Маленька торговка прозою» (1989), «Пан Малоссен» (1995), «Пан Малоссен у театрі» (1996), «Християни і маври» (1996), «Плоди пристрасті» (1997). Усі ці романи також із великою майстерністю створені в детективно-гумористичному жанрі. Через двадцять років письменник продовжив легендарну сагу романами «Справа Малоссена – Вони брехали мені» (2017) та «Моєму братові» (2018).

У романі «Усе для людожерів» основою для дії стають вулиці і нетрі Парижа 1980-х років, зокрема різнонаціональний і кримінальний район Бельвіль. Проте головні події відбуваються у великому торговельному центрі – Магазині. Назва роману Д. Пеннака відсилає до «Дамського щастя» Е. Золя, в центрі зображення якого великий магазин, де можна знайти абсолютно все.

Д. Пеннак оживлює образ Магазину, порівнюючи його з кораблем, в якого «серце таки б'ється», а всередині вирує життя: «Тож я проникаю всередину і мене одразу затоплює світлом... Усе це світло, що спадає беззвучним каскадом з висот Магазину, відбивається, спалахуючи в дзеркалах, на міді духових інструментів, на вікнах, на штучних діамантах, розтікається проходами, припорошує вас лелітками душі – все це світло не освітлює, воно витворює окремих світ» [2, с. 29]. Потужність Магазину настільки велика, що навіть після чергових вибухів він швидко відновлює свою роботу, набирає «крейсерську швидкість» і «тримається фарватеру, уникаючи вибухових трапунків» [2, с. 44]. Начинням магазину є не лише товар, а й дирекція, охоронці, продавчині, які «розпродують своє життя», «клієнти, які вигадують собі потреби, радіщі перед товарною ряснотою», «різномасті злодюжки, багаті, бідні, молоді, старі, чоловіки, жінки» [2, с. 104]. Головною метою функціонування цієї великої системи є «продаж, продаж, продаж», що викликає алюзію до роману Р. Стівенсона «Острів скарбів» і вигуку капітана Флінта – «Піастри! Піастри! Піастри!» – як вираження духу століття. Д. Пеннак таким

чином засуджує суспільство споживання, яке призводить до втрати ідеалів, до зубожіння людських душ і як наслідок, до кривавих злочинів.

Магазин має давню історію, в його надрах схована страшна таємниця про криваву діяльність угруповання «Капляця 111», до якого входило шестеро людоджерів. У 1942 році, коли Магазин було зачинено на шість місяців (повторюваність сакрального числа шість), у підвалах вони чинили ритуальні вбивства маленьких дітей. Ними керувала відмова від моральних кодексів та ідеологічних настанов, упевненість у вседозволеності, поклоніння містиці Моменту і віра в те, що все можливо: «Додайте до цього жорстоку критику матеріалізму, який робить людину заклопотаною і завбачливою – купівля-продаж речей, що виявляє мерзотне сподівання на краще майбутнє. Забудьмо про завтра! Хай живе ця мить!» [2, с. 221].

Згадка про людоджерів у назві роману Д. Пеннака може належати до групи «Капляця 111», до страшних снів, які переслідують Малюка і до людоджерів із його улюбленої картини Франсіско Гої «Сатурн, що пожирає своїх дітей». Роман пронизаний болючими моментами пам'яті французької історії 1930–1940-х років, пов'язаної з фашистською діяльністю: «Така моралізаторська тональність спрямована на те, щоб викликати відчуття відрази і підкреслити безумство, духовну хворобу того періоду, антиматеріалістичний гнів із приводу ідеологічних спалахів» [9, с. 106]. Звернення до трагічних сторінок історії вказує на прагнення Д. Пеннака очистити колективну пам'ять.

Французький роман-нуар позиціонує себе як література протесту: продовжуючи традиції натуралістичного роману, демонструє світову кризу та зміни, викликані нею. Песимістичний погляд на людину в романах «чорної серії» спричинений наслідками Другої світової війни, відголоски й болючі рани якої продовжують нагадувати про себе протягом усього ХХ століття: різке зростання меншин, швидкий розвиток міст, що збільшують розрив між соціальними класами, розвиток бандитизму, пов'язаний із забороною, атмосфера тривожності, спричинена економічною кризою і неспокойним політичним кліматом між двома війнами. Війна для людини стає своєрідним тригером, а почуття відрази – особливістю роману-нуару. У цьому контексті справедливо видається думка Д. Пеннака: «Індивідуальне щастя має приносити суспільні вигоди, в іншому випадку суспільство – це просто хижачка мрія».

Іронічний стиль Д. Пеннака дає змогу дослідити й викрити абсурдність суспільства споживання. Уже з перших сторінок роману Бенжамен Малоссен зображується як молодий чоловік із відділу технічного контролю, на плечі якого лягає відповідальність за якість усього товару великого торговельного центру. Але така робота, за словами Бена, – «цілковита фікція». Насправді ж він нічого не контролює, а виконує роль цапа відбувайла: «... коли клієнт звертається зі скаргою, мене викликають до бюро реклаमाцій і дають нещадного прочухана. Мої обов'язки полягають у тому, щоб під зливою звинувачень набувати такого скрушеного, такого жалюгідного вигляду і впадати у такий глибокий відчай, що клієнт зазвичай забирає свою скаргу, щоб не обтяжувати сумління моїм самогубством, і все закінчується полюбовно, з мінімальними втратами для Магазину. Отак. За це мені платять» [2, с. 62]. Герой стає частиною системи споживання, але усе його нутро бунтує проти цього обману: «Платня зависока за те, що я роблю, але замала за те, як мене від цього нудить» [2, с. 25]. Детективний персонаж

не є гарантом морального порядку. Його нав'язують як свого роду самотнього лінчувача, який намагається відстояти власне бачення справедливості. Події в романі свідчать про нерівність у суспільстві, яке претендує на статус прогресивного.

Напередодні Різдва і впродовж кількох наступних місяців у магазині п'ять разів спрацьовує вибухівка і щоразу на місці злочину опиняється Бенжамен, через що поліція вважає його головним підозрюваним. Таким чином, він потрапляє в опозицію до влади, хоча сам не позбавлений позитивних рис. Він виховує і забезпечує усіх своїх братів і сестер, допомагає їм із навчанням, дає поради і підтримує. Але він не супергерой, його переслідують відчуття страху перед в'язницею, оскільки для поліції він головний підозрюваний, катастрофізму і неминучості людських жертв внаслідок вибухів.

Кожного вечора Бен розповідає своїм братам і сестрам історії про вибухи, в яких дійовими особами стають його родина, колеги і поліцейські. Саме ці оповіді допомагають йому викрити злочинців. У такий спосіб головний герой одночасно виступає в ролі підозрюваного, слідчого, свідка і оповідача. Ця модель оповіді допомагає, по-перше, будувати різні гіпотези шляхом зіставлення початкового стану і кінцевого, який представляє елементи в зворотній формі, по-друге, дає змогу Бенжамену бути не тільки учасником подій, а й стороннім споглядачем, тобто об'єктивно оцінювати ситуацію. Відповідно, сюжет рухається за цією схемою до самої розв'язки. Ів Рейтер у «Вступі до аналізу роману» зазначив, що така оповідь стосується організації двох основних способів нарації: дієгезису та мімезису. У романі Д. Пеннака «Усе для людоджерів» відбувається чергування цих способів нарації, однак дієгезис відходить на другий план, оскільки читач знає, що історія буде розказана оповідачем, а мова персонажів буде опосередкована мовленням оповідача. Діалоги між різними персонажами, домінування прямого стилю вказують на перевагу мімезису. З іншого боку, в романі діє гомодієгетичний тип оповідача, оскільки він присутній у творі і веде оповідь як персонаж. У цьому випадку він не просто свідок подій, але й герой своєї оповіді. Тому з погляду внутрішнього фокусування його можна зарахувати до автодієгетичного оповідача.

Роман Д. Пеннака насичений натуралістичними подробицями, що характерно для поезики нуару. Гіперреалістична манера письма автора, детальний опис понівечених вибухами тіл («Труп належить чоловікові близько шістдесят років... його черево розкидано довкола тіла. Бомба розірвала його майже навпіл» [2, с. 14], «шматки м'яса скрізь» [2, с. 15], «два тіла, водночас перемішані і розкидані, лежать у жахливому кривавому болоті» [2, с. 48]), очікування катастрофи створюють гнітючу атмосферу і відчуття повторюваності історії. Шість стариганів-людоджерів продовжують ритуальні вбивства, але тепер вони знищують себе самі: «Убиваючи себе у призначений день, вони поважали вирок зірок, зберігаючи водночас особисту свободу <...> підриваючи себе на очах у всіх саме в тому місці, де вони жили найповнішим життям, вони подарували собі останню велику радість. Повний апотеоз» [2, с. 222]. Образ людоджерів стає алегорією історії, яка пожирає молодість і невинність, а Магазин – своєрідною лабораторією для нових демонологічних дослідів і збочень.

Висновки. Характерною рисою роману «Усе для людоджерів» є звернення до гострих соціальних і моральних проблем. Автор майстерно показав, що зло не зникає з часом, воно не відходить у минуле разом із молодістю сектантів-людоджерів,

навпаки, воно зберігає свій потенціал. Людожери Д. Пеннака – це жахливе породження міжвоєнного періоду, небезпечні провидці, які пов'язують споживацтво з гріхом цивілізації. Їх переслідує ідея очищення світу від людства будь-якими засобами (П'єр Вердагер). Визначальними рисами французького нуару є своєрідна авторська інтонація, замкнутість, повторюваність подій, напружена атмосфера, передчуття катастрофи, натуралістичні деталі, герой-жертва, і він же підозрюваний, який сам змушений вести розслідування. Стиль Д. Пеннака відрізняється легкістю й простотою, наближений до розмовного.

Література:

1. Жиркова М.А. «Крутой детектив», «черный роман», нуар и полар: немного терминологии. *XXI Царскосельские чтения* : материалы междунар. науч. конф., 25–26 апр. 2017 г. Санкт-Петербург : ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2017. Т. I. С. 333–338.
2. Пеннак Даниель. Усе для людожерів. Київ : «К.І.С.», 2015. 228 с.
3. Пеннак Даниель. Как роман. Москва : Самокат, 2011. 160 с. URL: http://loveread.ec/view_global.php?id=22669 (дата звернення: 11.12.2020).
4. Райнов Б. Черный роман. Москва : Прогресс, 1975. URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/1011123/Raynov_-_Chernyy_roman.html (дата звернення: 10.12.2020)
5. Філоненко С.О. «Маленька самотня людина в нічному місті»: урбаністика в стилі нуар у сучасному українському детективі. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2014. Випуск III. С. 243–248.
6. Miquel Pierre, *Littérature XXe siècle*. Paris: Bertrand Dreyfus, 1992. P. 830.
7. Reuter Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris: Bordas, 1991. P. 123.
8. Rouart Marie-France. *L'exhibition des interdits*. Daniel Pennac, *Au Bonheur des ogres*. URL: <https://books.openedition.org/pur/48217> (дата звернення 22.01.2021).
9. Verdager Pierre. *La séduction policière*. Alabama: Summa Publications, 1999. P. 106.

Aleksandrova G. Traditions of French Noir in Dannie Pennac's Novel "The Scapegoat"

Summary. The article focuses on researching the genre of noir in French literature. National features of noir fiction, history of origin and influence of American literature were elaborated. The article distinguishes two stages of French noir development. The first one started in 1945 when publisher Gallimard edited Black series, the translation of American novels into French. The second stage is characterized by appearance of neo-noir in the late 60s which refused any models and highlighted an outsider as a protagonist. The representatives of noir fiction are Pierre Magnan, Fred Vargas, Estelle Monbrun, Christian Jacq, Dannie Pennac, etc.

Dannie Pennac's novel "The Scapegoat" was written in 1985 and put a basis for creating series of novels about Bendaman Malaussene and his family The Malaussene Saga. The story is set in the middle 80s of the 20th century. The main character Bandaman Malaussene, 35 years' old man, lives in a poor criminal Parisian neighborhood Belleville along with his younger brothers and sisters. Police considers him involved into explosion in the shop where he works. So he and his family have to conduct their own investigation. The title of the novel is an allusion to Emile Zola's book *The Ladies Paradise* and the image of the store is on one hand a metaphor for consumer society, on the other hand it's the scene of little children's terrible ritual killings during the World's War II.

French noir fiction positions itself as literature of a protest, it continues traditions of naturalistic novel, displays world's crisis and changes caused by it. Pessimistic view of human in the novels of black series is caused by consequences of the World's War II, echoes and injures of which still have effect on the 20th century: sharp rise of minorities, fast urban development that increases social gap, criminal rise, atmosphere of anxiety caused by economic crisis and turbulent political climate between two wars.

Key words: novel, noir, detective, French literature, black novel, the World's War II, consumer society.

Артеменко Л. В.,

кандидат філологічних наук,

професор кафедри суспільно-гуманітарних дисциплін

КЗВО «Рівненська медична академія» Рівненської обласної ради

ІСТОРИЧНИЙ ГЕНЕЗИС ТЕМИ МИТЦЯ І МИСТЕЦТВА У ТВОРАХ АНТИЧНОЇ ХУДОЖНЬОЇ СЛОВЕСНОСТІ

Анотація. У статті на матеріалі творів античної словесності досліджено початковий етап історичного генезису поетологічної художньої тематики.

Поетологічна тематика – це специфічний художній дискурс, у площині якого реалізуються творчі рефлексії митця щодо тих або тих аспектів власної художньої діяльності або ж творчих інтенцій інших митців.

В історичному генезисі поетологічної тематики у творах світової художньої словесності прийнято виокремлювати два великі етапи: 1) етап, пов'язаний із міфологічною інтерпретацією теми митця і мистецтва; 2) етап, ознаменований раціоцентричною її інтерпретацією.

Етап міфологічної інтерпретації теми митця та мистецтва співвіднесений із початковою стадією історичного генезису людства та формуванням відповідних ірраціональних, фантастичних уявлень людини про джерела походження, форму та зміст поетичної творчості, а також про особливий статус поета як людини, яку співвідносили із натхненним пророком, наділеним надзвичайною, часто незрозумілою пересічному загалу і втаємниченою мудрістю. У Давній Греції було розроблено значний і добре структурований пантеон міфологічної персоналізації мистецької суб'єктної сфери, до якого належали образи славетних муз, крилатого коня Пегаса, а також постаті легендарних поетів – Аполлона, Орфея, Діоніса, Ліна, Муся та ін. Статусу сакральних об'єктів у давньогрецькій мистецькій міфології набули славнозвісні гірські місцевості Гелікон як «місце поетичного натхнення» та Парнас, де, за віруваннями, бере початок священне Кастальське джерело.

Мотиви міфологізованої поетологічної тематики знайшли доволі широке і різноаспектне відображення і в давньогрецькій (твори Гомера, Гесіода, Каллімаха, Стесіхора, Феогніда, Симоніда Кеоського та ін.), і в давньоримській ліриці (поезія Вергілія, Катулла, Овідія, Горация, Катона та ін.).

Етап раціоцентричної інтерпретації теми митця та мистецтва ознаменований докорінною зміною світоглядних поетологічних парадигм унаслідок їх деміфологізації та раціоналізації та позначений трансформацією початкових міфологічних архетипів у понятійні художньо-естетичні категорії.

Ключові слова: поетологія, тема митця і мистецтва, міфологія, поезія, раціоцентризм.

Постановка проблеми. Вагомим сегментом надзвичайно широкого тематичного кола сучасної української та європейської поезії є так звана поетологічна тематика, тобто специфічний художній дискурс, у площині якого поетичне зображення не спрямоване на зовнішні щодо нього об'єкти навколишньої дійсності, а постає як предмет художнього відображення, окресленого в тих або тих мистецьких ракурсах. Питанням

дослідження спектра питань, пов'язаних із виявом поетологічної тематики, присвячені численні літературознавчі розвідки О. Рисака, І. Лучука, В. Папушиної, А. Вежицької, О. Турган, К. Штайн, В. Ходуса, Х. Шлаффера, Х. Вайнріха, А. Вебера, В. Хінка, А. П. Франка, Р. Олгера, Л. Хатчен, Р. Зігла та ін. Водночас чимало аспектів історичного генезису та теоретичної ідентифікації поетологічної тематики потребують подальших досліджень.

Мета статті полягає у тому, щоб дослідити історичний генезис поетологічної тематики у творах античної художньої словесності.

Виклад основного матеріалу. Поетологічна рефлексія має давню історію, вочевидь, таку ж тривалу в часі, як і історія самого мистецтва, адже, нерозривно пов'язана з естетичним сприйняттям художнього твору, вона мотивована прагненням читача й власне самого митця не лише до душевно-емоційного переживання твору, але й до його логічно-розумового осягнення, пояснення й інтерпретації. Загалом у контексті міркувань про особливості історичного генезису теми митця й мистецтва, зокрема у світовій поезії, варто, на нашу думку, виокремлювати два великі етапи її розвитку, пов'язані, відповідно, із двома якісно відмінними типами підходів до її сутнісного розуміння: 1) етап міфологічної інтерпретації теми митця та мистецтва; 2) етап раціоцентричної її інтерпретації.

Для адекватного висвітлення етапу міфологічної інтерпретації теми митця і мистецтва аналізу, узагальненню та систематизації, на наш погляд, підлягають такі питання:

1.1) міфологічна концепція поезії як ірраціональної, надприродної субстанції, дарованої людині вищими істотами (богами);

1.2) уявлення про поета як богонатхненну людину, піднесу над іншими завдяки непересічній мудрості та обізнаності з таємницями, невідомими простим смертним;

1.3) основні концепти системи давньогрецьких міфологічних уявлень про поезію, а саме: пантеон міфологічних персоналізацій суб'єктів мистецької сфери; сакральні об'єкти мистецької міфології.

1.1. Міфологічна концепція поезії. У межах первісного, ще не раціоналізованого типу мислення, притаманного раннім історичним етапам розвитку людського суспільства, уявлення про навколишню дійсність, її походження, про світобудову загалом мають міфологічний, тобто, з погляду сучасної людини, ірраціонально-фантастичний сприйнятковий характер. До згаданих міфологічних світоглядних уявлень належать й перші спроби пояснення феномена поезії, зокрема її походження. Джерело походження й емоційної впливовості поезії і таємничих знань поета його оточення вбачало не стільки

в людських знаннях, скільки в чарівній силі, дарованій людині богами. Серед європейських міфів про походження поезії чи не найвідомішим є давньоскандинавський міф про «мед поезії». Уявлення про «мед» як особливий напій, який наділяє людину поетичним натхненням і мудрістю, – це й один із традиційних мотивів давньогрецьких поетологічних рефлексій. Так, М. Грінцер, який досліджував це питання, зауважував, що ще від гомерівських поем «медоносність» належить до найважливіших характеристик мистецького слова (а також не обов'язково поетичного: «уподібнена меду» мова Нестора, найкращого оратора серед грецьких вождів (Іліада 1, 249). Схожі епітети використовують як позначення поетичного дарунка, отриманого від богів (Гомерівські гімни 3, 519; Гесіод. Теогонія 84). З медом порівнюють власні пісні самі поети: «медовими» називає свої Парфенії Алкман, а Піндар – гімни. Треба сказати, що у творчості Піндара ця метафора особливо поширена, як і різноманітні лексичні варіанти її реалізації. Поет постає причетним до «медоточивих джерел мусичних струменів», творить «медозвучні пісні», його словослів'я виллюються на місто, як мед. Аналогічним порівнянням активно послуговується і Вахклід, який згадує про «колір медословесних пісень» і величає себе «медомовним кеоським соловейком» [1, с. 20–21].

1.2. Уявлення про поета як богонатхненну людину, піднесену над іншими. Надзвичайно поширеними та різноманітними були й прадавні міфологічні уявлення про особу поета. Поет у міфологічній свідомості – це передусім натхнений пророк, наділений надзвичайною, часто втаємниченою мудрістю, а також функціями езотеричного охоронця первісного світопорядку. За визначенням відомого дослідника міфології В. Топорова, поет – «у міфопоетичній традиції персоніфікований образ надзвичайного бачення, обоженний образ пам'яті колективу. Поет знає весь всесвіт у просторі й у часі, вміє все назвати доречним словом (звідси Поет як творець імен), створює світ у його поетичному, текстовому втіленні, паралельному до позатекстового світу, створеного деміургом» [3, с. 327].

Серед інших важливих атрибутів образу міфологічного поета – його магічна сила впливати за допомогою чарівного співу не лише на людей, але й на природний і тваринний світ, а також навіть на надприродних істот.

Міфологічні уявлення про поета породжують й численні асоціації щодо особливостей його роботи зі словом. Однією з найбільш уживаних асоціацій є порівняння творчого процесу із процесом кування. Поет, як коваль, вковує слова у власній поетичній майстерні. У слов'янському, кельтському, індійському, кавказькому й африканському міфологічному фольклорі ця аналогія має виявом образ бога-коваля – одночасно і творця мовлення, і жерця, який проводив сакральні обряди. Образ міфологічного співця-каві з «Рігведи» – це «коваль» священного знання, обряду та гімну. Пізніше образ коваля, який обробляє слова на ковадлі, з'являється в «Мистецтві поезії» Горация та «Скорботних елегіях» Овідія, а також у середньовічній німецькій поемі «Пілат». Численими були й аналогії, вибудовані на зв'язку поетичної творчості із процесом шиття або ткацтва («Іліада» Гомера), столярним ремеслом (елегії Проперція), працею архітектора, який закладає фундамент поетичного мовлення («Піфійська ода» Піндара, студія Квінтіліана «Про виховання оратора»), корабельного майстра, що споруджує корпус корабля (твори Арістофана) й ін.

1.3. Основні концепти системи давньогрецьких міфологічних уявлень про поезію.

Пантеон міфологічних персоніфікацій суб'єктів мистецької сфери. Давньогрецька міфологія представлена значною кількістю персоніфікованих суб'єктів мистецької сфери. Звісно, пріоритет у ній належить образу славетної музи. За давньогрецькою міфологією, музи – це доньки верховного бога Зевса та богині пам'яті Мнемосіни. Муз давні греки шанували як богинь поезії, мистецтв і науки.

У більш ранніх, хтонічних формах міфологічних вірувань муз вважали спорідненими з істотами, що уособлювали підземні та водні стихії, в яких вбачали джерело будь-якого натхнення й утаємниченого знання. Так, від шлюбу Мельпомени та річкового бога Ахелоя народилися сирени – потворні істоти, які приваблювали своїм співом мандрівників і пожирали їх. На думку давньогрецького письменника, мандрівника та географа Павсанія, першими, хто вшанував муз і приніс їм жертви на Геліконі, були не поети або співці, а потворні велетні От і Ефіальт. Саме вони запровадили культ муз і вигадали їм імена. Спочатку вшановували лише трьох муз – Мелету («Досвідченість»), Мnemu («Пам'ять»), Айду («Пісню»). Пізніше поет Піер, який прибув із Македонії, говорив уже про дев'ятьох муз, яким дав імена. І лише в елліністичну епоху функції муз остаточно розмежували відповідно до диференціації мистецтв: Евтерпа – муза ліричної поезії з лірою в руках, якщо ж супроводжує ліричну пісню, то з флейтою; Калліопа – муза епічної поезії та знання із сувоєм і паличкою для письма; Кліо – муза історії з аналогічними атрибутами; Мельпомена – муза трагедії з трагічною маскою із вінком із плюща; Полігімнія – муза серйозної гімнічної поезії; Терпсихора – муза танцю з лірою та плектром; Талія – муза комедії з комічною маскою; Уранія – муза астрономії з небесним склепінням і циркулем. Музи оспівують богів, знають усі таємниці всесвіту, події минулого та майбутнього. Вони ж виступають покровителями поетів і музикантів, наділяють їх своїми чудодійними вміннями. Із часом в європейській поезії муза стане традиційним символом творчого натхнення і джерелом численних поетологічних рефлексій.

У давньогрецькій і новоєвропейській мистецькій міфології особливим є також образ Пегаса – знаменитого чарівного крилатого коня, який постав із крові Горгони Медузи в той момент, коли давньогрецький герой Персей відтяв їй мечем голову. За міфом, Пегас піднявся на Олімп, де прислужував Зевсові – підносив грим і блискавку. Ще у III ст. до н.е. олександрійські поети створили міф про Пегаса як про коня поетів. Так, одного разу музи заспівали такими чудесними голосами, що вся природа була зачарована, а гора Гелікон почала швидко зростати та досягнула неба. Побачивши це, олімпійські боги наказали Пегасові повернути гору на землю. Ударивши по горі копитом, Пегас втопав її в землю, а з місця удару копитом забило джерело Гіппокрена, яке мало чудесну властивість надихати поетів. У поетичній традиції вже давно функціонує вислів «осідлати Пегаса», який означає «стати поетом».

Знаний в європейській та українській літературній традиції – образ Аполлона. Останній – син Зевса, належить до сонму олімпійських богів, має дар насилати та виликовувати хвороби, провіщати майбутнє та проголошувати через оракула свою волю. Традиційно Аполлона возвеличують також як захисника пастухів і охоронця худоби, а також будівника, засновника міст та оборонця тих, хто переселяється на нові

місця та до далеких колоній. Аполлон-громовержець брав активну участь у Троянській війні на боці троянців. У більш пізніх віруваннях давніх греків Аполлону поклоняються й як богу музики та проводиреві муз. Від іншого бога – Гермеса – в обмін на священних корів Аполлон отримує чарівну кітару. Відтоді його вважають покровителем співців і музикантів, який, однак, жорстко карає всіх, хто намагається стати його суперником у музиці. Так, у музичних змаганнях Аполлон перемагає сатира Марсія і, розлючений самовпевненістю того, живцем здирає з нього шкіру.

У давньогрецькому мистецько-міфологічному пантеоні своєрідним антиподом виступає ще один із найпопулярніших богів – бог рослинності, родючості, вологи, покровитель виноградарства та виноробства – Діоніс. На честь цього бога в період зимового сонцестояння проводили особливі обряди, які називали «оргіями» (від грецького слова *orge* – збудження). Шалені танці, дикі вигуки й оглушлива музика викликали екстаз, релігійну нестямність, яку присутні сприймали як духовне єднання із божеством. З ім'ям Діоніса пов'язують зародження античної драми. Культ Діоніса уособлює екстаз, натхнення й страждання. Протиставлення двох богів – Аполлона та Діоніса – породило надалі в європейській традиції поетологічну асоціацію про два типи творчості – аполлонівський і діонісійський. Традиція протиставлення цих двох творчих концепцій сягає ще перших століть нашої ери, а саме неоплатонічних інтерпретацій давньогрецької міфології, а згодом праць Ф. Шеллінга, й остаточно сформульована у філософії Ф. Ніцше. Аполлонічний тип мистецтва – це тип, асоційований із світлим, раціональним, гармонійно зрівноваженим світовідчуттям, тоді як діонісійський тип постає на ґрунті ірраціональних, пристрасно-демонічних, трагіко-героїчних стихій. Аполлонічний струмінь Ніцше вважав прикметною ознакою просторових мистецтв, передусім архітектури, а діонісійський хаос, екстаз, шаленство, що символізують ірраціональну сутність буття, співвідносив із музикою. Водночас, на думку Ніцше, будь-який творчий акт – це поєднання цих двох струменів: аполлонічна стихія виступає як вияв зовнішньої грані буття, а діонісійська – його внутрішніх, глибинних основ.

Серед найбільш ушлюблених представників давньогрецького мистецького пантеону – легендарний співець і поет Орфей. Він син річкового бога – фракійського царя Егея (за іншими міфами – син Аполлона) та музи Калліопи. «Спів Орфея та його гра на золотій арфі зачаровували не тільки людей, а й звірів, дерева, скелі; від його пісень заспокоювалося навіть розбурхане море. За переказом, Орфей – учасник походу аргонавтів, який своєю чудовою грою на кітарі та співом багато чим допомагав їм у скрутні хвилини. Коли його дружина німфа Еврідіка померла від укусу гадюки, Орфей нібито спускався за нею на той світ. Старий Харон не хотів везти його до Аїду, але, почувши чарівливу гру на кітарі, переправив співця за Стікс. Розчулений натхненною музикою, Аїд погодився відпустити Еврідіку. За однією версією, Персефона дозволила Орфею вивести Еврідіку на землю, але з умовою, що він не гляне на дружину, поки не вийде з нею до свого будинку. Орфей порушив заборону і назавжди втратив її. Загинув співець від рук вакханок, бо, через тугу за Еврідікою, відмовився брати участь в оргії. Згідно з іншою версією, Орфей загинув тому, що уникав жінок. Голова й кітара його нібито допливли до острова Лесбосу, де їх урочисто похо-

вали. Тому греки вважали Лесбос батьківщиною ліричної поезії» [2, с. 155–156].

З ім'ям Орфея пов'язана система релігійно-філософських поглядів – так званий орфізм, який виник на основі аполлоно-діонісійського синтезу у VI ст. до н.е. в Аттиці. В європейській традиції ім'я Орфея фігурує як синонім чудового співця або поета.

У когорті менш відомих, однак легендарних поетів Давньої Греції треба виокремити Мусея та Ліна. Мусей – міфічний співець, провісник, якого вважали учнем або сином Орфея та Селени. За одними легендами, він умів літати, за іншими – винайшов гекзаметр. Лін – за міфологічними уявленнями – син Аполлона й музи епічної поезії Калліопи, брат Орфея, казковий співець і найвеличніший музикант, що мешкав у гроті на горі Гелікон. До здобутків останнього належить розроблення законів музики і навчання людей керуватися ними.

Сакральні об'єкти давньогрецької мистецької міфології. Серед об'єктів сакральної давньогрецької міфології чи не найчастіше згадуваними є ті з них, що слугували помешканням муз або богів, причетних до мистецтва. Йдеться насамперед про Парнас – гору в Аркадії, де бере початок священне Кастальське джерело, присвячене музам. Стародавні вірили, що це джерело надихало поетів, а прочани очищалися в ньому від своїх гріхів. На Парнасі проживали Аполлон і музи. Слово «Парнас» вживають у переносному значенні для називання світу поезії та поетів. Словосполученням «Парнаські сестри» у творчому середовищі послуговуються як іменем муз. Ще одним сакральним об'єктом є Гелікон – гора на півдні Беотії (в Середній Греції), яка була присвячена Аполлонові та яку вважали оселею муз – геліконід. На цій горі стояв зведений на пошану муз храм, в якому щороку влаштовували свята на честь муз та Аполлона. Зі схилів гори б'ють численні джерела (найбільш відомі – Гіппокрена й Термес), які, за тогочасними уявленнями, дарують поетам творче натхнення. У переносному значенні «Гелікон» – це «місце поетичного натхнення».

Другий великий історичний етап розвитку поетологічної тематики в європейському мистецтві пов'язаний передусім із зміною світоглядних парадигм внаслідок деміфологізації та раціоналізації сформованих у давньогрецький період античної доби уявлень про мистецтво, а також із трансформацією початкових міфологічних архетипів у понятійні художньо-естетичні категорії (уява, фантазія, вимисел, наслідування та ін.).

Висновки. У статті обґрунтовано теоретичні аспекти дослідження поетологічної тематики й охарактеризовано специфіку початкового етапу її історичного генезису. Досліджено специфіку міфологічної концепції поезії, уявлення про сакральний статус поета, основні концепти системи давньогрецьких міфологічних уявлень про поезію. Перспективи подальших пошуків вбачаємо в дослідженні раціоцентричного етапу інтерпретації поетологічної тематики.

Література:

1. Гринцер Н.П. «Мед поэзии». Индоевропейская формула и ее трактовка в греческой традиции. В поисках «балканского» на Балканах. Балканские чтения-5. Тезисы и материалы. Москва: Институт славяноведения РАН, 1999. С. 20–23.
2. Словник античної міфології. Київ: Наукова думка, 1989. 240 с.
3. Топоров В.Н. Поэт. Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва, 1980. Т. 2. С. 327–328.

Artemenko L. Historical genesis of poetological artistic subject matter in the works of classical literature

Summary. The article explores the initial period of the historical genesis of poetological artistic subject matter as exemplified in the works of classical literature.

Poetological subject matter is a specific artistic discourse through the lens of which the artist's artistic introspections on various aspects of their own artistic activities or other artists' creative intentions are realized.

The historical genesis of poetological subject matter in the works of the world literature conventionally distinguishes two great stages: 1) the stage connected with the mythological interpretation of the topic of artist and art; 2) the stage characterized by its ratiocentric interpretation.

The stage of the mythological interpretation of the topic of artist and art is correlated with the initial stage of the mankind's historical genesis and the formation of the man's respective irrational, fantastic ideas about the sources, form and content of poetic art, as well as about a poet's special status as a person who was likened to an inspired prophet endowed with extraordinary secreted wisdom, often incomprehensible for a common person. In Ancient Greece, a significant and well-structured pan-

theon of mythological personification of artistic subject sphere was developed, which included the images of glorious muses, winged horse Pegasus, as well as the legendary poet figures – Apollo, Orpheus, Dionysus, Linus, Musaeus and others. The celebrated Mount Helicon as the “place of poetic inspiration” and Mount Parnassus where, as the legend has it, the sacred Castalia flows from, acquired the status of sacred objects in the Ancient Greek artistic mythology.

The motifs of mythologized poetological subject matter were quite widely and multifariously reflected both in the lyrics of the ancient Greece (the works of Homer, Hesiod, Callimachus, Stesichorus, Theognis, Simonides of Ceos and others) and ancient Rome (the poetry of Virgil, Catullus, Ovid, Horace, Cato and others).

The stage of ratiocentric interpretation of the topic of artist and art is characterized by the fundamental shift of the worldview poetological paradigms due to their demythologization and rationalization, and is marked by the transformation of the initial mythological archetypes into conceptual artistic and esthetic categories.

Key words: poetology, the topic of artist and art, mythology, poetry, ratiocentrism.

*Бабай Л. В.,**ORCID ID: 0000-0003-2903-1567**старший викладач кафедри мовної підготовки**Харківського національного технічного університету сільського господарства
імені Петра Василенка*

МІКРОТОПОНІМІЯ СВІТУ СЕМИ КОРОЛІВСТВ У РОМАНІ ДЖ. Р. Р. МАРТІНА «ГРА ПРЕСТОЛІВ»

Анотація. У статті охарактеризована література XXI століття як література казково-фентезійного світу. Автор намагається пояснити різницю між класичним фентезійним твором і сучасним сприйняттям твору фентезі. Фентезі-романи були виділені як окремий жанр лише на початку XX століття і стають об'єктом лінгвістичного і літературознавчого вивчення. Фентезі – жанр літератури і мистецтва, що є частиною наукової фантастики в «казковій» манері. Казково-фантазійна картина світу сягає корінням у міфологічний світогляд первісного суспільства. Нова фантастична реальність спирається на предмети і явища реальної дійсності. Засновником фентезі вважають Роберта Говарда. Класична модель твору у жанрі фентезі асоціюється із творчістю Дж.Р.Р. Толкіна. Значний внесок у розвиток фентезі зробила також Джоан Роулінг із серією книг про Гаррі Поттера.

Роман Дж.Р.Р. Мартіна виокремлюється тим, що система номінацій значною мірою зумовлена історичним підґрунтям. Специфіка твору показує тісний зв'язок із міфологією, світовою історією, британською старовиною, минулим Америки. «Гра престолів» – це сучасний роман у жанрі фентезі, перша книга з серії «Пісня льоду і полум'я» американського письменника Дж.Р.Р. Мартіна. Дії в романі розгортаються у вигаданому світі, наближеному до середньовічного типу. Основні події відбуваються на неіснуючому в реальності материкі Вестерос, який за устроєм нагадує бленд Середньовічної Європи та Британських островів Середньоанглійського періоду. Основна тема роману – боротьба за владу. Фентезі створює реальність – смисловий простір серед шанувальників жанру, які переносять образи вигаданого світу в реальність.

Вивчення топонімної картини світу виконується в історичному, міфологічному контексті; доводиться окказіональність окремих онімних форм, простежується підтекстовий компонент, аналізуються внутрішньотекстові семантичні зв'язки. Художній простір роману охоплює топонімікон родових замків, портів, міст, урбанонімів, портів, курганів, пагорбів, островів, річок тощо, за допомогою яких досягається ефект реалістичності створеної автором реальності.

Ключові слова: мікротопонім, топонімна система, топонімна картина світу, семантичний пласт, структурний та етимологічний аналіз.

Постановка проблеми. Література XXI століття позначена інтенсивним розвитком творів і імплікацією фрагментів казково-фентезійного світу. Зазвичай фентезійний твір має трієсту структуру, яка містить модифікований історичний пласт, знайому автору реальність та міф. Сучасна якісна література жанру фентезі нерідко орієнтується на спадщину Дж.Р.Р. Тол-

кієна і вивчається в рамках класичних підходів. Важливим компонентом такого твору є деталізована топоніміка, чим досягається відчуття достовірності та ефект ментального перенесення у створену автором реальність.

У рамках дисертаційного дослідження «Жанр фентезі як об'єкт лінгвістичного дослідження» серйозну спробу характеристики структурних особливостей авторських топонімів було здійснено В.М. Беренковою, яка вивчала новоутворення, що виділяються в контексті сучасних фентезійних творів та становлять лінгвістичний інтерес. При цьому основна увага дослідниці зосереджена на основних принципах структурного аналізу топонімів, морфологічній структурі словотворчих моделей та засобах утворення. З низки творів, створених у жанрі епічного фентезі, роман Дж.Р.Р. Мартіна виокремлюється тим, що система номінацій є не просто похідною від загальноіснуючих власних імен або створеною з апелятивів англійської мови, а значною мірою є зумовленою історичним підґрунтям. Така їх специфіка передбачає тісний зв'язок із міфологією, світовою історією, британською старовиною, минулим Америки, що говорить про аліозивність значної частини елементів ономастичного простору роману. Незважаючи на свою семантичну ємкість у структурі саги, топоніміка твору вивчається лише опосередковано, що говорить про серйозні перспективи дослідження. Так, Т.М. Старостенко у статті «Феномен імені у романі Дж. Мартіна «Гра престолів» за циклом «Пісня льоду та полум'я»» (Харків, 2014) акцент робить на макротопоніміці та іменах власних. У рамках дисертаційного дослідження «Ономастическое пространство англоязычных произведений фэнтези и способы его передачи на русский язык» (Северодвинск, 2013) спробу характеристики номінативної системи здійснив О.О. Новичков, який розглядає ономастикон роману Мартіна поряд із такими письменниками, як Р. Джордан, Р. Хобб, П. Ротфусс. При цьому основна увага дослідника зосереджена навколо такого питання, як багатомовна свідомість сучасного роману, його підкреслена багатонаціональність та багаторасовість зумовили лінгвістичну своєрідність цих творів. Дослідження виконано в рамках лінгвістичного, нелітературознавчого аналізу та з акцентом на особливостях перекладу номінативного матеріалу. Повністю позбавлено уваги фрагментарну історичність окремих імен та назв і разом із тим аліозивність створених образів, що є носіями цих онімів.

Мета статті полягає в аналізі географічного аспекту ономастичної системи роману та схарактеризуванні структурних типів окказіональних мікротопонімних об'єктів, що розглядаються на прикладі роману сучасного американського письмен-

ника Дж.Р.Р. Мартіна «Гра престолів» за циклом «Пісня льоду і полум'я».

Об'єкт дослідження – okazіональні географічні назви у романі Дж. Мартіна «Гра престолів».

Предмет дослідження – структурні типи okazіональних мікротопонімічних об'єктів роману Дж.Р.Р. Мартіна «Гра престолів» за циклом «Пісня льоду і полум'я».

Виклад основного матеріалу. «Гра престолів» (англ. «A Game of Thrones») – це сучасний роман у жанрі фентезі, перша книга з серії «Пісня льоду і полум'я» (англ. «A Song of Ice and Fire») американського письменника Дж.Р.Р. Мартіна. Дія роману розгортається у вигаданому світі, наближеному до середньовічного типу. Основні події відбуваються на неіснуючому материку Вестерос, який за своїм соціальним, культурним та економічним устроєм нагадує бленд Середньовічної Європи та Британських островів Середньоанглійського періоду. Основна тема роману – боротьба за владу, про що заявлено вже в самій його назві.

Варто зазначити, що фентезі-романи були виділені як окремий жанр лише на початку ХХ століття, коли вони стають об'єктом лінгвістичного і літературознавчого вивчення. У зазначений період визначені особливості та специфічні художні характеристики цього літературного напрямку. Слово *fantasy* може бути перекладене з англійської як «фантазія, ілюзія, уява», а *science fiction* – як «наукова фантастика», що говорить про певну різницю між цими двома поняттями і напрямками.

Фентезі (англ. *fantasy* букв. – фантазія) – жанр літератури і мистецтва, що є частиною наукової фантастики, але в більш вільній, «казковій» манері, яка використовує мотиви далеких переміщень у просторі і часі, інопланетних світів, штучних організмів та міфологію стародавніх цивілізацій [3]. Казково-фантастична картина світу сягає корінням у міфологічний світогляд, що дістався у спадок від первісного суспільства. Створюючи нову, фантастичну реальність, автор спирається на предмети і явища реальної дійсності, виходячи з власного досвіду. Засновником фентезі заслужено вважають Роберта Говарда, автора епопеї «Конан». Класична модель твору у жанрі фентезі асоціюється з творчістю Дж.Р.Р. Толкіна та його книгою «Володар Перснів», яка акумулює тему боротьби добра і зла, нав'язу проблемою фашизму. Значний внесок у розвиток фентезі зробила також Джоан Роулінг із своєю серією книг про Гаррі Поттера.

Фентезі створює неоміфологічну реальність – смисловий простір, що існує як окрема форма в середовищі шанувальників жанру [1, с. 92], які своєю чергою переносять образи вигаданого світу в повсякденну реальність. Фентезі, як і міф, представляє цілісну картину світу, що містить нову релігійно-міфологічну ідеологію, обряди та функціонує за міфологічними законами, причому архаїчний міф часто стає його основою. Характерною рисою художніх творів, створених у жанрі епічного фентезі, яка виокремлює їх серед іншої нереалістичної літератури, є самостійний, вигаданий світ, як правило, географічно не пов'язаний із земною реальністю. Цей вторинний світ зумовлює такі специфічні особливості ономастикону, як формування унікальних груп онімів із метою надання відчуття цілковитої достовірності описаних подій, реальності художнього часу і простору.

Так, топонімія фентезійного світу саги Дж.Р.Р. Мартіна «Пісня льоду та полум'я» виконує низку специфічних функцій. Назви володін, представлені у творі, є okazіональними

утвореннями, що виконують не лише топографічну функцію у структурі художнього світу роману Дж.Р.Р. Мартіна, а й несуть у собі символічне значення, віддзеркалюють характер регіону, до якого апелюють. Проведений кількісний аналіз топонімів демонструє, що в структурному плані система топонімів представлена приблизно рівномірно як однослівними, так і багатослівними географічними назвами [5, с. 109]. Серед них найчастіше зустрічаються топоніми, утворені простим шляхом, об'єднанням двох основ, тобто словосполученням:

– *noun + noun*: Dragonstone, Greenfork, Winterfell, Seagard, Riverrun [6, с. 348, 350, 474];

– *adjective + noun*: Highgarden, Oldtown, Faircastle, Fairmarket, Strongsong, Crakehall, Silverhill, Summerhall, Whitetree, Stonedoor, Nightfort, Stonedoor, Icemark, Queensgate, Greenguard, Oldcastle, Dreadfort, Blacktyde, Redfort, Snakewood, Tumblestone, Quiet Island, Sunset Sea, Roseroad, High garden, Red Mountains, Rainwood, Nightsong, Red Keep, Bear Island, Sunspear, Godsgrace [9, с. 126, 176, 202];

– *noun + verb* (Winterfell, Starfall, Riverrun [9, с. 46, 56, 223];

– *verb + noun* (the Tumblestone) [8, с. 475];

– *adjective + verb* (the Darkwash) [8, с. 41].

Під час утворення словосполучень Дж.Р.Р. Мартін в основному звертається до такого типу словосполучень:

– *word + word*: Bear Island, Shadow Tower, Ocean Road, Sunset Sea, Witch Isle, Ghost Hill [5, с. 374; 9, с. 82, 331] та до іменника в присвійному відмінку (наприклад, Storm's End, Craster's Keep, Lord Harroway's Town, Widow's Ford, Ironman's Bay) [10, с. 251; 4, с. 224, 337];

– *adjective + noun*: наприклад, the White Harbor, the Bloody Isle) [10, с. 336, 533];

– *noun + adjective*: Castle Black;

– *numeral + noun* (наприклад, Ten Towers, Three Sisters) [9, с. 256, 549];

– *participle + noun* (наприклад, the Painted Mountains, the Shivering Sea, the Haunted Forest) [10, с. 96, 117, 798].

Мають місце й інші формули, до складу яких входять компоненти невстановлених частин мови, так звані авторські *неологізми* (наприклад, Ar Noy, Sar Mell) [8, с. 131; 9, с. 1025].

Топоніми-конструкції вживаються лише в деяких географічних найменуваннях, причому союзні конструкції відсутні. Найбільш поширені ті, що утворені за такими моделями:

– *noun+of+noun* (наприклад, the Gates of the Moon, the Fist of the First Men, the Bay of Ice, the Bridge of Dream, the Bay of Crabs, the Bay of Seals, the Mountains of the Moon) [9, с. 336; 4, с. 472, 529; 5, 841] та *noun+by+noun* (наприклад, Eastwatch-by-the-Sea) [2, с. 17].

Варто зазначити, що Дж.Р.Р. Мартін використовує у своєму творі топоформанти, які активно використовуються для утворення географічних назв у реальному світі кельтського, англо-саксонського, латинського та скандинавського походження: -ham, -ton, -fast, -field, -pool, -ford, -bury, -ham, -worth, -mont та інші [2, с. 16]:

– Barrowtown – з англ. *barrow* («курган», «могила») додається суфікс – *town*, що традиційно означає «місто», щоб наголосити на тому, що це була зона конфлікту;

– Eastwatch-by-the-sea – «Східний дозор у моря» – являє собою замок і порт, розташований на крайньому східному кінці Стіни, де Стіна веде до Тремтячого моря;

– Winterfell – назва родового замку дому Старків, яка є складним урбанонімом, що складається з двох морфем – *winter* («зима») та *fell*;

– Silverhill – з англ. *silver* «срібний» та *hill* «пагорб»; це один замок Східних земель, назва якого відображає геологічні умови території. Припускають, що його так названо через срібні жили, що розташовані на сусідніх пагорбах;

– Sunspire – складний урбанонім описувального характеру, в перекладі з української «Сонячний спи́с». Назва підкреслює войовничість дорнійців та спекотні кліматичні умови столиці Дорну, найсхіднішого із Семи Королівств;

– Hardhome – назва міста. Англійський прикметник *hard* має наступну семантику: жорсткий, твердий, важкий, суворий, вимогливий тощо. Перше місто за Стіною, але воно спопеліло, і наразі життя в ньому неможливе через суворі кліматичні умови;

– Lannisport – складний ойконім (назва міста), що складається з морфем *lannis* (від прізвища правителів земель Lannister) і *port* «порт»;

– Riverun – старовинний замок, розташований на Річкових землях. Назва несе в собі конотацію річки або води;

– Crakehall – ця назва міста утворена від реального терміна, хоча він було орфографічно модифікований, можливо, щоб надати назві більшої звучності. *Crake*, скоріш за все, походить від англійського іменника *crack* – «тріщина»;

– Starfall – назва фортеці, перекладається з англійської як «зорепад»;

– Seagard – місто, розташоване в північних землях. Можна припустити, що назва міста *Seagard* походить від англійського *Sea Guard* – «морська гвардія». Історія свідчить про те, що цей замок був побудований для захисту земель річок від нападів із моря.

Територія вигаданого світу в романі «Гра престолів» розділена на безліч володінь: великих і дрібних благородних будинків (*noble houses*), що існували насправді в феодалних державах.

– Winterfell – назва родового замку правителів Півночі. Скоріш за все, автор мав на меті викликати в читача асоціації із суворою та містичною красою півночі.

– The Eyrie – простий урбанонім, від англ. «Гніздо хижого птаха», а також «будинок, замок, фортеця на неприступній скелі»; резиденція правителів будинку Арренів, що розташована на скелі. У романі підкреслюється, що для ворогів цей замок практично неприступний, туди складно підібратися, як і до гнізда хижого птаха, бо вони зазвичай будують їх у важкодоступних місцях на скелях.

– Lannisport – складний ойконім (назва міста), що складається з морфем *lannis* (від прізвища правителів земель Lannister) і *port* «порт».

– King's Landing – місто-порт, місце висадки Ейгона (Завойовника) Таргарієна і його сестер, про що в складі топоніма нагадує слово *landing* – місце висадки, висадка на берег.

– The Crag – простий урбанонім, від англ. «скеля, стрімчак». Назва замку відображає особливості місцевості Східних Земель [6].

У романі «Гра престолів» можна помітити цікаву взаємодію між назвами територій та прізвищами:

– *Snow* (у перекладі з англ. «сніг») – простий антропонім. Таке прізвище отримують бастарди, народжені в регіоні The North (від англ. «Північ»);

– *Stone* (буквально «камінь») – це прізвище визначає бастардів регіону The Vale of Arryn (кам'яниста місцевість, родове плем'я Аргун, що розташоване на скелі);

– *Hill* (в перекладі з англ. «пагорб») – простий антропонім. Це прізвище дається бастардам, народженим у The Westerlands (більшу частину територій Східних Земель покривають гори);

– *Rivers* (від англ. «річки») – простий антропонім, етимологічно відповідає назві регіону The Rirerlands (Річкові Землі);

– *Waters* (буквально «води») – володарями прізвища цього типу стають діти, народжені в The Crownlands (територія, яка знаходиться на східному узбережжі материка та включає в себе столицю – Королівську Гавань і території уздовж узбережжя);

– *Puke* (в перекладі з англ. «щучка») – це прізвище використовується для незаконнонароджених дітей Залізних островів – The Iron Islands (група островів, які відділені від основного материка затокою Залізних Людей, місця проживання піратів);

– *Storm* (від англ. «шторм, буря») – The Stormlands (Ця місцевість страждає від природних катаклізмів);

– *Flowers* (в перекладі з англ. «квіти») – The Reach (найродючіший і найбільш населений регіон країни);

– *Sand* (буквально «пісок») – Dorne (крайній південний регіон, спекотний край гір та пустель) [7].

Таким чином, можна зробити висновок, що прізвища бастардів відображають природні особливості регіону. Крім того, вони є засобом ідентифікації і вказують на неблагогодне походження свого носія.

З будинком Таргарієнів інакше. Імена в основному є авторськими оказіоналізмами і не знаходять відображення в історії. Батьківщиною нащадків драконів є загадкова Давня Валіра. Сам Дж. Мартін зізнається, що прототипом Валіри слугувала Давньоримська імперія. Якщо звернути увагу на засоби утворення давньоримських імен, то стає очевидним, що деякі імена за будовою нагадують Давньоримські (закінчення -us співзвучні закінченням -us). *Aerys*, *Daenerys*, *Viserys* нагадують за звучанням такі імена, як: *Aulus*, *Lucius*, *Tiberius* (але лише на рівні слухового сприйняття). Можливо, не без підстав, у прізвищі *Targaryen* присутній елемент *Aryen*, що в перекладі з англійської означає «арієць». Простежуються схожі зовнішні риси і виникають певні асоціації із так званою «винятковістю» [2, с. 15–16]. Вибір ім'я або прізвища героїв роману чітко окреслений, говорить про соціальну приналежність персонажа, географічно зумовлений та вказує на духовну і моральну сутність свого носія, покликаний підкреслити класові і територіальні особливості походження персонажів.

Топонімна картина світу – невіддільна частина мовної картини світу, яка містить цінну інформацію про особливості художнього світосприйняття, авторське уявлення та розуміння дійсності. На основі аналізу зібраного матеріалу з'ясовано, що образ простору центральний у романі Дж.Р.Р. Мартіна «Гра престолів» за циклом «Пісня льоду і полум'я». Художній простір охоплює топонімікон родових замків, портів, міст, урбанонімів, портів, курганів, пагорбів, островів, річок тощо, за допомогою яких досягається ефект присутності читача у зображуваному епосі. Топоніміка виконує роль художньої деталі і напряму пов'язана з іншими онімами, такими як імена героїв та територіальний розподіл влади. Структурний і етимологічний аналіз мікротопоніміки роману уможливує висновки про додаткові змістові пласти твору та його багаторівневу структуру.

Література:

1. Беренкова В.М. Жанр фэнтези – выбор пути. *Вестник Адыгейского государственного университета*. 2009. № 6. С. 91–93.
2. Гаврильева А.В. Особенности перевода имен собственных и топонимов в цикле романов Джорджа Мартина «Песнь льда и пламени». *Глобализация науки: проблемы и перспективы* : сборник статей Международной научно-практической конференции. Уфа, 2014. Ч. 2. С. 15–17.
3. Николюкин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Москва : Интелвак, 2001. С. 1600.
4. Новичков А.А. Онимы как средство создания вторичных миров в художественных произведениях фэнтези: научная статья. *Вестник Северного (Арктического) федерального университета*. 2011. Выпуск № 3. С. 84–87.
5. Хвесько Т.В. Способы образования топонимов. Вопросы когнитивной лингвистики. Тамбов, 2009. С. 107–113.
6. Game of Thrones Wiki Fandom. URL: https://gameofthrones.fandom.com/wiki/Game_of_Thrones_Wiki (viewed 12 October, 2019).
7. Hornby A.S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. New York : Oxford University Press, 2000. 1715 p.
8. Martin, George R.R. A Dance with Dragons. George R.R. Martin HarperCollins Publishers Limited N. Y.: Bantam Books, 2012. 1112 p.
9. Martin, George R.R. A Feast for Crows. N. Y.: Bantam Books, 2006. 1104 p.
10. Martin, George R.R. A Game of Thrones. Falkirk, Stirlingshire : Clays Ltd, 803 p.

Babai L. The microtoponymy of the world of seven kingdoms in the novel by G.R.R. Martin “A game of the thrones”

Summary. The article describes the literature of the XXI century as the literature of the fairy – fantasy world. The author tries to explain the difference between a classic fantasy work and the modern perception of a fantasy work. Fantasy novels were singled out as a separate genre only in

the early twentieth century and became the object of linguistic and literary studies. Fantasy is a genre of literature and art that is part of science fiction in a “fairy-tale” manner. Fairy-fantasy picture of the world has its roots in the mythological worldview of primitive society. The new fantastic reality is based on objects and phenomena of reality. The founder of fantasy is considered to be Robert Howard. The classical model of the work in the fantasy genre is associated with the work of J.R.R. Tolkien. Joan Rowling also made a significant contribution to the development of fantasy with a series of books about Harry Potter.

J.R.R. Martin's novel is distinguished by the fact that the system of nominations is largely determined by the historical background. The specificity of the work shows a close connection with mythology, world history, British antiquity, the past of America. Game of Thrones is a modern fantasy novel, the first book in the Song of Ice and Flame series by American writer George R.R. Martin. The action in the novel unfolds in a fictional world close to the medieval type. The main events take place on the non-existent mainland of Westeros, which resembles the blend of Medieval Europe and the British Isles of the Middle England period. The main theme of the novel is the struggle for power. Fantasy creates reality – a semantic space, among fans of the genre who transfer images of the fictional world into reality.

The study of the toponymic picture of the world is performed in a historical, mythological context; the occasionality of individual onymic forms is proved, the subtextual component is traced, the intra-text semantic connections are analyzed. The artistic space of the novel covers the toponymy of ancestral castles, ports, cities, urbanonyms, ports, mounds, hills, islands, rivers, etc., through which the effect of realism created by the author's reality is achieved.

Key words: microtoponym, toponymic system, toponymic picture of the world, semantic layer, structural and etymological analysis.

*Березнікова Н. І.,
старший викладач кафедри іноземних мов та прикладної лінгвістики
Національного авіаційного університету*

МАРКЕРИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО САМОРОЗВИТКУ В КОЛЕКТИВНІЙ ІДЕНТИЧНОСТІ СУЧАСНОЇ КОРИННОЇ МОЛОДІ ПІВНІЧНОЇ АМЕРИКИ (НА ПРИКЛАДІ ОПОВІДАННЯ ШЕРМАНА АЛЕКСІ «SEARCH ENGINE»)

Анотація. У статті розглядаються аспекти збереження національного коріння корінного населення Північної Америки у взаємодії індивідуальної та колективної форми ідентичності в умовах переселення індіанської молоді в міста та пошуку свого «Я» на матеріалі оповідання Шермана Алексі «Пошукова система» із збірки «Десять малих індіанців». Література сучасних корінних авторів Північної Америки розкриває авторське ставлення до збереження історії індіанських племен та збереження історичної пам'яті як культурної спадщини корінного народу в літературі. Висвітлення проблем розвитку ідентичності сучасного покоління корінного населення американського континенту представляє як взаємозв'язок колективної (родина та резервація) та індивідуальної (особистість) ідентичності та розбіжності між ними крізь призму просторово-часового континууму. Шерман Алексі, письменник північної Америки, чий корінь пов'язано із резервацією Кер д'Аллен/Спокан, продовжує розповідати історії про молоді резервації, яка на початку 90-х років почала активно рухатись за кордони резервацій та руйнувати стереотипи, нав'язані колоніальною політикою. Оповідання соціального спрямування Ш. Алексі представляють нові вектори виживання національної ідентичності «Ми» колективної та «Я» індивідуальної корінних з «Іншими» в новому оточенні в мультикультурних, шумних, великих містах з яскравими вогнями вітрин. Молоді індіанці, які приїхали впевнитись у самоусвідомленні в міста та винайти нові критерії вартості для сучасної корінної молоді, але найчастіше їх зустрічають страхи, брехня, одурювання та «несправжні» люди з несправжніми речами. Автор підкреслює суттєві соціальні проблеми корінного населення під час асиміляції та внутрішньої боротьби корінного народу за виживання на своїй землі. Використовуючи гумор, сатиру, сьоб та кітч, письменник висвітлює вектори становлення сучасної корінної молоді, здатної до збереження історичної пам'яті та землі корінних, й винайдення особистісного шляху та цікавого життя в сучасному інформаційному світі. Письменник створює пошук визначення корінної ідентичності молодими індіанцями відповідно до складників трикстеру та гумору з уявою як авторського алгоритму виживання в умовах політики мейнстріму.

Ключові слова: індіанська молодь, індивідуальна та колективна ідентичність, Спокан, університет, пошуковий двигун.

Постановка проблеми. Актуальність проблеми самоідентифікації індивідуальної ідентичності, а також збереження її в межах колективної набуває значимості в період глобальної кризи національної ідентичності, тоді стає необхідним пошук

та збереження національної пам'яті, коренів родин, націй, а також пошук себе як особистості у взаємодії культур [1, с. 95]. Молоді індіанці на резерваціях відриваються від своїх родин та втрачають зв'язок із колективною ідентичністю, родиною, домом, землею, культурною спадщиною попередніх поколінь предків. У великих містах, куди переміщуються молоді індіанці, вони потрапляють у мультикультурний комунікативний простір колективної та індивідуальної ідентичності. Для становлення молоді важливі обидва рівня ідентичності як індивідуальний та колективний. Будь-яка особистість у суспільстві розвивається в особистісному вимірі «Я», спрямованому вертикально, а також і в соціальному, який представлено в горизонтальній площині. Колективний рівень ідентичності «Ми» на резервації пов'язано з такими маркерами, як сумісна дія жителів резервації, які мають схожий із соціальним стан, землю на який вони живуть та працюють, мають спільну історичну пам'ять, продовжують складати усні історії, усвідомлюючи себе як населення резервації, тобто зберігають ідентичність нащадків корінних жителів Північної Америки [2, с. 32]. Але швидкоплинний сучасний світ постійно змінює ставлення молоді до своїх родинних коренів та пропонує інші шляхи молодим індіанцям у мейнстрімному світі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідженням національної ідентичності північноамериканських індіанців у творчості сучасних корінних письменників займалися літературні критики К. Лінкольн, П. Гунн, С. Момадей, Е. Кук Лінн, Л. Оувенс, в Україні аналізом літературних творів письменників-нативістів із проблем національної ідентичності займаються О. Шостак, С. Волкова, Н. Висоцька, В. Базова, А. Колісниченко, Г. Білоконь. Дослідники пояснюють «національну ідентичність як сукупність етнокультурних чинників, сформованих унаслідок тривалого історичного процесу, в якому ключовими чинниками виступають єдина мова, спільні традиції і релігія. Саме завдяки спільній спадщині, що становить неповторну національну культуру нації, індивіди, що вважають себе її частиною, спроможні дізнатися про своє справжнє місце в сучасності» [1, с. 96]. Дослідниця О. Шостак переконана, що ознакою передумови створення ідентичності (національної, етнічної) є наявність «формувань, які містять заперечення іншої ідентичності, оголошуючи про те, ким ми не є. У цьому зв'язку до появи колективної або й особистої ідентичності обов'язковою умовою є поява образу «іншого», найчастіше ворога, на тлі цього образу і відбувається процес самоідентифікації» [3, с. 292].

Говорячи про колективну та індивідуальну ідентичність корінних народів Північної Америки, необхідно зазначити

важливість такого маркеру, як дім. Для корінної культури уявлення про дім пов'язано з тим природним середовищем, де індіанці почуваються гармонійно, землею, на якій стоїть дім та живуть батьки, батьки батьків, брати, сестри, двоюрідні та троюрідні родичи. О. Шостак переконана, що «в будь-якій автохтонній культурі дім буде розглядатися як упорядкована цілісність, що протистоїть хаосу. Для збереження душевної рівноваги індивід має поділяти систему релевантностей, що прийнята членами його найближчого оточення, таким чином він має шанс перебачити дії інших членів групи щодо себе, рівно як і їхню реакцію на власні вчинки. У такий спосіб людина здатна не лише передбачити завтрашній день, але й планувати віддалене майбутнє» [3, с. 291].

Особливими маркерами творів корінного письменника Північної Америки Шермана Алексі є гумор, стьоб та кітч. Дослідниця Т. Гундорова доводить, що «загалом кітч проявляє і формує соціальне несвідоме і є своєрідним стилем (чи антистилем) культури» [4, с. 100]. О. Поліщук доводить, що іронія постмодерну спрямована не на сам об'єкт, а на уявлення, які склалися про нього. Стьоб може бути вираженням тонко, жорстоко, агресивно, як інтелектуальне глузування, з подвійним смислом [4, с. 101]. Призначення стьобу – замаскувати іронію під серйозність, камуфлювати або кодувати інформацію [4, с. 101].

Мета статті – проаналізувати основні маркери індивідуальної та колективної ідентичності урбанізованої корінної молоді Північної Америки у творчості Шермана Алексі на прикладі новели «Пошукова система» (Search Engine) із збірки «Десять малих індіанців» (Ten Little Indians) та визначити зміни в цінностях нащадків корінного населення.

Виклад основного матеріалу. Збірка оповідань автора «Десять малих індіанців» (Ten Little Indians), яка вийшла у 2004 році, присвячена пошуку своєї особистості молодими індіанцями. Назвою збірки Шерман Алексі вказує на історичну пам'ять та боротьбу із расизмом через наявність стьобу в назві оповідання «Десять малих індіанців», яка нагадує читачеві відомий твір Агати Крісті «Десяти малих негренья» та відому дитячу лічилку, та обидві назви приховують расизм до представників кольорової шкіри. Кожен твір автора спонукає до активної участі читача в декодуванні текстів.

Перша новела «Пошукова система» розповідає про індіанку Корліс, яка обожає читати книги, особливо поезію. Автор дав таку назву як спеціальний код для розкриття образу головної героїні новели, дуже здібної індіанки на резервації із двох аспектів. Відомо, що термін «пошукова система» належить до галузі інформаційних технологій, завдяки люди шукають потрібну їм інформацію. Тому можна інтерпретувати вживання терміна Шерманом Алексі як наявний стьоб щодо співвідношення нових технологій та можливостей індіанки Корліс шукати й знаходити необхідне простішими способами порівняно з потужними інформаційними технологіями, за якими стоїть чисельна армія науковців та програмістів. Але також бачимо іронічну гордість автора через те, що деякі особистості серед індіанської молоді дуже енергійні й кмітливі до пошуку нового у житті і тим самим сприяють своїй резистентності в сучасному технологічному часі та здатності відірватись від «Ми» колективного на резервації та винайти своє «Я» через отримання сучасних наукових знань, освоєння цікавої професії, що принесе більше користі родичам на резервації задля збереження історії народу в умовах глобального світу.

Постмодерна романтична новела «Пошукова система», де головна героїня – дев'ятнадцятирічна індіанка Корліс Джозеф, привертає увагу іншим стереотипом молодих індіанок на резервації. Дослідниця О. Шостак наголошує на здатності наступних поколінь корінних «демонструвати всі ознаки «успішної» інтеграції в мейнстрімне біле суспільство» [6, с. 616].

Корліс, наче швидкий вітер, що відчувається в імені Корліс, вона старанно вчилася у школі, отримувала нагороди в конкурсах, стипендії на навчання у Вашингтонському університеті, завзято береться за кожен новий пошук. Дихотомію до образу активної студентки Корліс ми бачимо у фільмі «Димові сигнали»: на резервації щодня у старому авто Шевроле Малибу випуску 1965 року подорожують молоді індіанки Люсі та Вельма, які їдуть до своєї мети з використанням заднього ходу. І так кожного дня, весь день вони проводять в автомобілі, який може їхати в оберненому напрямку, щодня пісні, пиво, діалогі-обіцянки по дорозі до кордону резервації. «Використовуючи здоровий стьоб в їхніх щоденних діалогах, Алексі кепкує не з індіанок резервації Кер д'Аллен, а з відсутності бажання у молоді отримати хорошу освіту й досягти справжньої мети у житті, через острах замінити «несправжні» поїздки в автомобілі <...> Символ реверсного автомобіля має застерігати нащадків корінного населення щодо малоперспективного майбутнього і спонукати до дій» [4, с. 103]. У такий спосіб Шерман Алексі привертає увагу до соціальних проблем молоді на резерваціях, «перетворюючи металеву коробку на колесах на ікону кітчизації» [4, с. 102]. Образ Корліс у цій дівчачій дихотомії – це заклик до молоді до руху вперед, до освоєння професій та нових знань для виживання.

Головна героїня новели Шермана Алексі, індіанка Корліс Джозеф – студентка літературних студій у Вашингтонському університеті Сіетла. Їй дев'ятнадцять років, вся рідня – індіанці Спокани, діди, прадіди, мати, батько, сім братів, троє дядьків, тіток, двоюрідних сестер, а також багато далекої рідні беруть своє коріння з плем'я Споканів, яке історично жили біля водоспадів річки Спокан. Всі вони живуть на резервації, чоловіки – робітники на будівництві, так звані «сині комірці», коли є робота. Коли ж сидять без роботи вдома, живуть за те, що зароблять їхні жінки та спокійно себе почувають. Жінки-індіанки на резервації працюють постійно, оскільки мають забезпечувати родини. Жінки у великій родині Корліс заробляють більше та посідають місце голови родини. Троє дядьків разом із батьком Корліс занепокоєні, чому вона постійно читає літературні твори, особливо улюблену поезію, тому «пріділяють» увагу тематиці книжок, які бачать у Корліс. Та індіанка не уявляє своє «особливе» життя без постійних запитань, на які потрібно знайти відповідь саме в книжках. У неї постійно мозок зайнятий запитаннями, які є закликом до пошуку: «Як ви можете мати добре життя без гарної поезії (How can you live a good live without good poetry?)» [5, с. 13] (переклад тут і далі Н. Березнікової). У цих запитаннях відчуваємо відверте гірке жалкування щодо близьких, особливо до чоловіків у родині, оскільки вона «ненавиділа їхні індивідуальні острахи та колективну втрату амбіцій (she hated their individual fears and collective lack of ambition)» [5, с. 13]. Всі чоловіки в родині звикли працювати лише гайковим ключем, тому не задавали наріжних запитань про надвисокі матерії. Можливо, саме цьому, знаючи, що більшість індіанців на резервації побоюються поезії, в неї було бажання показати, як вона обожає поезію, до якої резерва-

ції ставляться з острахом. Вона не хизується з родичів, показуючи свою особливі здібності у сприйнятті поезії, але саме її «особливість» надає їй сили захищати вподобання й набувати самовпевненість у житті поза резервацією.

Корліс любить свою родину, всіх шумних родичів, коли вони збираються всі разом. Вона не відчуває себе єдиною часткою з родиною, представники чоловічої частини родини, ті що зросли у матриархальній культурі, але жили в патріархальній країні, настирливо радять не витратити себе на читання поезії, а радше зайнятись вивченням «науки і математики і права і політики. Ти станеш заможною та відомою. Ти станеш найкрутішою індіанкою у світі (science and math and law and politics. You're going to be rich and famous. You are going to be the toughest Indian woman around)» [5, с. 13]. Батько підтримує дядьків, запевняє, що «як тільки Корліс закінчить коледж, вона отримає ступінь юриста, вона повернеться на резервацію та виправить все, що погане. Ми, чоловіки, ще маємо можливості. <...> Моя дочка спасе наше плем'я (After Corliss graduates from college and gets her law degree, she's going to move back to the reservation and fix what's wrong. We men have had our chances. <...> My daughter save our tribe)» [5, с. 16]. Шерман Алексі розгортає палітру із кількох дихотомій трікстеру, як відображення філософської категорії «єдність та боротьба протилежностей», яка є рушійною силою до боротьби. Так, перша дихотомія стосується пріоритетів щодо вибору галузі для успішної професії Корліс (обрано чоловіками родини), що не відповідає інтересам молодої індіанки, а відповідно, є небажаною, та літературної творчості (як особистісного захоплення), яке є неприйнятним у родині. Таким чином оголюється також внутрішній конфлікт у самосвідомості Корліс «Ми» та «Я» як дихотомія між колективною ідентичністю родини, котра підтримує індіанку навчатись на літературному факультеті, надсилаючи кишенькові гроші для проживання, та внутрішнім острахом Корліс бути чесною та відритою і «сказати родині, що вона не належала їм, що вона була призначена для чогось більшого (she tell her family that she didn't belong with them, that she was destined for something larger)» [5, с. 14].

Шерман Алексі через роздуми Корліс та запитання до життя створює образ молодої індіанки, котра була «суперечлива, молода, збентежена, розумна, ще не зовсім сформована, амбіційна (She was contradictory and young and confused and smart and unformed and ambitious)» [5, с. 14].

Вона знала з усних переказів індіанців, що за двісті років вони мали пристосуватись та навчитись стояти «в черзі» за всіма людськими цінностями, навіть за мріями, страхи та небезпечність стояли поряд із ними. Корліс постійно запитувала себе в уяві, чому індіанці не спробували знайти інший спосіб вийти із цієї черги за забезпеченням бідних мешканців резервації, й сама давала відповідь. Вона знала про колективне тяжіння, оскільки індіанці ідентифікують себе з родиною, племенем, землею, тому що «вони би швидше вмерли, стоячи разом у черзі, <...> Індіанці боялися бути на самоті, <...> Але Корліс завжди мріяла про усамітнення. (They'd rather die standing together in long lines than wandering alone in the wilderness. <...> Indians were terrified of being lonely, <...>, but Corliss had always dreamed of solitude)» [5, с. 10].

Свій внутрішній пошук свого «єго» вона розпочала ще зі шкільних творів. Оскільки життя на резервації змалечку дало зрозуміти їй, що вона як дитя бідних індіанців може розрахо-

увати в житті лише на мінімальну оплату праці, щоб вижити, «але вона хотіла максимуму від життя, справжнього життя аборигенів, так що вона пробилася собі шлях із середньої школи з недостатнім фінансуванням аж до публічного коледжу, хоч він також мав недостатнє фінансове забезпечення (But she had wanted a maximum life, an original aboriginal life, so she had fought her way out of her underfunded public high school into an underfunded public college) [5, с. 5]. Ще у школі вчителі були у захваті від її завзятості в читанні стосів творів та здібностей у написанні своїх оповідань, які вони слухали в класі. Деякі вчителі робили ксерокопії її студентських робіт, навіть зробили їй грошовий подарунок та книги на честь закінчення школи. Незважаючи на присутність у країні расизму, сексизму, класової нерівності, її особистий шлях вказував на успішні здобутки індіанської дівчини в цій країні. Корліс мала певну мету й була вмотивована працювати влітку, наполегливо навчатись, отримувати за успіхи нагороди й стипендії на навчання. Своїми знаннями вона за рахунок стипендій забезпечила собі навчання на літературному факультеті у Вашингтонському університеті, отримала окрему кімнату в гуртожитку. Шерман Алексі маркує її кімнату в американському університеті «як академічний гулаг, але вона сама обрала такий спосіб життя. <...> Її самою розкішно (необхідними) були книги. <...> Вона ще ніколи не зустрічала людини більш цікавою для неї, ніж хороша книга. То як вона змогла би жити з нецікавою індіанкою, коли могла жити із Джоном Донном, Елізабет Бішоп та Ленгстон Хью (she lived in an academic gulag, but she'd chosen to live that way, <...> Her only luxuries (necessities!) were books. <...> She'd never met one human being interesting to her than a good book. So how could she live with an interesting Indian when she could live with John Donne, Elizabeth Bishop, and Langston Hughes?)» [5, с. 10].

Стьоб містить такі риси, як знущання, оцінку іронію, пародію, які можуть бути виражені і «тонко», і «жорстоко», і «агресивно», і «жорстоко», але важливою рисою стьобу є «насамперед інтелектуальне глузування, дражливе, з подвійним смислом» [4, с. 101].

Шермана Алексі у такому словосполученні, як «академічний гулаг», акцентує на невідповідності поняття і відомостей про Гулаг як далеку місцевість у Сибіру. Туди у п'ятидесяті роки минулого століття відправляли на поселення та роботи політичних в'язнів, серед яких було багато справжніх науковців, з однією перевагою, вони могли читати «дозволені» сталінськими комісарами книги, а також знаходились під щільним контролем представників влади. Шерман Алексі, вживаючи кітч кітчу, який вказує на перекодоване явище, загострюючи в цьому випадку значення слів [7, с. 247]. Оскільки молода індіанка з резервації Спокан потрапляє в гуртожиток одного з відомих університетів у США та знаходить «академічний гулаг», замість вільного дихання повітрям або на резервації разом із рідними, або прогулянок та спілкування зі студентами в університетському парку. Словосполученням «академічний гулаг» автор гірко наголошує на негативному ставленні до самотності, замкненості в собі, романтизації неприйнятних явищ молодими індіанцями, які вийшли за межі резервації та опинились у пошуках визначеності особистої ідентичності. «Єго» Корліс, яка вдома на резервації плекала домашню самотність у своєму родинному колективі, в місті також високо цінує свою відокремленість. Ставлення до сусідок по кімнаті є суперечливими. Якщо індіанка-сусідка їй була б нецікава та незручна, оскільки

до них могли приїхати ще чисельні родичі із резервації, то існування в одній кімнаті з білою студенткою було неможливим. Внутрішнє мислення тверезо застерігало Корліс від наслідків проживання з білою сусідкою, щоб зберегти та не втратити свою загадкову індіанську ідентичність. Індіанська студентка просто мала острах, бо існувала ймовірна загроза, що буде знята вуаль із «романтичності», розкриється те, що вона вдало маскувала свою звичайність, відповідно, вона втратить свої «магічну» силу. «Якби вона жила з білою, Корліс розуміла, дуже швидко стали б сприймати її як звичайну, оскільки вона і є така. Жахливо ділити ванну з індіанкою та продовжувати романтизувати. (If she lived with a white person, Corliss knew she'd quickly be seen as ordinary, because she was ordinary. It's tough to share a bathroom with an Indian and continue to romanticize her)» [5, с. 11].

Важливою характеристикою корінного населення була здатність все обмінювати, через бартер отримувати необхідні їм речі, також продавати за ніщо свої культурні святині. Але білі використовували символи індіанської культури не за призначенням, принизливо для корінних мешканців [7, с. 245]. Корліс була таки здатна до пристосування в сучасному світі білих. Вона для себе вирішила, що бідна індіанська дівчина має отримувати якісь переваги від своєї корінної ідентичності, хоча б позувати на фото з туристами. Білі туристи цікавились красивими відомими туристичними місцями, розчулено дивились на скелі, водоспади, гори, індіанську малечу, молодих індіанок. Такий романтизм білих туристів приймався Корліс, «але це зовсім не означало, що вона бажала ділити холодильник із цим (романтизмом). Якщо біла публіка сприймає її наче сирену та святу та мудру тільки тому, що вона індіанка, <...> Корліс не бачила причини їм заперечувати (but that didn't mean she wanted to share the refrigerator with. If white folks assumed she was serene and spiritual and wise simply because she was an Indian, <...> then Corliss saw no reason to contradict them. The world is a competitive place, and a poor Indian girl needs all the advantages she can get)» [5, с. 11]. Таким кітчем над підтримкою Шерман Алексі вказує на несправжні захоплення білого населення «вторинними» цінностями. У молоді корінної невиважені цінності та фейкове уявлення, яке є бажаним білою аудиторією. Тобто індіанка робила бартер із білими корінними цінностями та емоціями задля виживання та пристосування корінних мешканців у світі білих, оскільки на резервації вони звикли все обмінювати [4, с. 101].

Автор внутрішній монолог Корліс щодо недоліків можливих сусідок по кімнаті представляє дихотомією з прикметників щодо визначення образу індіанок як нецікавих, звичайних, нудних та, відповідно, образів білих дівчат як цікавих, розумних, романтичних. Шерман Алексі таким стьобом по дихотомії маркування загального образу корінних молодих дівчат поряд із внутрішньою самооцінкою Корліс власних «особливих» здібностей вказує на протиріччя молоді у невизначеності, до якої ідентичності вона, молодь, себе зараховує. Тому стьоб присутній у зображеннях постійного міркування індіанки щодо свого уявного місця як поряд із поезією відомих поетів, так із пошуком невідомого індіанського поета. Студентка-індіанка проводить пошукове дослідження в мережі в бібліотеці Вашингтонського університету. Маючи бажання донести поезію індіанського поета-маргінала на резервацію Спокана до мешканців, які не розуміють поезію, не цікавляться корінними авторами та забувають свої корінні історії, Корліс проявляє

зв'язність у пошуку в мережі та наче підтверджує вибір назви твору Ш. Алексі. Молода індіанка-студентка у своєму пошуку творів поета Одена випадково дізнається про поета-індіанця, чий коріння починається з резервації Спокана. Стьобом автор маркує занепад у бібліотеці у діалозі Корліс та бібліотекарки державного Вашингтонського університету міста Сіетл щодо невисоких відсотків користування бібліотекою та читання книг у науковців, викладачів та студентів державного Вашингтонського університету на початку нового століття. Співвідношення кількості книг та кількості екземплярів, які користувачі ніколи не читали, посилюється обнадійливою фразою, але автор вдаряє стьобом по суспільству мейнстріму, що «це не бібліотека, це притулок для сиріт (This isn't a library, it's an orphanage)» [5, с. 8]. Міркування Корліс також вказують на схожу думку молоді індіанки щодо долі книг, які ніхто не читає, як маркер меншовартості книг для представників сучасного суспільства мейнстріму. Із виваженим стьобом автор підсумовує романтичну думку Корліс щодо бога, який скидає інші книги на голови людей, та «можливо, кожна книга в бібліотеці очікує свого рятівника (maybe every book in every library waiting its savior)» [5, с. 9]. Автор вказує на таємне бажання молоді самозакоханої індіанки, обожаювачки книг Корліс здатна бути рятівницею, особливо коли вона зустріла схожість поглядів на цінності в сучасному білому суспільстві, підтверджуючи думку О. Шостак про здатність молодих до інтеграції «у мейнстрімне біле суспільство» [6, с. 616].

Оповідання заохочує читача до взаємодії з авторським мисленням через текст, оскільки завуальовані дії героїв потребують інтерпретації закодованого Шерманом Алексі значення. Базова зазначає, що «його літературні «маргінали» покликані змінити думку осіб, що мають далекий від резерваційного життєвий досвід, про індіанців на краще. Герої однак переживають тут справжні трагедії, зазнають моральних і фізичних травм, створюють власну міфологію» [1, с. 96].

Висновки. Літературні проєкції взаємовідносин індивідуальної ідентичності молоді індіанки-студентки Корліс відтворили вектор розвитку корінної ідентичності «Ми» та «Я» у взаємодії з представниками ідентичності мейнстріму «Інший». Авторська формула виживання з гумором загострює проблему дійсного соціального становища індіанської молоді на резерваціях і в містах, «невлаштованість героїв у <...> просторі, шалений пошук себе, побудова нової <...> самосвідомості» [8, с. 116]. Текстові приклади спростовують стереотип «необізнаного дикуна», підтверджують, що «сучасні індіанці добре обізнані з культурою мейнстріму і не є недоречним артефактом» сьогодення» [1, с. 97]. Гіркуватий присмак стьобу та кітч спонукує читача та корінну молодь резервацій розібратися в суті дихотомії справжніх та несправжніх цінностей культур корінних народів та мейнстрімного суспільства. У наступних роботах ми проаналізуємо інші аспекти взаємодії індивідуальної ідентичності корінної молоді із цінностями світу американського суспільства крізь призму простору та часу.

Література:

1. Базова В. Резервація та резерваційні індіанці як вияв національної ідентичності і творчості Шермана Алексі. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія.* 2018. Вип. 37. Т. 1. С. 95–97.

2. Березнікова Н. Цінності героїв Шермана Алексі як чинники виживання урбанізованої індіанської молоді в суспільстві. *Національна ідентичність в мові і культурі* : збірник наук. праць / за заг. ред. А. Гудманяна, О. Шостак. Київ : Талком, 2020. С. 32–36.
3. Шостак О. Формування ідентичності корінних американців в екстремальних умовах суспільства США. *Авіаційна та екстремальна психологія у контексті технологічних досягнень* : збірник наук. праць / за заг. ред. Л.Г. Помиткіної, Т.В. Вашеки, О.В. Сейченко. Київ : Аграр Медіа Груп, 2017. С. 289–295.
4. Березнікова Н. Стюб як метод виявлення корінної ідентичності у творчості Шермана Алексі. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2018. Вип. 37. С. 100–108.
5. Alexie, S. *Ten little Indians: stories*. New York: Grove Press, 2003.
6. Шостак О.Г. Вчення про священне коло як шлях до подолання національного травматичного синдрому у творчості американських та канадських письменників індіанського походження. *Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транскультурні виміри* : збірник наук. праць. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2015. С. 613–623.
7. Шостак О. «Постмодерний кітч як шлях до вияву національної ідентичності у творчості Джералда Візенора». *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2016. Вип. 34. С. 244–257.
8. Конопляник Л.М., Мельникова К.С. Основні етапи зміни концепції національної ідентичності і літературі Ірландії ХХ століття. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2019. Вип. 42. Т. 1. С. 84–90.

Bereznikova N. Markers of individual self-development in the collective identity of modern Native Americans of North America (on the example of Sherman Alexi's story "Search Engine")

Summary. The article discuss aspects of saving the national roots of indigenous population of North America through interaction as individual and collective forms identity dur-

ing the process of Indian youth moving to cities and searching of own "ego" on the material of Sherman Alexie's novel "Search Engine" in the collection "Ten Little Indians". Literature of modern indigenous writes of North America envisages author's attitude to keep save their tribes historical memory as a cultural heritage of indigenous population in literature. Highlighting of developing issues of modern generation of indigenous population has represented as interrelations with collective (a family and a reservation) with individual (a personality) identity and diversities through a prism of space and time continuum. Sherman Alexie, an indigenous writer of North America, whose native roots tied with a reservation Couer D'Allen/Spokane. He has been telling histories about reservation youth who started to move across reservation boards at the end of the nineties and destroy the stereotypes given the colonial policy. Social purpose stories give new vectors of surviving of national identity as collective "We" as individual "Me" of indigenous identity in a new surrounding of multicultural, noisy, big cities with bright lights of shop windows. Young Indians arrived be assure in their self-understanding and find out new value criteria for modern indigenous youth, but they are found by fears, lies, tricking and left-handed people with fake things. The author emphasizes essential problems of indigenous population during the period of assimilation and inner struggle of native people to survive on own land. Using humor, mockery and kitsch the writer highlights vectors of modern youth self-evolution capable to keep save the historical memory and native lands, and creation of own way, and interesting life in modern information world. The writer creates own defining survey of indigenous identity by young Indians accordingly to a trickster components and humor with imagination as own author algorithm of surveying in the mainstream policy condition.

Key words: individual and collective identity, Indian youth, Spokane, university, poetry.

*Бондарева О. Є.,**доктор філологічних наук, професор,
головний науковий співробітник кафедри української літератури,
компаративістики та гринченкознавства
Київського університету імені Бориса Грінченка*

АНТИВОЄННА П'ЕСА СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ПРИНЦИПИ ПОБУДОВИ ТА АПЕЛЮВАННЯ ДО ПРАКТИК DELL'ARTE, КОМЕДІЇ СИТУАЦІЙ, КІНО, ДИДАКТИЧНОГО ТЕАТРУ, ТЕАТРУ ЖОРСТОКОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ «СВЯТА ЗАЛІЗА» РОБЕРТО АРЛЬТА)

Анотація. Статтю присвячено теоретико-літературній інтерпретації п'єси «Свято заліза» аргентинського драматурга Роберто Арльта. Завдяки драматургічним серіям Видавництва Аннети Антоненко кращі драматургічні тексти світової літератури стають доступними українським читачам саме в українських перекладах. Проте українська читацька аудиторія не готова до сприйняття п'єс як цікавої літератури для читання, тому подібні видавницькі проекти потребують відповідного наукового супроводу.

П'єса «Свято заліза» вирізняється антивоєнним пафосом і глибокою гуманістичною проблематикою, актуальною для середини ХХ століття. Драматургові вдалося поєднати елементи різних театральних практик (commedia dell'arte: проста трикомпонентна побудова п'єси, послідовність дії, непретензійний перелік дійових осіб, любовна інтрига, лаконічні ремарки, градація персонажів на господарів і рабів, відсутність характерів, близькість персонажів до типу «маски»); комедія ситуацій: множинні особисті мотивації персонажів, пришвидшене чергування епізодів, наявність «вставних» персонажів, які радять щось учасникам драматургічного дійства; дидактичний театр: реалізація провідної смислової тези, яку має збагнути реципієнт твору, в цьому випадку артикуляція антивоєнної риторики) і створити текст, суттєво концептуально суголосний теоретичним настановам і театральним експериментам Антонена Арто (розмивання меж сценічного кону і глядацької зали, шокування глядачів таким рівнем жорстокості, який змусить їх пережити катарсис, обмеження вербального ряду драматичного дійства та задіяння ритуально-екстатичних ресурсів театру). До того ж текст п'єси позначений впливом кінематографу (оживання статуй, спілкування з уявними співрозмовниками, масові сцени, побудовані за кінематографічними принципами, видовищність).

Р. Арльт міксує у своїй драматургії чимало відсилань до інших систем театального досвіду, долучаючись до загальносвітової тенденції пошуків альтернативи реалістичному театру.

Ключові слова: театральні практики, антивоєнна п'єса, commedia dell'arte, комедія ситуацій, дидактичний театр, театр жорстокості, невербальні театральні ресурси.

П'єса «Свято заліза» аргентинського драматурга першої половини ХХ століття Роберто Арльта нещодавно вперше презентована українському читачеві видавництвом Аннети Антоненко у філігранному перекладі Сергія Борщевського [2]

і продовжує серію «Колекція театральна», в якій уже побачили «українське» життя драматургічні твори як класиків світової драматургії (Антон Чехова, Оскара Вайлда, Славоміра Мрожека), так і менш знамих авторів – канадійців Мішеля Марка Бушара та Важді Муавада, шведки Сари Стрідсберг, французьки Ясмін Рези, сербки Віди Огнєнович, франко-бельгійця Еріка-Емануеля Шмітта, аргентинця Карлоса Горостісі, поляка Тадеуша Ружевича, британця Девіда Едгара тощо. Також світова драматургія в нових українськомовних перекладах презентується цим видавництвом у серіях “Writers on Writing” (зокрема, твір Еріка-Емануеля Шмітта «Мадам Пилінська і таємниця Шопена», що межує між прозою та драмою) та “#особливі прикмети” (вже вийшли друком п'єси Еріка-Емануеля Шмітта, Террі Дебру, Лаури Сінтії Черняускайте, Адоніса Георгіу, Мартіна МакДона, Мілана Угде), що є дуже важливою працею для розширення уявлення українських читачів про світовий драматургічний процес і тенденції, які його формують у тій чи іншій культурі, а також для компаративних досліджень ідентичності у світовому драматургічному контексті ХХ–ХХІ століть.

Прикметно, що українська читацька аудиторія не завжди готова до реценсії саме драматургії, оскільки цей культурний шар взагалі не має в Україні належної державної та інституціональної підтримки, на відміну від усіх західних країн. «Що західніше, то складніше аргументувати, чому драма в Україні є найменш поширеним і популярним жанром, а на мікроскопічних накладах ніхто не заробляє – нині «Колекція театральна» є іміджевою версією ВАА. Навіть у креативних колах поширене дуже дивне й недовірливе ставлення до театру», – розмірковує перекладачка, журналістка, менеджерка проєкту «Колекція театральна» Лариса Андрієвська [1]. Тому, поза сумнівом, найновіші видання драматургічних творів потребують фахової аналітики, яка здатна зацікавити і читачів, і фахівців, і театри. Метою статті є теоретико-літературна інтерпретація п'єси Роберто Арльта «Свято заліза» в контексті окремих європейських театральних практик та кінематографічно-видовищного дискурсу.

П'єсу «Свято заліза» аргентинський письменник Роберто Арльт створив 1940 року, коли вже тривала Друга світова війна, яка фактично аж ніяк не зачепила Аргентину, але ментальне її пережиття було властивим інтелігенції всіх континентів. Дочка письменника Мірта Арльт засвідчує, що саме написання п'єс її

тато вважав змогою ставити проблеми перед світом. Його антивоєнна драма порушує цілий спектр проблем, актуальних на початку 1940-х років для більшості світових країн: це невідворотність відповідальності за підтримку та спонсорювання будь-якої війни, примарність ілюзій керувати світом, монетизація релігійності, пожирання демоном війни власних дітей, зрештою, мінливість та ілюзорність ледь не всіх людських намірів у цьому житті. Виклики та досі незнана жорстокість XX століття, визначеного Антоненом Арто як «епоха сум'яття», «епоха, обтяжена богохульством і спалахами всезагального заперечення, коли всі цінності, як художні, так і моральні, здається, зникають у безодні, про яку жодна з колишніх епох розвитку духу не може дати ані найменшого уявлення» [3, с. 55], породили суспільний запит на немиметичний театр, здатний «достукатися» до своїх глядачів. А. Арто сформулював теоретичні засади такого театру, як «театр жорстокості» («Без елементу жорстокості в основі будь-якої вистави театр неможливий. Оскільки ми нині перебуваємо у стані виродження, лише через шкіру можна вводити метафізику у свідомість» [3, с. 190]), – фінал твору «Свято заліза» витриманий саме у парадигмі «театру жорстокості». Але було би неправильним аналізувати драматургію Р. Арльта винятково в категоріях театру А. Арто, по-перше, з огляду на те, що Арльт не закінчив школу і всі знання здобував самотужки, тому навряд чи мав змогу досконало ознайомитися з працями Арто і переосмислити їх, по-друге, через те, що він – свідомо чи інтуїтивно – міксує у своїй драматургії чимало відсилань до інших систем театрального досвіду, долучаючись до загальносвітової тенденції пошуків альтернативи реалістичному театру. Ймовірніше, що суголосні ідеї виникли на різних континентах саме тому, що афектована жорстокість у театрі могла бути дієвим засобом впливу на тогочасну публіку.

Зовнішня архітектоніка твору «Свято заліза» доволі проста – три дії без прологу та епілогу, непретензійний перелік дійових осіб, лаконічні ремарки, в яких зовсім не актуалізований автор твору, градація персонажів на господарів і тих, хто їм прислужує (так саме у *commedia dell'arte* канва вистави завжди є простою і схематичною – «вказівки про вихід на сцену та зі сцени, а також основні моменти фабули» [6, с. 216], сценарій *commedia dell'arte* майже завжди мав розподіл на три акти, в основу його нерідко було покладено любовну інтригу [5, с. 179], фінал якої знаменувався торжеством коханців, а ролі в масках завжди чітко розподілялися на «господарів» і «слуг» [4, с. 197]). Водночас за цією легкістю та невимушеністю ховається глибокий зміст, а власне текст п'єси має величезний потенціал для гри, видовищних дійств та активізації і співпричетності публіки.

Разом із персонажами в драматургічному дійстві задіяні статуї, що на якісь моменти оживають, уявні ангели і демони, здатні рятувати або спокушати (демони завжди перемагають у цьому тексті), церква, яка розбудовується шляхом шантажу своїх прихожан, а також великий вогняний монстр війни Ваал Молох, який із декорації перетворюється чи не на головну дійову особу, здатну підкорити собі весь світ і забрати в людей найдорожче, зробивши з цього безжалісне шоу, яке захоплює всіх через свою страшну видовищність.

Водночас можна побачити свідому відмову драматурга від глибокої розробки характерів своїх головних персонажів – їхні окремі яскраві риси оприявнюються здебільшого штри-

хами – через епізодичні дії та поодинокі репліки, але цілісного враження про жодного з них ми так і не маємо – перед нами своєрідні «маски» бізнесмена, священника, менеджера, слуг, мачухи, пасинка-підлітка, деіндивідуалізованих учасників ритуалу, що наближує твір до практик *dell'arte*.

Невибагливий сюжет презентує глядачам зовні благоприсойну родину спадкового «милітарі-монстра», «Короля заліза» і «фабриканта зброї» Грарта Армстронга, який може жити в будь-яку епоху і в будь-якій країні: невипадково драматург розмиває часові межі багатьма віками, адже у його персонажів ще є раби і водночас вже винайдено фотоапарати і функціонують фотоательє; сцена декорована новочасно-феодалною будівлею, і тут же Маріана розповідає про одного зі своїх попередніх приятелів, який «працював масштабно», «створював товариства з обмеженою відповідальністю, кредитні спілки, монополії», «геніально писав статути кооперативів та страхових компаній», «створював банки, монополії, консорціуми»; головна героїня не вміє читати і писати (нонсенс як для середини XX століття), але з легкістю наперед прораховує найскладніші психологічні комбінації та ходи, вправно маніпулюючи рештою персонажів собі на користь. Такий своєрідний мікс рис і маркерів різних епох, вочевидь, підкреслює умовність та позачасовість схематичної сюжетної лінії, яка у своїй простоті близька до сюжетів італійської *commedia dell'arte*.

За зовні ледь не вірцевим фасадом щасливої родини Армстронгів проступають зовсім інші реалії сімейного життя. Сам багатий господар «порядний», але холодний та беземоційний, ніби зроблений із заліза – він «виробляє гармати так само незворушно, як міг би змішувати локшину», він абсолютно байдужий до стосунків у власній родині, оскільки зосереджений на іншому. адже «будь-якого дня може проковтнути країну з усіма домами, річками, пароплавами й людьми» («дурний, як пень, щедрий як скнара і вдячний, як змія»), – характеристика, яку Грарту Армстронгу дає Фавн). Його дружина Маріана, яка здається «справжньою дамою», насправді не шляхетна леді, а неписьменна крадійка, яка до того жила з багатьма чоловіками, але вдало приховує це від нинішнього чоловіка («дама з виду, куртизанка від природи, візирець облуди», – розмірковує про неї дон Карлітос), вона ненавидить свого пасинка Хуліо, невимушено фліртує просто в родинному будинку, легко готова заплатити життям Хуліо за змогу успадкувати чоловікові статки. І пасинок (якого слуга Амбросіо справедливо називає «облудником»), як бачимо, ненавидить мачуху і хоче в будь-який спосіб її позбутися, через що затіває небезпечне публічне приниження її і власного батька й опиняється в заручниках вогняного монстра.

Та й віддані слуги Армстронгів насправду виявляються хижакми: кожен із них хоче нажитися на своєму господарі або його дружині, аби перейти на інший соціальний щабель, відкрити власну справу та самому стати господарем. Навіть священник уподібнюється до слуг і готовий шантажувати родину збройного магната, аби мати стрімку клірикальну кар'єру, недоступну йому в інший спосіб.

Подібні множинні інтенції персонажів є класичним маркером комедії ситуацій, саме тому в п'єсі «Свято заліза» багато коротеньких епізодів, які змінюються з кінематографічною швидкістю, створюючи чимало неочікуваних моментів та непорозумінь, – саме такі ознаки комедії ситуації виділяє Патріс Паві у «Словнику театру», підкреслюючи, що власне заплутана

інтрига, а не глибина зображуваних характерів, виокремлює цей різновид п'єси [6, с. 221].

Глобальний інтерконтинентальний суспільний запит на таврування війни, в тому числі засобами гротеску, був відтворений Р. Арльтом на межі між дидактичним театром, який спонукав глядача до роздумів про певні світові проблеми, у цьому випадку без зайвих слів і сцен артикулював антимілітаристичну риторичку на тлі щоденних хронік з європейського воєнного контексту, та театром жорстокості, іманентною ознакою якого і є театральний гротеск, зримо втілений у конструкції, образі та ритуальному магнетизмі вогняного монстра Ваал Молоха.

Відповідальний за рекламу заводу з виробництва гармат дон Карлітос (персонаж із промовистою самохарактеристикою: «Я вже не безневинний хлопчик із рожевими щічками. Я зробився першокласним шахраєм. Хочеш стати мені в пригоді? Допоможи розставити вигадливі пастки на моїх ближніх») має потішити масштабним святом свого господаря, Короля заліза Грарта Армстронга. Монстр потрібен для організації цього свята. Його розташовують у центрі саду. Саму ідею великого вогняного боввана дону Карлітосу нашіптує дияволичний Фавн. Ім'я Ваал Молох є контамінацією імен двох ассирійських божеств, яким приносилися людські жертви. При всій лаконічності ремарок п'єси загалом – початок третьої дії має нехарактерну ремарку, яка промовисто описує зовнішність монстра Ваал Молоха, сконструйованого в центрі саду у маєтку Армстронгів: «У глибині, на квадратному помості, куди можна зайти широкими парадними сходами, стоїть Ваал Молох – обабіч нього два ряди приземкуватих ассирійських колон, за якими, начебто видиме крізь гігантське скло, тягнеться пасмо червонястих гір. Попри величну статуру бог – із розпростертими кажановими крилами та здоровенною, схожою на армійський протигаз слонячою головою, – справляє враження примітивного одоробла. В одній руці він тримає усечений снаряд конічної форми. Грунт біля його ніг ніби найжачений багнетами. Коли розсувається завіса, на грудях боввана видно великий круглий отвір». Згодом, після того як в отвір заліз пасинок Маріани, робітники запаюють його металевим листом із решіткою і, на відміну від Амбросіо і Маріани, навіть не здогадуються, що ув'язнили там хлопця.

З одного боку, про війну в тексті п'єси згадується мало, здається, що війна далеко від будинку Армстронгів, а гарматне ремесло господаря, що забезпечує зброєю далеку Європу, є лише вдалим бізнесом, аж ніяк не здатним привести війну у його дім.

Тому в п'єсі існують немовби два паралельні світи – майже пасторальне мирне життя (така собі метафора «райського саду») зі своїми інтригами і хитросплетіннями на далекому від реальної війни континенті, для якого «війна» є повною абстракцією, і примарний, іноконтинентальний світ «війни», яка, здається, ніколи не подолає географічні бар'єри і не увірветься в цю пастораль. Проте мембрана між цими двома світами не вимірюється географічними відстанями, а виявляється тонкою і проникною, адже Хуліо, єдиного сина Грарта Армстронга, заживо спалює саме монструозний пристрій Ваал Молоха, сконструйований для уславлення зброярської монополії Армстронгів.

Вражає сцена поклоніння гостей Ваал Молоху: Маріана запалює під опудалом ритуальний вогонь, дон Карлітос розділяє гостей на Чоловічий хор і Жіночий хор, сам стає перед бовваном навколішки і розпочинає екстатичну молитву, яку по черзі підхоплюють обидва хори. У вогонь кидають свіже

овече м'ясо з двох розшматованих у всіх на очах овець, а потім приведені в екстатичний стан гості жбурають у вогняну пашу свої найдорожчі цінності – золоті прикраси, перли, годинники, гроші. Всі благають Ваал Молоха розпалити війну, оскільки живляться саме з неї, і остання коротенька сцена п'єси засвідчує, що жертвними дарами цей монстр задоволений, бо війну таки оголошено. У контексті сакральних жертв монстр і забирає найдорожче у Грарта Армстронга, гарматна імперія якого тепер може стократ збагатіти.

Ймовірність не лише існування, але і взаємопроникнення світів буденності і надлюдського жаху закладена також і у роздумах А. Арто «Театр і жорстокість»: «Буденне кохання, особистісні амбіції, повсякденні клопоти мають сенс лише на тлі особливого жахіття Міфів, які ніколи не вмирили у свідомості великих мас людей» [3, с. 176].

Ритуальний екстаз у передфінальній сцені покликаний створити ту «внутрішню значущу емоцію», ту «галюцинацію, що сприймається як головний драматичний засіб» [3, с. 50], що їх шукав А. Арто в теоретичних засновках Театру «Альфред Жаррі». До позасловесних засобів театр звертається, аби висловити те, що буде дискредитоване вербальним рядом: при всьому дидактизмі антивоєнного пафосу розмови про жахіття війни або її загрози в театрі, в якому давно знетронено логоцентризм, в якому Слово не сприймається міщанською публікою як сакральне, не матимуть жодного ефекту. Роздуми про невербальну специфіку і унікальну «мову» ритуалізованого балійського театру наводять А. Арто на думку, що оживити цілком «вербальний» європейський театр можна лише підкресленим редукуванням його словесного компоненту і бодай частковою заміною цього компоненту яскравими просторовими театральними практиками. Тому в розвідці «Східний театр і західний театр» А. Арто справедливо наполягає, що світ театру не «психологічний», а «пластичний і фізичний»: «І річ не в тому, аби дізнатися, чи здатна фізична мова театру прийти до тих самих психологічних рішень, що й мова слів, чи може вона висловити почуття і пристрасті так само довершено, як висловлюють їхні слова; річ у тому, чи є у сфері думки та інтелекту такі стани, які неможливо передати словом, тоді як жести і все, що створює просторову мову, роблять це зі значно більшою точністю» [3, с. 162].

Ритуальний танець акторів у звіриних шкурах та з головами тварин начебто позбавляє всіх учасників дійства власне людських якостей, цивілізованого сенсу, переносячи у світ тваринних інстинктів та первісної магії. Цей танець довершує відчуття ритуальної екстатичності, яке має передатися і глядачам у залі під повторюваний речитатив «Залізо прагне крові, залізо прагне крові. Хто напоїть людською кров'ю залізного бога?», який підхоплюють обидва хори. Це коротка, дуже ефектна, кінематографічно побудована масова сцена, яка розширює простір власне театрального кону і робить усю глядацьку залу співучасниками цього жертвеного шабашу.

У п'єсі Р. Арльта персонажі, які знають про те, що підліткові Хуліо загрожує смертельна небезпека, до останнього замовчують цей факт і своїм мовчанням уможливають трагедійне «закляння» хлопця (виходить, що і глядачі про це знають і мовби виступають співучасниками злочину). Коли ж стає очевидним, що такі «закляння» відбулося і Хуліо горить живцем, «залізний» Грарт Армстронг непритомніє, як звичайна жива людина, слуга Амбросіо божеволіє, а Маріана, яка в «пасто-

ральний» площині видавалася емоційною і «теплою», перебирає на себе весь холодний «залізний» спектр і зберігає спокій, досягнувши свої мети, аби її чоловік позбувся нащадка.

Чи не занадто антигуманною і натуралістично жорстокою є кульмінація п'єси? Апельюватимемо знову до положень А. Арто у «Маніфестах театру “Альфред Жаррі”»: «Ми звертаємося не лише до розуму або почуттів глядачів, а до самого їх існування. Їх і нашого. Ми розігруємо власне життя у виставі, що винесена на кін... Глядач, що приходить до нас, має знати, що йому доведеться витерпіти справжню операцію, небезпечну не лише для його розуму, але і для його почуттів та плоті. Відтепер він ходитиме в театр, як він ходить до хірурга чи дантиста: в тому ж стані духу, з думкою, що він, звісно, не помре, але що це серйозно і що йому не вийти звідти неушкодженим... Глядач має бути впевненим, що ми здатні змусити його закричати» [3, с. 50].

Так і у фіналі «Свята заліза» після пережитого болю, почуття власної причетності до злочину, зрештою, після катарсису ні в кого з глядачів не має залишитися сумнівів у тому, що війна антигуманна так само, як і її кривавий ідол, а опанування публікою колективного катарсису має лише посилити дидактичну настанову твору, гротескно реалізовану засобами театру жорстокості із застосуванням яскравих елементів інших театральних практик.

Література:

1. Андрієвська Л. «Як театру не вижити без публіки, так і нам без покупця»: Інтерв'ю для Юлії Ганущак та Миколи Циганюка. URL: <https://anetta-publishers.com/presses/1441>
2. Арльт Р. Свято заліза. П'єса на три дії / Пер. з іспанськ. С. Борщевського. Львів : Видавництво Аннети Антоненко, 2018. 96 с.
3. Арто А. Театр и его Двойник / Пер. с франц.; Составл. и вступит. статья В. Максимова; Комментар. В. Максимова и А. Зубкова. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. 440 с.
4. Броккет О.І., Гілдін Ф.І. Історія театру (10-те видання) / Пер. з англ. Львів : Літопис, 2014. 730 с.
5. Всеобщая история театра. Москва : Эксмо, 2012. 576 с.
6. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.

Bondareva O. An anti-war play of the middle of the XX century: principles of construction and appeal to dell'arte practices, situation comedy, cinema, didactic theater, theater of cruelty (based on Roberto Arlt's "Iron Holiday")

Summary. The article is devoted to the theoretical and literary interpretation of the play "Iron Festival" by Argentine playwright R. Arlt. Thanks to the drama series of Annetta Antonenko Publishing House, the best dramatic texts of world literature become available to Ukrainian readers in Ukrainian translations. However, the Ukrainian readership is not ready to perceive plays as interesting literature to read, so such publishing projects need appropriate scientific support. The play "Iron Festival" is characterized by anti-war pathos and deep humanistic issues, relevant to the middle of the twentieth century. The playwright managed to combine elements of different theatrical practices (commedia dell'arte: simple three-component construction of the play, sequence of action, unpretentious list of actors, love intrigue, laconic remarks, gradation of characters into masters and slaves, lack of characters, closeness of characters to the "mask" type; Comedy situations: multiple personal motivations of the characters, accelerated alternation of episodes, the presence of "inserted" characters who advise something to the participants of the dramatic action; didactic theater: the implementation of the leading semantic thesis to be understood by the recipient of the work, in this case the articulations of anti-war rhetorics), and create the text, largely conceptually consistent with the theoretical guidelines and theatrical experiments of Antonin Artaud (blurring the boundaries of the stage and the audience, shocking the audience with a level of cruelty that will force them to survive catharsis, limiting the verbal series of dramatic action and ritual-ecstatic theater resources). In addition, the text of the play is marked by the influence of cinema (revival of statues, communication with imaginary interlocutors, mass scenes built on cinematic principles, entertainment). R. Arlt mixes in his drama many references to other systems of theatrical experience, joining the global trend of finding an alternative to realistic theater.

Key words: theatrical practices, anti-war play, commedia dell'arte, comedy of situations, didactic theater, theater of cruelty, non-verbal theatrical resources.

*Бровко О. О.,**доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства
Київського університету імені Бориса Грінченка*

МЕТОДОЛОГІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ПРАЦЯХ МАГДАЛИНИ ЛАСЛО-КУЦЮК

Анотація. У дослідженні представлена спроба методологічного осмислення основ літературно-критичної діяльності румунської вченої; проаналізовано внесок Магдалини Ласло-Куцюк в українську науку; узагальнено теоретичні, історичні та літературні праці, присвячені загальній поезії та інтерпретації української літератури.

Автор зосереджує увагу на інтерпретації української літератури та концепції української літератури, заснованої на статтях Магдалини Ласло-Куцюк, а також специфіці індивідуального стилю критика. Предметом наукового аналізу стали методологічні принципи, актуальні для сучасного літературознавства.

У працях, присвячених творчості Тараса Шевченка, Івана Франка, українсько-румунським літературним зв'язкам, аналізу текстів української літератури ХХ століття, дослідниця пропонує різні інтерпретаційні моделі. Серед літературознавчих теорій ХХ ст., які найбільш широко і продуктивно застосовувала Магдалина Ласло-Куцюк, варто виокремити герменевтику, компаративістику, культурну антропологію, міфокритику та інтертекстуальність.

Здійснено спробу аналізу ідей у контексті основних напрямів розвитку літературознавчої думки на тлі методологічних пошуків літературознавства. Розвиток міждисциплінарних студій, потреба кристалізації універсальної методології на тлі плюралістичності й теоретичного еkleктизму – ознака індивідуальних наукових пошуків дослідниці. Магдалина Ласло-Куцюк продемонструвала ефективність різних методологічних підходів і методів аналізу тексту.

Важливо, що Магдалина Ласло-Куцюк акцентує на новому типі дискурсу, інспірованому Чорнобильською катастрофою. Оригінальними є зставлення романів Юрія Андруховича «Москвіада» і Олександра Солженіцина «Раковий корпус». Інтертекстуальні параметри виводять на потенційну інтерпретацію цих творів під різними перехресними поглядами: екзистенційними, онтологічними, антропологічними, геополітичними, антиколоніальними. Окрім того, аналізуючи стиль Юрія Андруховича, Магдалина Ласло-Куцюк звертається до досвіду соціоніки. Специфіка критичного мислення і стилю вченої може стати предметом подальших досліджень.

Ключові слова: Магдалина Ласло-Куцюк, методологія, літературознавство, інтерпретація, українська література, українсько-румунські літературні зв'язки.

Постановка проблеми. Сучасна гуманітаристика потребує нової метамови, яка не може бути створеною без реабілітації наявних у традиції понять, а також вміння генерувати нові смисли, що дає змогу вивчати і вписувати художні тексти в актуальні світоглядні, соціокультурні, культурно-історичні, націокультурні, тео-

ретико-методологічні системи, виділяти їхні унікальні (етно-національні) й універсальні (загальнолюдські) ознаки.

Одним з актуальних аспектів новітнього літературознавства є інтеграція вітчизняної і зарубіжної україністики як репрезентантів національної, аксіологічної мистецької ідентичностей у художньому і критичному дискурсах, а також розвиток міждисциплінарних студій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значення ідей і інтерпретаційних практик Магдалини Ласло-Куцюк для розвитку літературознавства вже були предметом наукової рецепції. Зокрема, творчість Тараса Шевченка в дослідженнях Магдалини Ласло-Куцюк стала предметом аналізу в роботах Ірини Каїзер [4; 5]. Спостереження румунської літературознавиці щодо психологічних аспектів художнього творення в науковому осмисленні Івана Франка привернули увагу Михайла Гнатюка [1]. Тетяна Свєрбілова та Людмила Скорина розгортають тезу Магдалини Ласло-Куцюк про спорідненість «Народного Малахія» Миколи Куліша з романом Джеймса Джойса «Улісс» [9]. Вікторія Соколова проаналізувала рецепцію драматургії Лесі Українки в теорії драми Магдалини Ласло-Куцюк [10]. На літературознавчі студії дослідниці в контексті популяризації соціоніки звернув увагу Григорій Шульман [12]. Проте теоретико-літературні погляди румунської вченої залишають простір для актуальних методологічних студій.

Метою статті є спроба методологічного відображення основ літературно-критичної діяльності Магдалини Ласло-Куцюк. Стаття присвячена актуальній для сучасної гуманітаристики літературній методології, розробленій у дослідженнях румунської вченої.

Виклад основного матеріалу. Серед літературознавчих методологій ХХ ст., які найбільш широко і продуктивно застосовувала Магдалина Ласло-Куцюк, варто виокремити герменевтику, компаративістику, рецептивну естетику, культурну антропологію, міфокритику та інтертекстуальність. Така методологічна плюралістичність характеризує корпус літературознавчих студій з україністики, репрезентований низкою досліджень, серед яких найвідомішими є «Шевченко в Румунії» (1961), «Румунсько-українські літературні взаємини ХІХ – початку ХХ ст.» (1972), «Питання української поезики» (1974), «Велика традиція» (1979), «Шукання форми: нариси з української літератури ХХ століття» (1980), «Засади поезики» (1983), «Вогонь і слово: Космогонічний міф на Україні» (1992), «Боги світла і боги темряви» (1994), «Ключ до белетристики» (2000), «Творчість Шевченка на тлі його доби» (2002), «Текст і інтертекст в художній творчості Івана Франка» (2005) тощо.

З'ясуємо особливості теоретико-методологічного інструментарію, запропоновані дослідницею інтерпретаційні версії творів української літератури, спираючись на працю «Ключ до белетристики», в якій творчо переосмислено міметичні засади поезики в контексті актуальних методологічних пропозицій. «В нашу добу «переоцінки всіх цінностей» деякі літературознавці, в тому числі і українські, схильні ставити під сумнів основні принципи цього твору, зокрема аристотелівське поняття мімезису. Ми такого негативізму не поділяємо і вважаємо, що «Поетика» Аристотеля – справді основний підручник для літератури, тобто для словесного мистецтва, який нічим не суперечить сучасній естетиці», – наголошує авторка [8, с. 5]. Звертаючись до засадничих ідей герменевтики як загальної методології гуманітарного знання й основи для інтерпретації, Магдаліна Ласло-Куцок спирається на тексти давньої української літератури, актуалізує дослідження впливу Реформації на творчість Григорія Сковороди, зупиняється на рецепції ідей професора Віттемберзького університету Августа Бухнера, апелює до праці Леоніда Ушкалова «Світ українського барокко» (1992).

Коментуючи практичну реалізацію аналізу тексту на засадах герменевтики, дослідниця звертається до праці Бориса Навроцького «Мова та поезія. Нарис з теорії поезики» (1925) і пояснює сутність герменевтичного кола на прикладі роману «Хіба режуть воли, як ясла повні?». У підрозділах «Автор і твір», «Роль підсвідомого у літературній творчості» Магдаліна Ласло-Куцок, як і Іван Франко, шукає секрети словесного мистецтва у психологічній сфері; окреслює сутність фрейдіанської та юнгіанської моделей психоаналізу, подає власну інтерпретацію поезій Богдана-Ігоря Антонича та Євгена Маланюка. Проте, за переконанням дослідниці, «справжній прорив, тобто синхронізація з сучасним рівнем світової літератури, стався тільки на початку 90-х років. В 1992 році, 70 років після появи роману Джеймса Джойса «Улісс», від якого числиться початок модернізму в європейській прозі, появилася і на Україні твір по-справжньому фрейдистський. Ідеться про роман Юрія Андруховича «Рекреації»» [8, с. 68].

Переміщення уваги на інші, відмінні від художньої літератури, форми мистецької та власне комунікаційної активності людини на межі ХХ–ХХІ століть суттєво позначилося й на літературознавстві. «Критик аналізує формальний об'єкт інтерпретації, звертаючись до глибинних семіотичних та культурних процесів, відповідно до яких об'єкт (або текст) розташований», – зауважують Чарлз Вінквіст і Віктор Тейлор в «Енциклопедії постмодернізму» [3, с. 244]. Натомість у потрактуванні Антуана Компаньйона літературна критика сприймається як «такий дискурс про твори літератури, де наголос падає на досвід їхнього читання, де описується, інтерпретується, оцінюється смисл та ефект цих творів для читача компетентного, але не обов'язково вченого та професійного. Критика оцінює, судить; її засобами є симпатія (або антипатія), самоотождотження, самопроекція; її ідеальним місцем є не університет, а салон (що перевтілюється нині в періодичний друк); її відпочаткова форма – світська бесіда» [6, с. 25]. Цікаво простежувати, як переплітаються в окремих розвідках літературного критика різні методологічні підходи та методи аналізу тексту, спроектовані на популяризацію художньої літератури. Зокрема, звернімося до літературно-критичної рецепції роману Юрія Андруховича «Московіада», поданої в книжці «Ключ до белетристики» [8].

Важливо, що Магдаліна Ласло-Куцок акцентує на новому типі дискурсу, інспірованому Чорнобильською катастрофою. «Крах радянської імперії міг також викликати подібні страхи, і любителі апокаліпсичних пророцтв могли вбачати такі ознаки в Чорнобильській аварії. Не випадково ж свого часу журналісти підшукали відповідне місце в 8-ій главі Одкровення Іоанна Богослова (стих IX)» [8, с. 70]. Однак якщо Тамара Гундорова навколо цієї події вибудовує модель розвитку літератури у відомій праці «Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн» (2005) [2], то Магдаліна Ласло-Куцок Чорнобиль сприймає як один із виявів страху перед кінцем світу, породження підсвідомого, навіть колективної підсвідомості. Тому в інтерпретації румунської дослідниці «Московіада» Юрія Андруховича постає як бурлескна есхатологія, побудована як еманція підсвідомості одного персонажа. «Це спостерігається в романі «Улісс» Джеймса Джойса або в романі Ентоні Берджеса «Механічний апельсин», переклад якого з'явився на сторінках ж. «Всесвіт» в 1990 році і міг послужити моделлю для способу викладу матеріалу у творі «Московіада», тим більше, що твір Берджеса антиутопічний, отже, проєктований на майбутнє і являє собою гіперболу. Це ж саме можна сказати про апокаліптичний твір Андруховича «Московіада»» [8, с. 69–70]. Магдаліна Ласло-Куцок наголошує на спорідненості фіналу «Московіади» з епілогом до роману Олександра Солжениціна «Раковий корпус» [11]. Дослідниця зазначає, що інтертекстуальний зв'язок між цими двома творами безперечно наявний, однак, за її задумом, у цьому розділі «Ключа до белетристики» не місце писати про це докладніше, бо йдеться насамперед про підсвідомість письменника і рефлексії від його твору. Погоджуємося з Іветтою Кудиною, для якої випробування Олега Костоглотова в «Раковому корпусі» неволею і виключеність із загального ланцюга існування пов'язують хронотоп онкологічного диспансеру з табірною зоною і засланням, що втілюється мотивом кола. Замкнений часопростір, контексти історичної, духовної та медичної безвиході в горизонтальній моделі кола прориває вертикальний аксіологічний мотив вічності [7, с. 65]. Коментуючи розв'язку сюжету «Московіади», Магдаліна Ласло-Куцок зауважує, що вся сцена з фантомами минулого має структуру сновидіння із фантазмагоричними метаморфозами, включаючи долю «Я» оповідача, який застрелюється після того, як подолав усіх привидів. «Але він виявляється живісінький під час затоплення Москви від дощів і підземних каналів, і навіть має силу сісти на поїзд, який везе його до Києва. Твір кінчається останнім зверненням до уявного майбутнього короля України Олелька Другого такими високопоетичними словами: «Іноді нам сниться Європа. Приходимо вночі на берег Дунаю. Щось таке пригадується: теплі моря, мармурові брами, гарячі камені, виткі рослини півдня, самотні вежі. Але довго це не триває. Отакий він переважно є, Ваш народ. Іншого, Ваша Милосте, не маємо – ні Ви, ні я. Колись він і Вас і мене любить. А поки що їздить у жорстоких московських вагонах. Або спить на вокзалах – тьмяний, сірий, повільний. І що з ним станеться далі, не знаю. Проте дуже хотів би знати. Бо я сьогодні не втікаю, а повертаюся. Злий, порожній, до того ж із кулею у черепі. На дідька мене комусь треба? Теж не знаю. Знаю лишень що тепер майже всі ми такі. І залишається найпереконливіша з надій, заповіді на славними предками: якось то воно буде. Головне, дожити до завтра. Дотягнути до станції Київ. І не злетіти к бісовій матері з цієї полиці, на якій завершую свою

невдалу довколосвітню подорож». З кошмару народжений підсвідомістю виклад поволі переходить в міф, а далі в узагальнену реальність доби» [8, с. 71–72]. І далі дослідниця, орієнтуючись радше на широку аудиторію читачів, несподівано трактує специфіку стилю «Московіади», залучаючи досвід соціоніки, якою вона в цей час захопилася: «Андрухович інтуїтивно-етичний, статичний та ірраціональний екстраверт, що в соціоніці має літературний псевдонім «Гекслі». Як екстраверт, він повністю абсорбований предметом, жадібний отримати якнайбільше вражень від зовнішнього світу, опрацьовуючи ці враження постійно <...> Він щоразу, захищаючи персонажі від небезпек із боку інших, підкреслює надмірно еротику, ірраціональну поведінку, зокрема поведінку алкоголіка і т. д. Це особливо відчутно в «Московіаді», написаній від першої особи і заснованій в значній мірі на враженнях самого автора, який справді в період падіння тоталітаризму був студентом Московського Інституту літератури ім. Горького. Читачам, які звикли до традиційного, переважно сентиментального українського роману, таке «натуралістичне» письмо можливо не подобається. Однак треба зважати на те, що автор цілком ширий і природний. Через свою психічну структуру інакше про дані події писати він не міг, не зраджуючи самому собі» [8, с. 71–72].

Такий поворот літературознавчої рефлексії виявляється для вченої не випадковим. Знаково, що видання «Ключ до белетристики» присвячене литовському психологу Аушрі Аугустінавічюте, одній із розробниць теорії соціоніки на основі аналітичної психології К.Г. Юнга, теорії інформаційного метаболізму психіатра А. Кемпінського та частково ідей зі сфери кібернетики. Окрім того, залучення в інших розділах «Ключів до белетристики» досвіду психології та соціології та окрема розвідка із соціоніки є не ситуативно вмотивованим, а актуальним і закономірним, адже розвиток міждисциплінарних досліджень, потреба кристалізації універсальної методології на тлі плюральності й теоретичного еклетицизму – ознака індивідуальних наукових пошуків дослідниці і прикмета сучасного наукового дискурсу. «Соціоніка, – пише М. Ласло-Куцок, – подає безцінну допомогу відділенню дійсності від уяви. Визначивши за її сприяння тип інформаційного метаболізму цього письменника, знатимемо, які психічні функції у нього переважали, як він сприймав дійсність і в якому напрямку переважно моделював її» [8, с. 192]. У «Ключі до белетристика» авторка проєктує моделі, визначені в соціоніці, на психотипи українських письменників («Дон Кіхот» – Іван Франко, «Гамлет» – Василь Стефаник, «Єсенін» – Михайло Коцюбинський, «Наполеон» – Юрій Щербак, «Джек Лондон» – Лесь Мартович, «Габен» – Ольга Кобилянська). Наскільки дієвою є практика аналізу літературознавчого психотипів авторів, персонажів і читачів із позицій соціоніки, звісно, можна дискутувати, але така модель его-ідентичності в проєкції на мистецьку і критичну практику може бути ще одним чинником зростання інтересу до художньої літератури.

Висновки. Якщо в ранніх працях Магдалини Ласло-Куцок домінував генетико-контактний компаративний аспект, то в подальших студіях спостерігаємо актуалізацію порівняльно-типологічних досліджень, а також методологічний плюралізм, в якому вбачається закономірний феномен, корелятивний епосі постмодернізму, структурі її світосприйняття й мислення, на відміну від попередніх етапів літературознавства. Окреслені Магдалиною Ласло-Куцок інтертекстуальні параметри виво-

дять на потенційну інтерпретацію згаданих творів під різними перехресними поглядами: екзистенційними, онтологічними, антропологічними, геополітичними, антиколоніальними, заострюючи не стільки сходження, скільки відмінності позірно подібних сцен. Символіка кола, екзистенційного повернення персонажів, змодельованих як Homo Viator, але переміщених у замкнений простір, а також міждисциплінарні пропозиції дослідниці можуть стати не тільки предметом для подальших студій, а й визначити нові аспекти інтерпретації творів української літератури.

Література:

1. Гнатюк М. Проблеми психології творчості у науковому осмисленні Івана Франка *Парадигма*. 2010. Вип. 5. С. 69–84.
2. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн / Український науковий ін-т Гарвардського ун-ту, Інститут критики. Київ : Критика, 2005. 263 с.
3. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ : Вид-во С. Павличко «Основи», 2003. 503 с.
4. Каїзер І.Ю. Творчість Тараса Шевченка у дослідженнях Магдалини Ласло-Куцок. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2017. 60 с.
5. Каїзер І.Ю. Шевченка в колі класики: нові підходи до вивчення творчості великого українського поета (на основі публікацій М. Ласло-Куцока) *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний українсько-румунський науковий журнал. Серія «Філологічні науки»*. 2017. № 3. С. 100–103.
6. Компаньон А. Демон теорії. Література і здоровий смисл / пер. с фр. С. Зенкіна. Москва : Изд-во Сабашниковых, 2001. 336 с.
7. Кудинова І.Ю. Повесть А.И. Солженицына «Раковый корпус» как этап формирования художественного метода писателя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература» / Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского. 2018. 173 с.
8. Ласло-Куцок М. Ключ до белетристики. Бухарест : Мустанг, 2000. 291 с.
9. Свербілова Т., Скорина Л. Українська драма 30-х рр. XX ст. як модель масової культури та історія драматургії у постатях. Черкаси : Маклаут, 2007. 384 с.
10. Соколова В. Драматургія Лесі Українки в теорії драми М. Ласло-Куцок *Леся Українка в діаспорному літературознавстві. Німецько-українські зв'язки* : Збірник наук. праць за матеріалами Міжнародної наукової конференції в Мюнхені, 3.04.2019 – 7.04.2019 / укл. і заг. ред.: Д. Блохин, М. Моклиця. Т. XI. Осадча Ю.В. Мюнхен-Тернопіль, 2019. С. 231–239.
11. Солженицын А.И. Раковый корпус: Повесть. Москва : Худож. лит., 1990. 462 с.
12. Шульман Г.А. Соционический тип Тараса Григорьевича Шевченко: (по книге М.А. Ласло-Куцок «Творчество Шевченко на фоне его эпохи») *Психология и соционика межличностных отношений*. 2016. № 1-2. С. 63–68.

Brovko O. Methodology and interpretation models of Ukrainian literature in the works of Magdalena Laszlo-Kutsiuk

Summary. The author focuses on the interpretation of Ukrainian literature and concept of Ukrainian literature, grounded in Magdalena Laslo-Kutsiuk articles, as well as the individual style of the critic. The subject of scientific analysis was methodological principles relevant to modern literary studies.

The article presents an attempt at methodological reflection on the basis of the literary critical activity of Romanian sci-

entist. In this article analyses the contribution into Ukrainian science of Magdalena Laslo-Kutsiuk. The article summarizes the theoretical, historical, and literary works, devoted general poetics and interpretation of Ukrainian literature.

In the works devoted to the works of Taras Shevchenko, Ivan Franko, Ukrainian-Romanian literary relations, analysis of texts of Ukrainian literature of the twentieth century, the researcher proposes different interpretative models. Among the literary theories of the XX century, which were most widely and productively used by Magdalena Laszlo-Kucyuk, it is worth to distinguish hermeneutics, comparative studies, cultural anthropology, mythocriticism and intertextuality.

An attempt is being made to analyze the ideas in the context of the main directions of development of the literary, against the background of methodological searches of literary studies. The development of interdisciplinary research, the need to crystallize a universal methodology on the background of plu-

ralism and theoretical eclecticism – a sign as individual scientific research.

It is important that Magdalena Laszlo-Kutsiuk emphasizes a new type of discourse inspired by the Chernobyl catastrophe. The original is the exhibition of Yuri Andrukhovich's novels "The Moscoviada" and Oleksandr Solzhenitsyn's "Cancer Ward". Intertextual parameters lead to a potential interpretation of these works under different cross-cultural perspectives: existential, ontological, anthropological, geopolitical, anticolonial. In addition, when analyzing Yuri Andrukhovich's style, Magdalena Laszlo-Kucyuk turns to the experience of sociotics. The specifics of critical thinking and style of the scientist may be the subject of further research.

Key words: Magdalena Laslo-Kutsiuk, methodology, literary criticism, interpretation, Ukrainian literature, Ukrainian-Romanian literary ties.

РІВНІ РЕАКЦІЇ НА ПРОБЛЕМУ РОЗВИТКУ АНТИКОЛОНІАЛЬНИХ ІДЕЙ У НАЦІОНАЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРІ XVIII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТЬ

Анотація. Стаття присвячена дослідженню реакцій імперської влади та московських проімперських рецензентів на проблему розвитку антиколоніальних ідей у національній літературі XVIII – першої половини XIX століть, фундаментом яких став антимосковський виступ гетьмана Івана Мазепи та перемога Петра I в Полтавській битві 1709 року. З'ясовано, що, попри різні заборони та упередження імперської влади, протимосковські ідеї продовжили функціонування в національній літературі в усій її жанровій різноманітності на сторінках альманахів і літературних часописів у першій половині XIX століття. Патріотично свідомі нащадки козаків, спромігшись до громадсько-політичної, літературної та краєзнавчої діяльності, а також видавництва перших регулярних періодичних видань, уможливили поширення антиколоніальних ідей серед наших тогочасних співвітчизників. Якісне ознайомлення вищих щаблів українського суспільства з набутками національної літератури примусило слов'янофіла К. Аксакова делікатно «визнати» їх велич, оминувши наголос на антиімперських ідеях. Чільна увага приділена висвітленню особливостей цензурування М. Погодіним, В. Белінським і М. Катковим літературних творів козацьких нащадків, що представлено в московських і санктпетербурзьких регулярних виданнях, листуванні російських публіцистів і літературних критиків, а також українських інтелігентів. Із листів та відгуків наших інтелігентів з'ясовано, що надбання національної літератури XVIII – першої половини XIX ст., котре стало вагомим виявом протиурпаторських ідей, примушувало імперську владу до активних колоніальних дій проти наших митців слова: негативні відгуки рецензентів, заборона друку творів і літературної діяльності, арешти та ув'язнення. Доведено, що в умовах дії офіційної заборони на друк антимосковських творів українською мовою та подальших дуже обмежених можливостей для легальної діяльності нашої інтелігенції в межах Російської імперії ці твори, вочевидь, виконували не лише історико-інформативну, а й антиколоніальну та націєтворчу функції.

Ключові слова: колонізація, рецензії, критика, маніфест, місячник, журнал.

На початку XVIII ст., відразу після відкритого виступу І. Мазепи та появи маніфесту гетьмана в Україні (1709) проти колоніальної політики царського уряду розпочинається активний наступ московитів на політичну та культурну сфери життя нашого народу. Варто погодитися з думкою російського історика А. Бичкова, який зауважив, що «какъ Москва стала во главѣ русской государственной жизни [у часи Петра I. – Ю. В.] ...», тоді її колоніальні інтереси поглинули інтереси прилеглих до неї держав, «... терявшихъ одно за другимъ свою самостоятельность ...» [8, с. 1424]. М. Марков у дослідженні «Г. Ө. Квитка-Основьяненко. Историко-литературный очеркъ»

констатував, що найбільше з цього приводу потерпала «... отъ столицы малорусская печать ...» [21, с. 203]. Функціонування української мови в усіх сферах життя на теренах козацької України супроводжувалося численними заборонами і переслідуваннями з боку влади та церкви Російської імперії, регламентуючись таємними нормативними актами.

Дослідженням довготривалих заборон московською владою української літератури займалися О. Кониський, І. Нечуй-Левицький, М. Марков, В. Науменко, Б. Грінченко, І. Свенціцький, Д. Дорошенко, З. Когут, О. Мішуков, О. Федотова та ін. Проте нині немає жодного дослідження, присвяченого систематизованому окресленню московських заборон антиколоніально спрямованої української літератури у XVIII – першій половині XIX ст.

Метою статті є висвітлення імперських рівнів реакції на проблему «піднесення» спротиву політиці колонізації в національній літературі XVIII – першої половини XIX ст.

Виклад основного матеріалу. Сильна культурна традиція слабкої української держави (Гетьманщини) становила загрозу для сусідів-колонізаторів, тому у 1709 р. Петро I видав наказ про заборону друку книг українською мовою, вбачаючи в них основне джерело антиімперських думок. Б. Грінченко у листі до М. Драгоманова писав: «Тим наказом убивано ту українську літературу, переважно полемічно-богословську, яка до того часу (хоч і не чистою українською мовою) вільно розвивалась на Україні під усіма «лядськими утисками» [4, с. 249]. Цю суто генетичну московську упереженість було продовжено наступниками першого імператора, за часів правління яких народжувалися імперські діячі (рецензенти), які стали гонителями всього українського. Зокрема, російський літературний критик XIX ст. М. Катков відбив усю сутність імперської політики словами: «то, что разошлось въ языкѣ и литературѣ, то разошлось въ духѣ, и того не свяжешь потомъ никакою матеріальною силою» [11, с. 87]. Подібні думки відстоювали М. Погодін, І. Кулжинський, В. Белінський, К. Аксаков, Б. Чичерин та інші.

Літописці-канцеляристи Самовидець, Григорій Граб'янка та Самійло Величко одними з перших відчули на собі «всю тяжесть суверенитета Москвы» [7] у відтворенні історії «виходу на історичну арену козацтва, його зародження, розвитку і занепад» [5, с. 9]. Лютий українофоб В. Белінський, аналізуючи козацькі літописи, окреслив всю суть їхньої загрози імперському урядові словами: «Литература точно так же объясняет собою политическую историю народа, как и история – литературу» [3, с. 626]. Козацькі ж літописи, згідно з його висновками, утверджували давній демократичний устрій в Україні: «Язык был общий, потому что идеи последнего казака были в уровень с идеями пышного гетьмана» [3, с. 177].

Цими словами, рецензент, по суті, несвідомо підкреслив важливість козацької спадщини для нашого народу, величну історичну вагу національної пам'яті та її рушійну роль у формуванні національно-визвольних переконань. Варто погодитись із думкою О. Федотової, що «саме станом жорсткого цензурного контролю за книгодрукуванням і заборону українського друкованого слова безпосередньо пояснюється той факт, що тогочасна українська література в переважній більшості існувала як рукописна» [32, с. 93–94]. Тому стає зрозуміло, чому літописи були приречені на рукописне поширення, затирання їх у науці.

Зважаючи на активне поширення літописної спадщини серед козацьких нащадків, російський державний діяч О.П. Бестужев-Рюмін змушений був визнати «Літопис Самовидця» надзвичайно важливим історичним джерелом. Літописи Граб'янки, Величка та новоз'явлений «Історія Русовь», котрі відтворили протимосковський контекст, він зарекомендував як «совершенно баснословны» [8, с. 1615]. Позитивні відгуки на козацькі літописи з'явилися лише з часом появи останніх на сторінках періодичних видань у XIX ст. Український етнограф та історик О.І. Левицький у праці «Опыт исследования о летописи Самовидца» (1878) зауважив, що «Літопис Самовидця» є «драгоценнѣйшій источникъ для исторіи Малороссіи» [37, с. 3]. Однак згодом Є. Замисловський літописи Самовидця та Граб'янки звинуватив у «безъискусственной формѣ» [8, с. 1594], а Г. Карпов інкримінував авторів «Історії Русовь» незнання історії України та схильності «постоянно разсказывать нелѣпости, но съ извѣстнымъ неприличнымъ отгѣнкомъ...» [10, с. 115]. Рецензенти розуміли, що так звані літописні «нелѣпости» й становили загрозу для створеної московитами «імперії». Варто також звернути увагу на те, що саме ці літописи сформували серед нашої інтелігенції патріотичний історичний погляд на минуле, вплинули на розбудову антиколоніальних ідей у національній літературі подальших часів.

Попри те, що українські літературні твори у XVIII ст. були типовими для стилю бароко (широкий вибір тем і стилістична вишуканість), у 1720 р. їх змісту торкнувся «найлютіший указ проти української культури й української літературної мови, який тільки коли видавала Москва» [28, с. 121] – указ Петра I про заборону книгодрукування українською літературною мовою. Російський філософ Б. Чичерін у 50-х рр. XIX ст. схвально оцінив це рішення першого імператора, зазначивши, що держава «собирается въ единое тѣло, получаетъ единое отечество, становится народомъ» [35, с. 369] завдяки «единствѣ языка» [35, с. 369]. «Тотальна русифікація на державному рівні» [24; 8] зачепила ораторсько-учительську, оригінальну, житейську, паломницьку та історико-мемуарну прозу, книжну поезію, шкільну драматургію та сатиричне віршування. П. Житецький наголошував, що вже в 1721 р. «первоначальная типографія въ Москвѣ, а также типографія петербургская, кievская и черниговская были подчинены св[ятому] Синоду» [6, с. 6], що дозволяло керувати розвитком національної свідомості українців.

У 1790-х рр. події Французької революції зумовили посилення цензурного контролю в Російській імперії, що знайшов своє критичне засудження в поемі «Ябеда» В. Капніста та його історико-політичних проектах проти посилення колоніальної політики імперського уряду в Україні. І. Нечуй-Левицький у праці «Сьогочасне літературне прямування» підкреслював, що «між заборону царською на цілі десятки літ траплялося всього по три-чотири роки, коли можна було друкувати не

всякі, а деякі українські книжки» [27, с. 381]. Такі дії влади, на думку дослідника, маніфестували її колоніальне спрямування щодо України: вона «... хоче силою насадити свою літературу на Україні <...>, побивши на смерть українську» [27, с. 381]. Певні цензурні компроміси стали можливими лише у першій половині XIX ст., коли, як підкреслює О. Федотова, «література малоросійською мовою» здобула право видаватися у Москві та Петербурзі» [32, с. 94]. Однак цензура прискіпливо пильнувала навіть за тим, щоб навіть слово «збірник» друкувалося по-московськи «збирныкъ». О. Білецький зауважив, що «можна було легко попасти під суд за визначення звуку «и» злочинною літерою «и», а не «ы» [2, с. 11]. Тому українська інтелігенція (Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь, Є. Гребінка, Т. Шевченко та ін.) вдається до написання творів з антиколоніальним відголосом російською мовою, що дало змогу свідомо поширювати національні погляди та переконання про колонізаторів. Варто також зауважити, що стрімке формування українських видань («Украинский вестник», «Украинский альманах», «Утренняя звезда», «Украинский сборник», «Ластівка» та ін.), за словами В. Белінського, стало справжньою «грозою» [3, с. 287] для колоніальної політики імперського уряду в Україні, на яку сподівалися, що «пронесетя мимо» [3, с. 287].

Д. Дорошенко наголошував, що рецензії та відгуки на українські книги XVIII–XIX ст. зустрічаються лише в «Кіевской Старине» і деяких інших українських виданнях. Рецензенти, за зауваженням П. Федченка, спочатку обмежуючись філологічним аналізом і оцінкою жанрово-стильових елементів, поступово дедалі більшу увагу звертали на проблеми змісту й образну сферу, застосовуючи при цьому політичні критерії [9, с. 7]. На сторінках імперських часописів, які користуються широким попитом, рецензії «весьма рѣдко появляются» [5, с. 5]. Це зауваження підтверджує конфіденційність поширення національної літератури у XVIII – першій половині XIX ст. і завуальовано підкреслює московський всебічний наступ на культурну та політичну сфери життя нашого народу.

П. Куліш у праці «Простонародность в украинской словесности» наголошував, що українських письменників XVIII ст. російські критики XIX ст. звинувачували в «простонародном тоне и складе их произведений» [18, с. 269]. Зокрема, твори Г. Сковороди, попри їх філософський зміст, рецензент, що підписався криптонімом Вс. К-овський (запроданець Всеволод Крестовський), піддав жорсткій критиці в рецензії «Сочинения в стихах и прозе Григория Саввича Сковороды». Він інкримінував творам нашого філософа «схоластическую ерунду, семинарскую мертвечину» [16, с. 234]. Будучи сформованим на основі «великоросійських» шовіністичних ідей, саркастично наголошував: «стихи Сковороды чрезвычайно плохи и уродливы ...» [16, с. 234]. Як бачимо, сутність поезії українських митців слова московськими рецензентами не досліджувалась. Вони одноставно висловлювали думку про неподобство її формування. У праці «Ukraina Irredenta» І. Франко влучно підкреслив, що «коли в XVIII віці на Україні помалу йшло і збільшувалося закріпощування і отемнювання широких мас народних, то українська інтелігенція, русифікуючись, все-таки набирала рівночасно й європейської освіти і європейських поступових ідей» [33, с. 63], що відобразилося на появі нових жанрів національної літератури.

Творчість І. Котляревського, попри її харизматичний вияв народності та національний маніфест, зазнала дещо критичного

відсторонення. Перші загальноприйнятні відгуки про «Енеїду» з'явилися в друці у 1799 р., а також після трьох видань твору в 1808–1809 р. М. Сумцов підкреслював, що «... научная литература о Котляревскомъ довольно бідна, если не считать единственной крупной и цѣнной монографіи о Москальѣ Чаривникѣ проф. Н. П. Дашкевича» [31, с. 7]. Українська «Енеїда», відповідно до зауваження В. Науменка, викликала рецензію в «Геттингенскихъ Вѣдомостяхъ», де рецензент лише дивувався тому, що в кінці твору «приложенъ былъ довольно пространный реестръ словъ малороссійскихъ, которыя очень несходны съ великорусскими ...» [26, с. 249]. Критична оцінка рецензента мимовільно репрезентувала відмінність українців від росіян, як окремого народу з власною культурою та мовними традиціями, що згодом стало однією з основних ідей твору «Москаль-чаривник». Тому від 1817 і до 1838 рр. друковані відгуки про «Енеїду» зникають із сторінок регулярних видань. Згадка про І. Котляревського з'явилася лише у 1838 р. в матеріалі про «Наталку-Полтавку» українця І. Срезневського, який із прихильністю прокоментував появу першої соціально-побутової драми в національній літературі. Його відгук став поштовхом до пробудження національної свідомості в підросійських козацьких нащадків. Російська влада прагнула не помічати вияву національного духу українців, котрий, на думку ідеолога анархізму М. Бакуніна, міг стати основою революції в імперії. Зміцнення самодержавства та утвердження російського шовінізму (автор теорії М. Погодін) Миколою І дозволило у 1841 р. російському етнографові та історикові В. Пассеку на сторінках журналу «Москвитянинъ» прокоментувати бурлескне спрямування «Енеїди» І. Котляревського задля висміювання її несерйозності: «Энеида была принята въ Малороссіи съ восторгомъ, всѣ сословія читали ее, отъ грамотнаго крестьянина до богатаго пана» [25, с. 91]. Позиція рецензента відбила шовіністичне спрямування політики імперського уряду.

Творчість М. Гоголя була оцінена різнобічно А. Краєвським, В. Белінським і К. Аксаковим. Ув «Отечественныхъ Запискахъ», що видавалися А. Краєвським, було наголошено: «Если гдѣ Гоголь является вполнѣ малороссіяниномъ, то въ тѣхъ произведеніяхъ, которыя относятся къ быту великорусскаго общества» [29, с. 49]. Відгук критика засвідчив згоди російської критичної думки, котра почала відчувати «відплату» в російськомовних творах українців за руйнування нації та національної культурної спадщини. В. Белінський у рецензії на «Мертвья души», споглядаючи на порушені автором проблеми імперії та російськомовність поеми, уперто назвав митця російським національним письменником [30, с. 80]. У своїй рецензії він із саркастичним задоволенням зауважив, що «Гоголь, страстно любя Малороссию, всѣ-таки стал писать по-русски, а не по-малороссійски!» [3, с. 178]. Лише слов'янофіл К. Аксаков, проаналізувавши творчість митця, наголосив на важливості його малоросійського походження для літературної спадщини: «не будь Гоголь, *малороссіянин* [виділено мною. – Ю. В.], он не произвел бы ничего подобного» [1, с. 17–18]. Отже, варто стверджувати, що вже в першій половині XIX ст. імперським рецензентам було вкрай складно заперечити українське походження М. Гоголя та його прихильність до всього національного.

Г. Квітка-Основ'яненко як редактор першого в Україні літературно-мистецького і громадсько-політичного місячника «Українській вѣстникъ» (1816–1819) намагався спростувати

критичні судження росіян про українську літературу, у своїй праці «Супліка до пана издателя» голосно промовив: «Бо є такі люди на світі, що з нас кепкують, і говорять, та й пишуть, буцімто з наших ніхто не втне, щоб було, як вони кажуть, і звичайне, і ніжненьке, і розумне, і полезне...» [14, с. 74]. Подібне тлумачення імперського рецензійного процесу зустрічаємо й у фейлетонах «Письма к издателямъ», що були покликані акцентувати на моральних хибках нашого тогочасного лівоберезного дворянства. Проблематика сповнених гетеронімами «листів» Новікова дуже близька до «листів» Г. Квітки, спрямованих проти імперського втручання в наше культурне та політичне життя. Формуючи «сміхотворну казку про солдатський портрет» [12, с. 289], митець слова поставив собі за мету «остановить рецензентов толковать о неразумном для них...» [14, 78]. Зрештою, це зауваження торкалося критичних відгуків В. Белінського в бік нашої літератури. Московський ксенофоб із відразою риторично заперечував можливість її існування: «Может ли существовать малороссійская литература и должны ли наши литераторы из малороссіян писать по-малороссійски?» [3, с. 176]. Впровадження московського колоніалізму в нашу літературу прослідковується у його відозві про альманах «Сніп», основним спрямуванням якої стало наполягання на потребі залучення нашої інтелігенції до «російськомовного світу»: «Мы, верно, уже не будем для ваших сочинений учиться языку, на котором говорят только в провинции, и изучать литературу, которой нет на свете» [3, с. 288]. М. Максимович своєю чергою в праці «О стихотворениях червонорусскихъ» закликав нашу інтелігенцію заходу та сходу єднатися в письменстві задля творення незалежної спільної для всіх українців літературної спадщини [9].

Попри дотримання мовних шаблонів Г. Квітка-Основ'яненко, як і багато хто з наших тогочасних митців, зазнав невдволенних ворожих московських відгуків і заборон друку. Є. Ольдекоп у своєму рапорті від 27 серпня 1829 р. вказав, що комедія Квітки «Дворянские выборы» «оскорбляет не только все сословия дворян, но даже посягает на благотворное учреждение мудрой государыни!» [мовиться про запровадження Катериною II дворянських виборів. – Ю. В.] [12, с. 97]. Тому цензурною рукою, за наказом імператора Миколи I, твір отримав резолюцію: «Пиесу сию к представлению не одобряют» [12, с. 97]. Цензор Петербурзького центрального комітету С. Лебедев, аналізуючи п'єсу «Шельменко – волостной писарь», викреслив монологи та частину ремарок. Сюжетно-образна схожість п'єси «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» із «Ревизором» М. Гоголя надала привід рецензентам знецінити її. Г. Квітка-Основ'яненко, відгукуючись на висновки цензорів, у листі до П. О. Плетньова від 3 серпня 1840 р. писав: «Прискорбно мне было читать в журналах, что будто у меня есть чрез комедию какое-то соперничество с Гоголем» [12, с. 189]. М. Марков у дослідженні «Г. К. Квітка-Основ'яненко. Историко-литературный очеркъ» (1883) зауважив, що з усіх авторських повістей найбільше зазнав критичного розбору роман «Пан Халаявський»: «два журнала стали систематически его [Г. Квітку-Основ'яненка – Ю. В.] преслѣдовать» [21, с. 207]. В. Белінський у листі до редактора «Отечественныхъ Записокъ» вкрай різко і категорично характеризує роман «Пан Халаявський», окреслюючи його як «штучну работу, сборъ анекдотовъ» [3, с. 208]. Критик зауважив, що «Панъ Халаявскій для перваго чтенія потѣшенъ и забавенъ, но при второмъ чтеніи съ него нем-

ного тошнить» [3, с. 208]. У журналі «Бібліотека для читання» за січень 1841 р. зачинателя нової української прози названо жахливим провінціалом, який «вжившись із юмора і шуток, за недостаток слухателів, ишущій их посредством печати» [3, с. 207]. Як бачимо, відвертість антиколоніальних висловлювань Г. Квітки-Основ'яненка наклала одноставний негативний відбиток на оцінку його літературної творчості рецензентами-шовіністами, котрі штовхали наше письменство на шлях низькопробності та поступливості перед колонізаторами.

Із появою на літературній арені радикально налаштованого Т. Шевченка його поезія стала об'єктом полеміки на сторінках періодичних видань та в приватному листуванні. В. Белінський, який уособив у собі всю сутність шовіністичної ідеології імперського уряду, дуже хвилювався, що поезія Шевченка «єсть идеализирование действительной жизни» [3, с. 177]. Відбиваючи всю суть генетичної імперської свідомості, він ставив перед інтелігенцією риторичне запитання: «Чью же жизнь будут идеализировать наши малороссийские поэты?» [3, с. 177]. Саме це питання спровокувало появу нових україномовних творів-відгуків, що стали реакцією на шовіністичну імперську політику та показали українців як окремих народ в імперії, що має право на самостійність. Радикальні антиімперські ідеї найвідвертіше та найгучніше звучали в літературній спадщині Т. Шевченка, який, водночас, виступив й організатором першого українського політичного угруповання – Кирило-Методіївського братства. Спадщина митця відразу викликала бурхливу реакцію на сторінках імперських часописів. Зокрема, в журналі «Москвитянинь» за 1844 р. рецензент, дотримуючись шовіністичної теорії М. Погодіна при аналізі «Гамалії» Т. Шевченка, пише: «... [Гамалія]. – Ю. В.] по языку, на котором писанъ, не принадлежит къ собственно Русской литературѣ» [25, с. 72], котра, на їхню думку, була спадкоємницею давнього Києва. Однак, варто звернути увагу на те, що саме це зауваження підкреслило різницю між двома народами імперії. Обережніші протиукраїнські висловлювання прочитуємо в тому ж журналі «Москвитянинь» за 1843 р.: «По изданію Гайдамаковъ видно, что оно рѣшительно не было въ корректурѣ: не только на каждой страницѣ, но почти въ каждомъ стихѣ – ошибка на ошибкѣ, слова исковерканы, строчные знаки или худо, или вовсе не поставлены» [24, с. 16]. Долучився до подібних зауважень і виходець з України І. Кулжинський. Член Товариства любителів російської словесності в праці «О зарождающейся, так называемой, малороссийской литературе» з відразою до поем Т. Шевченка писав: «а теперь, без всякого спора и без всякого стыда, что ни напиши рубленною прозой, всё это – *поэма!*» [17, с. 28]. Неприхильні нотатки про Шевченкові твори знаходимо також у журналі «Сынъ Отечества» (№ 3), рецензіях Вісаріона Белінського. «Гайдамаки» не подобались літературному критикові, за його словами, своєю «вульгарністю і штучністю вимислу» [30, с. 50]. В. Белінський також вказав на «наклепи на царцю», що драгували тогочасний уряд. Умовно прихильною виступила рецензія в «Литературной Газетѣ» (№ 11) на «Гамалію» і «Тризну». В «Отечественныхъ Запискахъ» (1840) «Кобзарь» Т. Шевченка названо книжкою «вповні гідною одобрения критики» [30, с. 49]. Рецензент М. Тихорський, усвідомивши значення творчості митця для розвитку літератури, в «Маяку» за 1842 р. прихильно поставився до його творів, вказавши: «Гайдамаки» вилилися прямо з душі поета піснено... Шевченко є предтечею Рафаеля поезії...» [30, с. 50]. У листі

О. Бодяньського до Т. Шевченка (9.07.1844) з іронією відчувається подвійність московської душі, яка усвідомлюючи безупинність українського націєтворчого процесу, намагалася все ж не відходити й від імперських настанов: «... [«Тризна». – Ю. В.] Москалямъ тугейшимъ дуже понутру; але нелегкий ихъ знае, що ни одиныхъ зъ ихъ и доси ничего не скаже обь ий. Може николи за косовыцею, та за жныцею; подождемо жь до осени, що вона намъ скаже» [19, с. 227]. Бодяньський, перебуваючи у вищих шаблях тогочасної наукової інтелігенції, бачив боязнь Миколи I перед активними діями громадян, пробуджених Кобзарем. Ця боязнь вимушено та опосередковано підтвердила всенародне прийняття творів митця. У «Кобзарі», виданому у Празі у 1876 р., знаходимо відозву-пояснення причин негативної оцінки рецензентами творчості Т. Шевченка: «Шевченко – один із тих писателів, муза котрого, одкликуючись на либеральні, а іноді й радикальні ідеї нашого віку, дуже не подобалась російській цензурі ...» [36, с. 3]. Іноземне видання відкриває очі на проблему цензурних заборон творів митця в імперський період.

В. Белінський відкрито продемонстрував свою неприязнь до української літератури, принижуючи спадщину її митців відгуком, в якому вказав на літературний вектор творів – лише селянство, відштовхуючи від неї інтелігенцію: «хороша литература, которая только и дышетъ, что простоватостью крестьянскаго языка и дубоватостью крестьянскаго ума» [3, 198]. На його думку, література як мистецтво призначена лише для міщан та дворян: «Обыкновенно пишутъ для публики, публика-же собственно состоитъ изъ высшихъ образованнѣйшихъ слоевъ общества» [3, с. 198]. Написання творів українською мовою про селян та їхній побут, критик охарактеризував, як «по-пусту тратитъ время» [3, с. 198].

Зовсім не так, як Белінський, ставився до української літератури М. Добролюбов. М. Марков, порівнюючи критичні праці Белінського та Добролюбова, пише: «если первый желаетъ въ Россіи видѣть только великорусскую литературу, то второй признаетъ полное право гражданства и за малорусскимъ языкомъ» [21, с. 207]. Свідчення М. Маркова відбило незначне роздвоєння російської критичної думки другої половини XIX ст. Принагідним є зауваження О. Кониського про «три ряди російських критиків» із різними поглядами на нашу національну літературу, котра окреслена в рецензії на «Очерки истории украинской литературы XIX столетия Н.И. Петрова» (1884). Дослідник зазначив, що з великої плеяди російських істориків і критиків українського письменства ми маємо виділити три ряди: «перший, найбільший, котрий загалом, засуджує на смерть українське письменство; другий, як Добролюбов, а особливо Пипін, оглядаючи наше письменство безсторонньо, вбачає в ньому як і в письменстві всякого народу не тільки право жити, розвиватися і научатися, але й народну потребу і користь» [15, с. 358]. До третьої групи він зарахував Н. Петрова, якого назвав справжнім «самобытнымъ» суддею українського письменства, котрий «судить так, як ніхто ще не судив, як можуть судити тільки ті російські письменники, котрих вигодувало молоко «Нового Времени»: вони судять «на всі боки», «і нашим, і вашим», так бачте, щоб «з воза впасти і не забитися». На одній стороні книжки вони осуджують українське письменство на смерть, на другій пророкують йому добре жите ...» [15, с. 359]. Свідчення О. Кониського зробило загальний огляд імперської критичної думки про українське письменство XVIII–XIX ст., підтверджу-

ючи колоніальний вплив імперського уряду на культурну сферу життя нашого народу та імперсько-шовіністичну свідомість російських літературних критиків.

І. Нечуй-Левицький у праці «Сьогочасне літературне прямування» доречно підкреслив, що «гніт над українською літературою та язиком в Росії – це велика московська помилка» [27, с. 421], яка пробудила наших громадян до відчайдушного захисту своїх національних прав і свобод, надала поштовх через твори літературного мистецтва реалізувати власні сподівання і побудувати сходи до національного. М. Максимович тогочасну писемність пов'язав із національною історією та традиціями, зазначивши, що вона є «продолжение прежней малорусской словесности, которая процвітала во всю бытность Украины козацкой и, в свою очередь, была продолжением словесности, существовавшей во времена Украины княжеской» [20, с. 122].

Отже, споглядаючи на колоніальні дії імперського уряду, рецензії та відгуки російських державних і культурних діячів, можна дійти висновку, що українська література перебувала під пильною увагою органів державного контролю. Утім, політичний нагляд за духовним життям нашого народу не зміг зупинити розвиток антиколоніальних ідей на полі національної літератури. Попри негативні твердження та суб'єктивні судження, імперські заборони та відозви рецензентів все ж стали своєрідним фундаментом для розвитку української національної літературної та літературознавчої думки. Заборони ще раз підтвердили правильність вибраного нашим народом та творчою інтелігенцією шляху до власного державотворення. Як бачимо, колоніальний гніт імперії не зупинив антиколоніальних виступів українців, а, навпаки, породив бурхливу хвилю нових, що призвели в майбутньому до формування нашої державності.

Література:

- Аксаков К. Несколько слов о поэме Гоголя «Мертвые души». Москва, 1842. 19 с.
- Білецький О.І. Двадцять років нової української лірики (1903–1923). Харків : Держвидав України, 1924. 38 с.
- Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. / редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. Т. 5. Статьи и рецензии. 1841–1844 / [ред. Н.Ф. Бельчиков]; АН СССР; ИРЛИ. Москва : Изд-во АН СССР, 1954. 863 с.
- Грінченко Б. Листи з України Наддніпрянської. *Україна: антологія пам'яток державотворення, Х–ХХ ст.* : у 10 т. Т. 6: Змагання за українську ідею / упорядкув., передм. та прим. О. Сліпущко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. С. 242–261.
- Дорошенко Д. Народная украинская литература: сборник отзывов на народные украинские издания. Санкт-Петербург : Тип. училища глухонем., 1904. 71 с.
- Житецкий П. Энеида И.П. Котляревского и древнейший список ее. *Киевская старина*. 1899. № 10. С. 277–300.
- Зеров М. Вибране / Упорядник М. Сулима. Київ, 2011 (Усі цитати з дипломної роботи М. Зерова подаються за цим виданням без зазначення сторінки).
- Иконников В.С. Опыт русской историографии в 2 т. Киев, 1908. Т. 2. Книга вторая. 2010 с.
- Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга перша : Навч. посібник / Упоряд. П.М. Федченко, М.М. Павлюк. Т.В. Бовсунівська; за ред. П.М. Федченка. Київ : Либідь, 1996. 416 с.
- Карповь. Критический обзор разработки главн. русских источников, до истории Малороссии относящихся. Москва, 1870. 179 с.
- Катков М. Статьи и рецензии. *Собрание передовых статей Московских ведомостей в 25 т.* Москва : Издание С.П. Катковой, 1897. Т. 5. 602 с.
- Квітка-Оснoв'яненко Г.Ф. Твори у 8 т. / підготовка текстів та примітки О.І. Гончара. Київ : Дніпро, 1970. Т. 8. 380 с.
- Квітка-Оснoв'яненко Г.Ф. Зібрання творів у 7 т. Київ : Наукова думка, 1978. Т. 1: Драматичні твори. 496 с.
- Квітка-Оснoв'яненко Г. Письмо к издателям «Русского Вестника». *Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах.* Навч. посібник / за ред. П.М. Федченка. Київ : Либідь, 1996. Книга 1. С. 76–82.
- Кониський О. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. Н.И. Петрова. *Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах.* Навч. посіб. / за ред. П.М. Федченка. Київ : Либідь, 1996. Книга 1. С. 358–363.
- Костомаров М. Слово о Сковороде. *Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах.* Навч. посіб. / за ред. П.М. Федченка. Київ: Либідь, 1996. Книга 1. С. 234–237.
- Кулжинский И. О зарождающейся, так называемой, малороссийской литературе. Киев, 1863. 32 с.
- Куліш П. Простонародность в украинской словесности. *Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах.* Навч. посіб. / за ред. П.М. Федченка. Київ : Либідь, 1996. Книга 1. С. 269–278.
- Лист Шевченку од О.М. Бодянского (9 июля 1844). *Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів* / ред. і вступ. сл. акад. С. Єфремова. [Київ]: Держ. вид-во України, 1929. XXXV. Т. 3. Листування. 1001 с.
- Максимович М. Полемическое обозрение малороссийской словесности. *Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах.* Навч. посіб. / за ред. П.М. Федченка. Київ : Либідь, 1996. Книга 1. С. 121–124.
- Марковь Н. Г.Ө. Квитка-Оснoв'яненко. Историко-литературный очерк. *Киевская старина*. № 6. Киев, 1883. С. 193–211.
- Маркович Я. Дневник генерального підскарбія Якова Марковича (1717-1767 гг.): [в 3 ч.] / под ред. Ал. Лазаревского. Киев: Тип. Г.Т. Корчак-Новицкого, 1893-1897. Ч. 1: (1717-1725 гг.). 1893. 329 с.; Ч. 2: (1726-1729 гг.). 1895. 421 с.; Ч. 3: (1730-1734 гг.). 1897. 421 с.
- Мишанич Я.О. «Історія русів»: історіографія, проблематика, poetика. Київ : ТОВ «Видавництво «Обереги», 1999. 240 с.
- Мішук О. «Історія Русів» у контексті доби – першої половини ХІХ ст. Монографія. Київ : 1997. 115 с.
- Москвитянин: учёно-литературный журнал / Издат. М.П. Погодин. Москва : В тип. Л. Степановой, 1841, Ч. 2-3; 1843, № 11; 1844, № 6.
- Науменко В. Григорій Федорович Квітка, как малорусский писатель, передь судомь критики. *Киевская старина*. 1893. № 8. С. 245–268.
- Нечуй-Левицький І. Сьогочасне літературне прямування. *Україна: антологія пам'яток державотворення, Х-ХХ ст.* : у 10 т. Т. 6: Змагання за українську ідею / упорядкув., передм. та прим. О. Сліпущко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. С. 360–423.
- Огієнко Іван (Митрополит Іларіон) Історія української літературної мови / Упоряд., авт. іст.-біогр. нариса та приміт. М.С. Тимошик. Київ : Наша культура і наука, 2001. 440 с.
- Отечественныя Записки. Журналъ издаваемый Андреем Краевским, Т. СХХІХ. Санкт-Петербург. 1860. № 3. С. 44–50.
- Свенцікий Іларіон Семенович. Шевченко в світлі критики і дійсності. Львів : З друкарні видавничої спілки «Діло», 1922. 91 с.
- Сумцовь Н.Ө. Къ предстоящему юбилею «Энеиды» И.П. Котляревскаго. *Киевская старина*. 1897. № 1. С. 7–10.

32. Федотова О.О. Політична цензура друкованих видань в УСРР–УРСР (1917–1990 рр.): Монографія. Київ: Парламентське вид-во, 2009. 352 с.
33. Франко І. *Україна Irredenta. Вивід прав України* / [М. Грушевський, С. Величко, В. Липинський та ін.; ред. М.П. Парцей]. Львів: Слово, 1991. 128 с.
34. Ханенко М. Дневник генерального хоружаго Николая Ханенка 1727–1753. Приложение к журналу «Кіевская старина». 1884. Київ. Типографія Г.Т. Корчак-Навицкаго – Съ предисл. А. Лазаревскаго. Передмова. С. 2–14.
35. Чичерин Б.Н. Опыт по истории русского права: [сборник статей]. Москва: Изд. Солдатенкова и Щепкина, 1858. 389 с.
36. Шевченко Т.Г. Кобзар: з додатком Споминок про Шевченка Костомарова і Микешина. Прага: Друкарня Др. Ед. Грегра, 1876. 414 с.
37. [Конволют] 1825–1884. Ч. 7: Левицкий, О.И. Опыт исследования о летописи Самовидца: (Предисловие к летописи Самовидца, изданной Киевской археографической комиссией). 1878. 76 с.

Velychkovska Yu. Reaction levels to the problem of development of anti-colonial ideas in the national literature of the XVIII – first half of the XIX centuries

Summary. The article is devoted to the study of the reactions of the imperial authorities and Moscow reviewers to the problem of development of anti-colonial ideas in the national literature of the XVIII – first half of the XIX centuries, the foundation of which was the anti-Moscow speech of Hetman Ivan Mazepa and the victory of Peter I in the Battle of Poltava in 1709. It was found that, despite various prohibitions and prejudices of the imperial government, anti-Moscow ideas contin-

ued to function in national literature in all its genre diversity in the pages of almanacs and literary magazines in the first half of the XIX century. Patriotically conscious descendants of the Cossacks, having succeeded in socio-political, literary and local history activities, and the publishing of the first regular periodicals, made it possible to spread anti-colonial ideas among our compatriots at the time. Qualitative acquaintance of the highest levels of Ukrainian society with the achievements of national literature forced the slavophile K. Aksakov to delicately “acknowledge” their greatness, was avoiding the emphasis on anti-imperial ideas. Particular attention is paid to the peculiarities of censorship of literary works of Cossack descendants by M. Pogodin, V. Belinsky and M. Katkov, which are presented in Moscow and St. Petersburg regular editions, correspondence of Russian publicists and literary critics, and Ukrainian intelligentsia. It was found from the letters and responses of our intelligentsia that the acquisition of national literature of the XVIII – first half of the XIX century, which became a loud manifestation of anti-usurpatory ideas, forced the imperial authorities to take active colonial action against our artists: negative reviews of readers and ban activities, arrests and imprisonment. It is proved that in the conditions of official interdiction on printing of anti-Moscow works in Ukrainian language and further very limited opportunities for legal activity of our intelligentsia within the Russian Empire, these works, obviously, performed not only historical-informative, but also anti-colonial and nation-building functions.

Key words: colonization, reviews, criticism, manifesto, monthly, magazine.

*Вірч О. В.,**кандидат філологічних наук,**викладач кафедри слов'янського мовознавства**Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*

ПРОБЛЕМА БУТТЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ В КРИЗОВИХ СИТУАЦІЯХ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ М. МАТІОС «НАЦІЯ»)

Анотація. Розвідку присвячено дослідженню роману М. Матіос «Нація». Аналіз одного з перших знакових творів Марії Матіос «Нація», як і низка інших («Солодка Даруся», «Москалиця», «Черевички Божої Матері», «Майже ніколи не навпаки...»), переконують, що важливе місце в письменницькій інтенції посідає проблема гармонії та дисгармонії між сутністю та існуванням людини.

Роман «Нація» складається з двох тематичних розділів. У першому з них письменницею зображено потворні умови «апокаліптичного» часу встановлення радянської влади в Західній Україні та реакцію місцевого населення на «апокаліпсис», влаштований «советами». У процесі дослідження було виявлено, що реакція різна: одні стають на шлях кривавої боротьби з окупантом й жорстокої помсти; інші змушують себе мовчки коритись окупаційній владі, віддавши їй усе, з любов'ю і старанням нажите важкою працею; ще інші, заради виживання і порятунку сімей, стають на шлях зрадиництва й доношества. І перше, і друге, і третє – прояви екзистенції (буття «тут і тепер»), що суперечать есенційним (сутнісним) рисам представників нації.

З'ясовано, що мудра, як Соломон, Юр'яна (новела «Юр'яна і Довгопол») не в змозі збагнути немотивовану жорстокість творців апокаліпсису, не знаходячи логіки у світовому абсурді, сама зважується на абсурдний крок: будучи по суті своєї люблячою і вірною дружиною, вона, щоб врятувати чоловіка, йде зваблювати емгебіста; Корнелія (новела «Просили тато й мама»), яка прагне облаштувати власну затишну, пасти овечок, складаючи їм співанки, а головне – жити люблячи, а не ненавидячи, бере в руки зброю, живе по холодних бункерах, не маючи права не те, щоб співати, а навіть говорити на повний голос.

З'ясовано, що іноді екзистенціали, породжені кризовою апокаліптичною ситуацією, есенціалізуються, спотворюючи саму сутність людини (Коляй Вицига з новели «Просили тато-мама»...).

Разом із тим аналіз розділу «Апокаліпсис» репрезентує і приклади перемоги людської й національної сутності персонажів над спотвореними умовами буття: вдови (з новели «Дванадцять службів»), в яких співчуття до людей, турбота про рідний край пересілюють екзистенційний страх і породжують відвагу на протестний вчинок; та ж Корнелія, в якій кризові ситуації лише зміцнюють такі сутнісні риси, як віра в людей, воля до життя, любов до світу.

Ключові слова: кризова ситуація, буття, сутність, апокаліпсис, екзистенціали, абсурд.

Постановка проблеми. У роботі «Поза межами можливо» І.Я. Франко писав: «Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би

прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими вселюдськими фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації» [7, с. 284].

Більш м'яко, але те саме, по суті, пише російський філософ М. Бердяєв: «Культура завжди конкретно-людська тобто національна <...> національність є індивідуальним буттям, поза яким неможливе існування людства, вона закладена в самих глибинах життя і є цінністю, що твориться в історії...» [2, с. 154–155].

Подібні думки про культуру й літературу зокрема висловлювали багато філософів і літературознавців зі світовими іменами – європейських, азійських, американських, а Сайман Дюрінг взагалі безапеляційно заявляє: «Література – двійник націоналізму» [3, с. 565].

Разом із тим не можна проігнорувати той факт, що й саме поняття нація трактується неоднозначно. Поряд із традиційним трактуванням нації як суто етнічного утворення (вищий ступінь розвитку етносу) існує і здобуває дедалі більше прихильників модерний підхід, що трактує націю як поліетнічне утворення – «політична нація» – тобто спільнота, утворена не сутнісною єдністю (єдністю походження), а єдністю території мешкання, культури, суспільно-політичних інтересів тощо.

На початку 90-х років минулого століття, коли це питання дебатовалося особливо широко, І.С. Кон – один із провідних російських етнологів – порівняв ці дискусії із суперечками середньовічних номіналістів і реалістів. «Тільки, – уточнив учений, – номіналісти тепер звуться соціальними конструктивістами, а реалісти – есенціалістами» [4, с. 4]. Перші беруть до уваги суспільно-історичний контекст, відкидаючи сутнісні (есенційні) параметри, а другі враховують лише об'єктивну, незмінну суть явища. Вчений переконливо доводив, що в кожному явищі важливу роль відіграють і його об'єктивно-сутнісні риси, і реальні історичні, й психологічні процеси, й без врахування і першого, і другого чинника пізнання явища є неможливим.

Не заглиблюючись у проблему, дослідження якої не є метою цієї роботи, варто зауважити, що філософська антропологія вже від свого початку ставила питання не лише про сам феномен людини та її багатосутність, а й про те, як ці, закладені природою есенціалії в різних умовах буття виявляються (чи не виявляються) в її світосприйнятті та взаємостосунках зі світом, і вже Шеллінг трактував людину як реальну (а не абстрактну) природо-соціальну істоту, що, маючи однакові, природою закладені есенціалії, притаманні «людині взагалі», в різ-

них культурах і в різних умовах життєдіяльності виявляє себе по-різному.

Тобто вже в час становлення філософська антропологія торкалась проблем, що в ХХ ст. стануть предметом осмислення у філософії екзистенціалізму.

Ці тенденції поглибили й збагатили вчені Київської світоглядно-антропологічної школи, які в основу своїх досліджень життєдіяльності людини в суспільстві поклали принцип діалектичної єдності есенційних та екзистенційних параметрів, їх взаємовплив та взаємозалежність, що зумовлюють особливості життєдіяльності як особистостей, так і людських спільнот, у тому числі й національних.

Особливу увагу, коли йдеться про націю як спільноту вищого рівня, має, на нашу думку, висновок київських вчених, що будь-який вияв буття (екзистенції) можна набирати сутнісних властивостей, а будь-яка есенціальія може екзистенціалізуватися.

Саме оце взаємопереплетіння екзистенціал-есенціальій, що об'єднує в собі й універсальні для представників цієї нації етнічні характеристики, і специфічні характеристики, і специфічні вияви екзистенції, які найрельєфніше проступають у кризових, екзистенційно насичених ситуаціях, бачимо в персонажах, зображених у романі М. Матіос «Нація».

Мета роботи – на матеріалі вказаного твору письменниці простежити національно-есенційні та екзистенційні параметри буття народу в зображених нею кризових ситуаціях.

Виклад основного матеріалу. Роман у новелах «Нація» поєднує два розділи: «Апокаліпсис» і «Одкровення». Незважаючи на те, що слово «одкровення» є фактично слов'янським перекладом грецького слова «апокаліпсис», у рецепції пересічного українця слова ці сприймаються по-різному: апокаліпсис – як «кінець світу», а одкровення – як повідомлення про щось таємне, сокровене, призначене лише для найближчих, споріднених із твоєю душею.

Очевидно, саме це сприйняття мала на увазі письменниця, даючи назви розділам своєї книги. На таку думку наводить власне сам зміст розділів.

Перший розділ – це страшний час встановлення режиму «других советів», що з нелюдською жорстокістю ламає, морально й фізично знищує націю, одних її представників перетворюючи на її ворогів, інших – цілими родинами вивозячи в незначні краї, а в найнепокірніших викликаючи жадобу помсти, заганняючи їх у ліси для відчайдушної кривавої боротьби не на життя, а на смерть. Усе це сприймається як справжній «кінець світу» і вимагає екзистенційного виміру життєдіяльності персонажів, що, з огляду на екстремальну, кризову ситуацію, змушені діяти не відповідно до своєї сутності, а «виходити поза межі себе», часто роблячи екзистенційний вибір, що не тільки не узгоджується із сутністю особистості, а суперечить їй.

Екстремальні умови «кінця світу» спотворюють не лише буття народу, а й душі та свідомість його представників, породжуючи дисгармонію, а часто – й антагонізм між сутністю та екзистенцією (між природою дарованими якостями та буттям індивідів).

Цю дисгармонію бачимо вже в першій новелі розділу «Апокаліпсис», «Юр'яна і Довгопол», в якій головна героїня – чесна, порядна жінка-трудівниця, любляча дружина й матір шістьох дітей, щойно втрапивши недоношену дитину,

зважається на крок, який у нормальних життєвих умовах їй і в найстрашнішому сні не міг би приснитися, крок, несумісний з її природною суттю добродесної української жінки: задля рятунку свого безвинно заарештованого чоловіка, вона вирішує віддатися уповноваженому від МГБ Довгополу, який «дивився на Юр'яну так, наче пускав блуд на неї» [5, с. 13] чи «хотів спаралізувати» [5, с. 12], своїм тілом «заплатити чужому чоловікові за свого» [5, с. 23]. Від думки про можливість врятувати чоловіка таким способом, «бідна жінка ладна була волосся на собі рвати» [5, с. 23] – і то не тому, що гріх, зрада своїх життєвих принципів і цінностей (все це маліє порівняно з можливістю врятувати чоловіка – «пораду й розраду її втішну» [5, с. 24]), а тому, що вона у свої 38 років, проживши 23 із них у шлюбі з коханим чоловіком, «не знає, як це зробити» [5, с. 23]. Вона не навчена мистецтву зваби. Вона вміє любити. Вона всім серцем любить свого одноокого Уласія, що вже років із десять не мав правого ока, бо «в цьому безбожному колгоспі змушують сокиру брати мало не на Великдень <...>. Ото, певно, спустив Господь на них кару. <...> Тріска вирвалася з поля в дровитні – й витекло веселе чоловікове очко...» [5, с. 15]. Та спотворене Уласієве обличчя не вбило її любові, і «вона би пестила йому те витекле око до на дранок» [5, с. 15], аби мала коли, і якби не так стомлювалась денною працею.

Слід сказати, що, на відміну від інших авторів, М. Матіос не моделює модну нині тему сексуальних стосунків, але зі скупих відомостей, поданих письменницею, читач бачить ще досить молоду й, очевидно, гарну (недарма ж емгебіст Довгопол дивиться на неї, «наче заголяє» її), очевидно ж, досить сексуальну (бо щороку «тяжка ходила» і, згадуючи про найважчі пологи, жодного разу навіть подумки не винуватить у тому свого «Солодкого Уласійчика»). Тобто фізіологічне в жінці гармонійно і нероздільно поєднане з духовним, і цей аспект буття є чи не єдиним, де сутність жінки знаходиться в злагоді з її існуванням. Всі останні – вже увійшли в суперечність не тільки з національною, а й із загальнолюдською сутністю горян, бо світ перевернувся «догори ногами», як випрані Юрчиківі штаненята, необачно повішені знесиленою від роботи та від втрати крові після «викидня» жінкою «стрімголов».

У світі парадоксів і абсурду, що настав після того, як «оці всунулися в наші гори», Юр'яна, яку за її розум у селі називають Соломоном, нічого не розуміє, окрім того, що треба мовчати й коритися окупанту. «Вона сама, своїми руками дала до колгоспу свої ґрунти. Телицю віддала. Корову. Двох коней. Три вози. Лісок у Трепеті. Пашу у Виході. Городини на Піску» <...> А якби була не віддала та правди доходила з ґрунтами, то де тепер були би всі? Там, де півсела?» [5, с. 20].

І хоч вона «таємно ненавидить» зайд, що посіли їхні ліси і гори, та «добре навчилися хіба що коротити людське життя <...>, стулює губи, бере в рот води, ніж має що писнути, бо тепер час такий, що й хата вуха має...» [5, с. 21]. «Обкладені люди страхом, як щурі трійлом. Вже й не знати, кого треба боятися» [5, с. 22–23].

З «цими» Юр'яна, як і інші персонажі новел розділу «Апокаліпсис», на позначення окупантів найчастіше вживає займенники: «оці», «вони», «ті», «ваші» (у тексті письменниці виділяє їх курсивом, підкреслюючи не тільки ненависть горян до «зайд», «заготівельників людських душ», а й глибоке, аж до деперсоналізації, презирство до них), жінка може якось розі-

братися. Але як зрозуміти «своїх», що пішли «свій на свого. На кров смертельну»? [5, с. 22].

Вона – жінка, мати, берегиня роду. Її жіноча сутність бунтує проти розколу між своїми. Вона б «збрала всіх за одним столом і сказала би: «Миріться! Миріться межі собою та й разом женіть оцю нечисть, що присіла отут наші гори. Хіба не видите, як вони тручають вас один на одного? Як погібелі вашої хочуть вашими ж руками?» [5, с. 22]. Та в перевернутому, розколеному світі парадоксів, де «свій» може легко виявитись чужим, Юр'яна в кризовій ситуації також вдається до парадоксального вчинку: іде до ворога, щоб зрадою своїх цінностей (жіночої честі й цноти, подружньої вірності) купити в нього рятунок для чоловіка: ради коханого віддатись ненависному. Та емгебіст Довгопол, хоч і дещо здивований приходом Юр'яни «білити в сільраді напередодні свята революції», не здогадується про справжню мету її приходу. Адже він ще не знає, що «Уласія Джуряка забрали з підконтрольної йому території без його відома» [5, с. 28], а «звабниця» настільки невміла, що чоловіку й до голови не дійшло, що його прийшли «зваблювати». Цей здогад з'явився після того, як він, залишивши «білильницю» в сільраді, почув од голови, прибулого з Вижниць, що Джуряка арештовано.

Зрозумівши, що насправді привело до нього жінку, емгебіст... проникається співчуттям і повагою до її самозреченості й обіцяє врятувати її чоловіка, дуже по-людяному наказуючи їй нікому, навіть чоловікові не розказувати про свій прихід до нього і його мету.

Трикrapка, поставлена всередині попереднього речення, як завжди, знаменує несподіваний поворот у перебігу подій і могла б надати реченню навіть іронічного відтінку («це небиліця!»), але у тексті М. Матіос ця «небиліця» несе значне змістове навантаження і є ще одним доказом неприродності, абсурдності розколу нації – війни «своїх зі своїми», нав'язаної чужими інтересами й чужою ідеологією.

Вчинок емгебіста Довгопола умотивований не номінальною, а глибинною, може, й не осмисленою на рівні свідомості, належністю Довгопола до української нації. «Він знає коляду...», – думає про нього Юр'яна. Адже, вперше зайшовши на Святвечір до Джурякової хати, незважаючи на досить доброзичливе ставлення до нього Джурякових колядників, він не зіпсував свята, а, поклавши гроші на скрипку «непоштивого» скрипаля, примирливо мовив: «Не сьогодні й не тут політикувати про довгі руки і довгі поли... Виколядуйте краще моему покійному татові... І мені, як можете... Бо завтра, може, мені церковні дзвони будуть колядувати» [5, с. 12].

«Знати коляду» – це теж один із національних ідентифікаторів, показник належності до нації, розділеної чужою волею і силою.

І тому кривава ріка, що натекла зі спливаючої кров'ю після викидня Юр'яни і з уже помираючого пораненого повстанцями Довгопола, зіллявшись в один потік, набирає ваги такого трагічного символу – символу розірваної на два ворогуючі табори нації, частина якої, прийнявши чужу ідеологію й чужі інтереси за свої, з нелюдською жорстокістю знищує іншу її частину, яка бореться за збереження своєї національної сутності й відповідного їй способу існування з такою ж жорстокістю і мстивістю.

І тому такою страшною перспективою для майбутнього нації звучать слова зловісного Дідушенка (теж за прізвиськом

українця), звернені до помираючого: «Брате!!! Не вмирай! Я ж їх усіх перестріляю!!!» [5, с. 35].

«Розколений надвоє світ. Розколені люди. Розшматовані судби». І – як екзистенційний вибір – «Жадоба помсти. Нескінченної, чорної помсти... За чесне ім'я. За правду, писану Богом, а не кривавою Шматою з сільради. За правду, що вже не знає прощення й помилування...» [5, с. 89] – тієї помсти, слід зауважити, що спотворює саму душу месника, в якій екзистенціалі – порухи й потяги, породжені ситуативними причинами, набувають сутнісних рис і ведуть до цілковитого переродження людини¹

У цьому сенсі найбільш показовим і, мабуть, найтрагічнішим є обійдений увагою дослідників образ повстанця Коляя Вициги із новели «Просили тато-мама...»

Коляй – звичайний хлопець із гуцульського села, що пішов до повстанців, як і безліч інших, хто не міг байдуже дивитися на те, як «смертельна коса рубає під самий корінь» цвіт краю, на беззаконня й жорстокість, «яких ці гори не знали, відколи світ та сонце й самі гори» [5, с. 88], задля відновлення правди і справедливості, очевидно, це був юнак із ніжним і вірним серцем, освітленим любов'ю до повстанки Анни Зорівчак, що мала псевдо «Зозуля». Для Коляя вона була «зозулькою».

Анну вислідили й убили емгебісти, а тіло виставили на огляд в її селі. Односельці не змогли відмовити її матір призначати рідну дитину: вона «рвала на собі волосся коло мертвої доньки, а той двоногий пес (вартовий біля тіла – О. В.) плював на неї і обзивав сукою. А вона восьмеро дітей народила!» [5, с. 125]. «Двоногі пси», ясна річ, «поховати тіло не дали, а всю родину Зорівчаків – тринадцять душ – вивезли, навіть калічку – безруку наймолодшу доньку забрали» [5, с. 123].

Ми не знаємо історії кохання Коляя Вициги до Анни Зорівчанки, але знаємо, що кризова екзистенційна ситуація, пов'язана з її загибеллю та трагедією її родини, геть витруїла із його душі здатність любити, співчувати, турбуватися про інших. «Коляй потому – ніби з ума зійшов: мстив самоправно й жорстоко, не питаючи на те дозволу й не ставлячи до відома провід. Його помста не мала ні логіки, ні плану, через що зачіпала чи позбавляла життя людей, не завжди винних» [5, с. 124].

Отже, здатність любити, прагнути справедливості, співчувати, що були сутнісними рисами юнака, заступила ненависть, самоуправство, жорстокість та байдужість не тільки до інших людей, а й до себе самого, до своєї власної долі. «Все одно колись умру. Яка різниця, коли?» – каже він закоханій у нього Корнелії, яка врятувала його від суду повстанської Служби безпеки, що мала присудити його до розстрілу за самоуправні акти помсти.

Про те, що риси, набуті в процесі екзистенції в екстремальних умовах, есенціалізувалися, стали сутнісними рисами Коляя, свідчить його неадекватна оцінка подій і вчинків людей, що месника оточують, та власних, його байдужість і навіть жорстокість не тільки до ворогів, а й до друзів-соратників у боротьбі.

Так, замість вдячності Корнелії, яка «виплакала йому життя», він звинувачує її, дорікає за втручання в його справи. Він перестав рахуватись із думкою проводу й порушує накази провідників, хоч дії його йдуть на шкоду підпіллю. Всупереч наказу проводу перейти на Буковину й легалізуватися разом

¹ Власне, вибір цінностей, що є одночасно і вибором «самого себе», це і є «народженням НОВОЇ людини», і те, якою буде ця «новонароджена» людина, залежить саме від цінностей, вибраних нею.

із Корнелією і Грибом, він, забравши з собою Гриба, покидає сплячу Корнелію біля водоспаду, майже при самім шляху, хоч пообіцяв, що варгуватиме до ранку. Найбездушнішим видається те, що втечі Коляя передувала перша в житті Корнелії сексуальна близькість із мужчиною, до того ж із коханим.

Це була не тільки зрада, приречення на смерть соратника по боротьбі. Це була зневага до дівочого кохання, дівочої честі і цноти. І немає значення, якими мотивами керувався хлопець, схиливши її до статевого акту і покинувши сплячу на вірну смерть, – в будь-якому разі це жорстокий, нелюдський вчинок, що свідчить про переродження людини в нелюда, без будь-чого святого в душі.

Людьми, що в найжахливіших умовах межових ситуацій не втратили своєї людської й національної сутності є згорьовані сільські вдови, що замовляють «дванадцять службів», «аби Бог відвернув цю чуму з їхнього села. Бо не може ж бути, щоб не діялася воля Бога на оцю коросту, на ці воші, що присіли край уздовж і впоперек і п'ють живу кров – і не напиваються» [5, с. 94], панотець Захарій, що зважився «під зірким оком», що «будь-кого може спалити», відслужити ці дванадцять службів і зробив це так, що навіть Дідушенкові чоботи, запах яких раптом зачули молільниці, «ще трохи потушцювали перед Фрозининими очима й здиміли з церкви, не наступаючи на її поріг» [5, с. 101].

Носіями сутнісних національних якостей, що гармонійно зливаються з екзистенціаліями, породженими екстремальними умовами буття, є герої новели «Прощай мене», які, приречені на смерть, в одному з останніх повстанських бункерів, із ніжністю прислухаються до порухів ще не народженого немовляти в череві жінки; їхні стосунки навіть тут, перед смертю, сповнені турботою і любов'ю, крізь які проривається промінчик «безнадійної надії» і твердої віри юнака в те, що справа боротьби за звільнення краю була необхідною.

– Може, не треба було починати це все, як воно так обертається? – висловлює сумнів вагітна.

– Не кажи так ніколи!.. Може, не так треба було, але треба було, – відповідає юнак. – Навіть, як загинемо!

Притулившись одне до одного («Ближче вже не годе ніхто...»), юнак і юнка, яким, очевидно, не судилося стати шлюбними чоловіком і жінкою та батьками народженої дитини, здійснюють народний і християнський обряд передсмертного прощення. Юнак, якому, очевидно, не судилося побачити свою дитину народженою, прощає її в материнському лоні.

В образах цих приречених представників нації, що змагає в боротьбі за право «бути собою», бачимо гармонійне поєднання есенції з екзистенцією, бо притаманні їм сутнісно людські риси: любов, віра, надія, здатність до співпереживання, емпатії, – в умовах екзистенційної межі не витісняються, не нівелюються, а, навпаки, проступають ще рельєфніше, виразніше, набувши екзистенційних вимірів.

Есенціалізація екзистенціалів може мати як позитивний, так і негативний вимір. Так, на нашу думку, в героїні новели «Просили тато-мама...» Корнелії сутнісного характеру набули такі екзистенціали, як віра в себе і віра в людей, які, по-перше, дали їй змогу врятуватися в кризових умовах, а, по-друге, побудувати, хоч і нелегке, але гідне життя, в якому є місце для радості й відкритості світу.

Натомість Коляй, що йде містом просто назустріч Корнелії, очевидно, з якоїсь масової акції (бо несе скручений синьо-жов-

тий прапор на довгому деревку), виглядає понурим, самотнім (хоч з масових акцій однодумці, як правило, йдуть гуртами); він дивиться під ноги, не помічаючи ні світу, ні людей навкруги.

Навіть того, що якось зустрінена жінка на його очах упала на асфальт, він не помітив. Це дає підстави думати, що породжені колись екзистенційною кризою екзистенціали ненависті й відчуження від світу стали сутнісними його рисами.

У героїнь же новели «Дванадцять службів», навпаки, віра, турбота про край і його благополуччя – як сутнісні риси українських селянок – в екстремальній ситуації «апокаліпсису» екзистенціалізуються й породжують патріотичний вчинок, що в цьому разі є екзистенційним вибором.

Висновки. Отже, на основі аналізу подій та характерів і дій персонажів, зображених у досліджуваному творі, доходимо висновку, що дисгармонія, а понад те – розрив між сутністю людини і її буттям призводить до трагічної втрати особистістю самої себе, а в масовому вияві – до національних трагедій.

Література:

1. Андрусів С. Проблеми національної ідентичності. *Слово і час*. 1997. № 3. С. 18.
2. Бердяєв М. Національність і людство. *Сучасність*. 1993. № 1. С. 154–157.
3. Дюринг С. Література-двійник націоналізму. *Антологія світової літературно-критичної думки* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 565.
4. Кон І. Несвоевременные размышления на актуальные темы. *Этнографическое обозрение*. 1993. № 1. С. 3–8.
5. Матіос М. Нація. Львів : Піраміда, 2007. 253 с.
6. Наєнко М. Історія українського літературознавства: підручник. Київ : ВЦ Академія, 2011. 360 с.
7. Франко І. Поза межами можливого. *Зібрання творів*. У 50 т. Київ : Наукова думка, 1986. Т. 45. С. 276–284.

Virych O. The problem of existence of the Ukrainian people in crisis situations (based on the novel by M. Matios "Nation")

Summary. The work is devoted to the analysis of the novel "Nation" by M. Matios. The analysis of one of the first Maria Matios's iconic works "Nation", as well as a number of others ("Sweet Darusia", "Muscovite", "Shoes of the Mother of God", "Almost never the other way around") show that an important place in the writer's intention is the issue of harmony and disharmony between the essence and existence of man.

The novel "Nation" consists of two thematic sections. In the first of them, the writer depicts the terrible conditions of the "apocalyptic" time of the establishment of Soviet power in Western Ukraine and the reaction of the local population to the "apocalypse" arranged by the "Soviets". In the course of the research it was found that the reaction was different: some people embarked on a path of bloody struggle against the occupier and cruel revenge; others force themselves to silently submit to the occupying power, giving it everything, hard-earned with love and diligence; still others, for the sake of survival and salvation of families, embark on the path of betrayal and denunciation. All the first, and the second, and the third variants are manifestations of existence (being "here and now"), which contradict the essential (natural) features of the nation representatives.

It is found that wise, like Solomon, Yuriana (the novel "Yuriana and Dovhopol"), unable to comprehend the unmotivated cruelty of the creators of the apocalypse, without finding logic in the world absurdity, decides to take an absurd step: a loving

and faithful wife, she goes to seduce an embezzler to save her husband; Cornelia (the novel "Dad and Mom Asked"), who seeks to arrange her own cozy home, graze sheep, composes songs for them, and most importantly – to live with love, without hatred, takes arms, lives in cold bunkers, having no right to sing or even speak aloud.

It has been revealed that sometimes the existentials generated by the crisis apocalyptic situation are essentialized, distorting the very essence of man (Koliay Vytsyha from the novel "Dad and Mom Asked"...).

At the same time, the analysis of the section "Apocalypse" represents examples of the victory of the human and national essence of the characters over the distorted conditions of existence. Widows (from the novel "Twelve Services"), in whom compassion for people, care for the native land overcomes existential fear and generates courage to protest; the same Cornelia, in whom crisis situations only strengthen such essential features as faith in people, the will to live, love of the world.

Key words: crisis situation, existence, essence, apocalypse, existentials, absurdity.

Гурдуз А. І.,

кандидат філологічних наук, доцент,
докторант кафедри української та зарубіжної літератури
і порівняльного літературознавства
Бердянського державного педагогічного університету

КОМБІНАТОРНІСТЬ МІФОПОЕТИКИ РОМАНУ СЮЗАННИ КЛАРК «ДЖОНАТАН СТРЕНДЖ І МІСТЕР НОРРЕЛЛ»

Анотація. Домінантний у сучасному літературному процесі міфотворчий вектор найповніше втілюється у фентезійному жанрі. Одним із найкращих узірців фентезі початку XXI ст. є роман «Джонатан Стрендж і містер Норрелл» С. Кларк, однак він є малодослідженим. Літературознавців у ньому цікавить переважно стилізація опису альтернативної історії Англії початку XIX ст. із центральними в ній постатями чарівників Стренджа і Норрелла, динаміка і метафорика їх протилежних поглядів на відновлення національної магії, кореляція ідеї відродження англійської магії та концепції панівної Великобританії, способи поєднання в романі реального й ірреального світів тощо. Тип і спосіб формування міфопоетичної парадигми у творі поки не ставали предметом дослідження.

У статті вперше визначаємо специфіку міфопоетики роману «Джонатан Стрендж і містер Норрелл» та її основні складники. Так, висвітлюємо реалізацію ключового у творі мотиву повернення, зв'язку роману з національною культурною (літературною й міфологічною) традицією, а також своєрідність італійського, зокрема й венеціанського, тексту у творі. Про таке своєрідне кодування роману С. Кларк ми говоримо вперше.

Центральним у романі С. Кларк є концепт повернення, що включає прагнення Норрелла і Стренджа відродити англійську магію, пророцтво про повернення Короля-крука тощо як ланок одного ланцюга. Супровідним тут є мотив пригадування. Реалізації мотиву повернення інституту англійської честі, ідеї величчя нації сприяє патріотичний пафос роману. С. Кларк вірна традиціям національної міфології й культури, оскільки домінують ірраціонального складника роману становить міфологія фейрі, чарівне в книзі пов'язане з музикою і живописом, а ці сфери мистецтва – з Італією. Виявляємо своєрідну кодифікацію роману його італійським і (вужче) венеціанським інтертекстами. Простори альтернативного Лондона і Венеції у творі сполучені посередництвом музики й живопису. У тексті з Венецією пов'язані мотиви смерті й каміння. Змальовано прадавній язичницький космос Країни Фейрі (опозиційний до християнського). Продовжує італійський текст у романі антична лінія; наскрізною й важливою тут також є біблійна нитка. Вагоме місце в романі належить і мотиву повернення справедливості, зокрема і в контексті антиколоніалізму.

Отже, у структуруванні національного міфу С. Кларк використовує основні тематично необхідні складники: порівняння, самозахоплення й патріотизм. Міфопоетика аналізованого роману має комбінаторний характер, а також ключовий у ній мотив повернення. Варіативній реалізації останнього сприяє італійський (зокрема й венеціанський) текст із продовженням в античній лінії, яку відтіняє також наскрізна в книзі біблійна традиція.

Окремі положення нашої роботи можуть бути розроблені детальніше і ввійти до масштабного перспективного дослідження романістики С. Кларк у контексті світового фентезі XXI ст.

Ключові слова: фентезі, міфопоетика, мотив повернення, італійський текст, античний текст, національний міф.

Постановка проблеми. Домінантний у сучасному літературному процесі міфотворчий вектор набуває все нових форм і знаходить найповніше втілення у фентезійному жанрі. Особливо важливою для національної літератури при цьому є національно орієнтована міфотворчість, яскраві найновіші зразки якої мало або взагалі не досліджені. Для української літератури з її активним розробленням власної нової парадигми розвитку в XXI ст. і високими сподіваннями на фентезі, з одного боку, та часом вельми помітним зарубіжним впливом у межах жанру – з іншого, принципово важливою є об'єктивна оцінка актуальних тенденцій в еволюції світового фентезі, зокрема й англійського [8, с. 15]. Одним із найкращих його узірців початку XXI ст. (премії «Г'юго») («Hugo Award») за кращий роман і «Світове фентезі») («World Fantasy Award») 2005 р. [10, с. 22]), є «Джонатан Стрендж і містер Норрелл» («Jonathan Strange & Mr Norrell», 2004) С. Кларк, який парадоксально малодосліджений у західному літературознавстві [14, с. 38] й майже не висвітлений у слов'янському (так, Д. Хохель у єдиній українській роботі дисертаційного рівня компаративно висвітлює роль епітетарію роману С. Кларк «...у створенні авторського міфу і фантастичного художнього світу» [8, с. 3]). Умовно названий «Гаррі Поттер для дорослих» [10, с. 22; 3, с. 6] він належить до типу фентезі вторгнення за класифікацією Ф. Мендлесон [18, с. 163] або кваліфікується як містико-філософське фентезі у відповідній систематичі О. Ковтун [4, с. 103–104].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. «Джонатан Стрендж і містер Норрелл» цікавить дослідників майстерністю стилізації в описі альтернативної історії Англії початку XIX ст. із центральними в ній постатями чарівників Стренджа і Норрелла. Взаємну динаміку їх протилежних поглядів на відновлення національної магії простежує Д. Бірн у світлі концепції Ж. Дерриди [15]. На кореляції ідеї відродження англійської магії та на концепції панівної Великобританії справедливо зауважує С. Боровська-Шершун [12, с. 7]. Увага ж Д. Бейкера сфокусована на способах поєднання в романі реального й ірреального світів та своєрідному національному «ідеологічному кодуванні» тексту [9], торкається дослідник і проблеми расової дискримінації, пов'язаної з постаттю Стівена Блека, образ якого докладно розглядає Н. Бернс [11]. Частково переказуючи

сюжет, А. Бертон акцентує на наскрізній у ньому ідеї наслідків учинків людини (у тексті – магії) [14, с. 38]. Д. Хохель переконливо доводить пов'язаність епітетарію роману С. Кларк із національною міфологічною традицією [8, с. 14]. Водночас тип і спосіб формування міфопоетичної парадигми у цьому творі поки предметом дослідження не ставали.

Мета статті – у результаті системного аналізу вперше визначити специфіку міфопоетики роману «Джонатан Стрендж і містер Норрелл» та її основні складники. Завданнями розвідки бачимо висвітлення: а) реалізації ключового у творі мотиву повернення; б) зв'язку роману з національною культурною (літературною й міфологічною) традицією, в) своєрідності італійського, зокрема й венеціанського, тексту у творі. Про таке своєрідне кодування роману С. Кларк ми говоримо вперше.

Виклад основного матеріалу. Центральним для роману С. Кларк є концепт повернення. Як ланки одного ланцюга трактуємо лейтмотивно артикульоване Норреллом і Стренджем прагнення відродити англійську магію [16, с. 574] і стверджений факт «відродження магії в Англії» (тут і далі переклад наш. – А.Г.) // “the reappearance of magic in England” [16, с. 114] (аналогічно див.: [16, с. 436, 572, 589]); згадане пророцтво про повернення Короля-крука [16, с. 574]. Супровідним тут є мотив пригадування. Наприклад, виявляється, що в чарівному будинку «...примарні зали... були цілком знайомі Стівену» // “...ghostly halls... would be quite familiar to Stephen” [16, с. 189], також «...йому здавалося, що він завжди знав, що Пікаділлі розташована безпосередньо біля чарівного лісу» // “...it seemed to him that he had always known that Piccadilly stood in close proximity to a magical wood” [16, с. 177].

Реалізації мотиву повернення інституту англійської честі, почуття громадського обов'язку й ідеї величі нації сприяє патріотичний пафос роману. Так, підкреслено елементи кодексу джентльмена: «Джентльмен повинен бути самим собою» // “A gentleman cannot change his shape” [16, с. 572], вбити людину «чарівник міг би, але джентльмен – ніколи» // “A magician might, but a gentleman never could” [16, с. 483] (також див.: [16, с. 330]). Відповідною є й тональність звертання Стренджа до короля: «Ви і я, ваша величність, – британський король і британський чарівник. Хоча Великобританія може покинути нас, ми не маємо права покинути Великобританію» // “You and I, Your Majesty, are a British King and a British magician. Though Great Britain may desert us, we have no right to desert Great Britain” [16, с. 392]. Оригінальне в цьому контексті зауваження Ф. Мендлесон, що ««Джонатана Стренджа і містера Норрелла» можна (хоча, мабуть, не слід) вважати викликом вірі в англійську ідентичність як побудовану завдяки англійській стриманості» [18, с. 167].

У художній реальності роману постає історичного короля і чарівника співмірні (у випадку ж із Королем-круком іпостасі монарха і мага поєднані), недарма на одній із фресок «...Едвард III і Джон Аскгласс – воїн-король і чарівник-король, сидять поруч» // “...Edward III and John Uskglass – warrior-king and magician-king seated side by side” [16, с. 574]. Більше того, за словами Стренджа, «англійська магія створена Англією, так само, як сама Англія створена магією. Вони йдуть разом» // “...English magic was shaped by England – just as England herself was shaped by magic. The two go together” [16, с. 655].

Історія магії в книзі постає предметом гордості англійців [16, с. 573], і Норрелл, уболіваючи за відродження англійського

чарівництва [16, с. 100], недаремно осмислений як «національний скарб» // “a National Treasure” [16, с. 129].

С. Кларк вірна національній культурній традиції, і саме зануреність у неї «Джонатана Стренджа і містера Норрелла» полегшує впізнаваність стилістики окреслених імперативів. Безумовно, погоджуємося з Д. Бейкером, який пов'язує «ідеологічні коди» роману С. Кларк зі стилізаціями Дж. Остін, Ч. Діккенса і частково Ш. Бронте [9]. Духовний зв'язок покоління у романі, крім альтернативно історичного, реалізовано переважно зверненням до постатей В. Шекспіра у літературній площині і Мерліна – у міфологічній (причому Мерлін у С. Кларк – «напівдемон-напівлюдина» // “half-man, half-demon” [16, с. 244], що узгоджується з національною міфологією [13, с. 440]). Авторка неодноразово згадує В. Шекспіра [16, с. 93, 341, 633], його «Макбета» [16, с. 249]: король Великобританії тут «...був Ліром і Глостером в одній особі» // “was Lear and Gloucester combined” [16, с. 376]. Стрендж спілкується з Дж. Г. Байроном, зокрема й у Венеції [16, с. 614], з якою пов'язана творчість поета.

Різномірно втілювана проєкція «Стрендж – Мерлін» (підкреслено, що обидва вони маги-самоучки [16, с. 244], цим іменем на війні проти Наполеона лорд Веллінгтон називає Стренджа [16, с. 351], який пізніше пише про легендарного чарівника [16, с. 446]) сприяє глобальному звучанню пригод Стренджа, який (опозиційно до Норрелла) прагне повернути альтернативній Англії пам'ять про Короля-крука, тобто її духовну історію, тоді як Норрелл ненавидить Джона Аскгласса, хоча й поважає його як історичну особу в реальності роману С. Кларк. Незважаючи на всю відмінність поглядів Стренджа і Норрелла на магію і тимчасове протистояння, вкажемо на особливу близькість цих образів. «У мені надто багато від Норрелла» // “...there is too much of Norrell in me” [16, с. 582], – визнає Стрендж.

Оскільки домінують ірраціонального складника роману становить міфологія фейрі, то чарівне в книзі пов'язане з музикою (згідно з кельтськими віруваннями фейрі «...захоплювались музикою, танцями...» [17, с. 149]), а також із живописом, а ці сфери мистецтва – з образом Італії. Характер виявлення італійського дозволяє говорити про своєрідну кодифікацію роману його італійським і (вужче) венеціанським текстом. Паралель «Лондон – Венеція» тут історично закономірна, адже певною мірою «...Венеція в культурній свідомості англійців багато в чому сприймалась і як свого роду «двійник» Лондона» [7, с. 210]. Мають рацію І. Поплавська й І. Новицька в тому, що в літературі Венеція й Англія «...пов'язані з особливою сновидницькою естетикою, яка дозволяє сприймати їх як характерні образи-видіння, невід'ємні від семантики відображення, дзеркальності, трансформації, метаморфоз» [7, с. 210].

Простори альтернативного Лондона і Венеції в тексті С. Кларк сполучені за посередництвом музики й живопису, причому своєрідна підготовка до зображення безпосередньо Венеції розпочата з перших глав (задовго до поїздки туди Стренджа в III томі роману). Невід'ємна від проявів магічного в романі музика подеколи є італійською. Появу Короля-крука супроводжує «...звук дивної, неземної музики...» // “...the sound of strange, unearthly music...” [16, с. 114], а для Стренджа його чарівництво «схоже на музику, що грає в голові» // “...like music playing at the back of one's head...” [16, с. 254]. Флейта лунає під час потрапляння Стренджа і короля в ірра-

ціональний світ [16, с. 388–389], французькі військові після спостереження чарівного міражу «...ніби... скуштували струнного квартету...» // “...as if they had tasted a string quartet...” [16, с. 121], як чує сопілку армія перед боєм із чарівним військом [16, с. 536]. Поряд з оживленою леді Поул чуто «відгомін дзвону» // “echo of a bell” [16, с. 186], а в її домі – сумну музику скрипок і флейт [16, с. 159], як у замку «Втраченої Надії» у Країні Фейрі [16, с. 168, 178]; чуто дзвони і з появою псевдо-місіс Стрендж [16, с. 512].

При цьому неодноразово згадується власне італійський спів [16, с. 13, 80], концерти італійської музики [16, с. 66, 80], які відвідує й Норрелл [16, с. 66], а також на такому концерті згодом присутнє подружжя Стренджів [16, с. 294]. Виходячи з особливостей «партії» Норрелла і Стренджа, Ф. Мендлесон окреслює їх у відповідному ключі: «...Норрелл грає класику, Стрендж грає джаз...» [18, с. 165].

Символічно, що одна зі статуй – копія роботи Мікеланджело – говорить під час оживлення Норреллом мовою, що нагадує італійську [16, с. 41], володіє італійською і Стрендж [16, с. 676]. Скринька фейрі із заставою (пальцем леді Поул) також, очевидно, італійська [16, с. 657].

Згадувана [16, с. 702] й осмислювана як лабіринт [16, с. 288] у домі сера Волтера Венеція зображена на картинах [16, с. 80, 83] роботи італійського художника, який переїхав до Лондона [16, с. 83], причому знаково, що в дощовий день візиту Норрелла у цей будинок «...Венеція – місто, побудоване з рівних частин сонячного мармуру й сонячного моря, – потонула в лондонському морці» // “Venice – that city built of equal parts of sunlit marble and sunlit sea – was drowned in a London gloom” [16, с. 80]. Розказує ж Норреллу про картини з Венецією місіс Вінтертаун (“Wintertowne” [16, с. 86]), прізвище якої в буквальному перекладі – «зимове місто». Символічно, що під час вечірнього обіду у Венеції, в кімнаті, де романтично змішались «венеціанський морок і венеціанська велич» // “Venetian gloom and Venetian magnificence” [16, с. 631], частина приміщення з англичанками була зігріта «життєлюбним англійським духом» // “a cheerful Englishness” [16, с. 631]. Будинок сера Волтера має венеціанську вітальню [16, с. 182], а в помешканні тітки Грейстил з’являється дзеркало, виготовлене на острові у Венеціанській лагуні [16, с. 732]. Названо в романі італійські скульптури в Лондоні [16, с. 431], італійські фрески [16, с. 348] і картини [16, с. 618], згадано імена Мікеланджело і Рафаеля [16, с. 415], Палладіо і Піранезі [16, с. 582], а ескіз портрета Стренджа художник малює в Мадриді [16, с. 358–359]. Нарешті, Едвард III і Джон Аскгласс зображені разом на фресці італійського живописця [16, с. 574].

Загальний образ Венеції в романі при цьому далекий від романтичного. Так, вельми стримані враження про це місто самого Стренджа [16, с. 613]. Фіксуємо в тексті С. Кларк і пов’язаний із Венецією мотив смерті, «повільного занепаду» // “slow decline” [16, с. 634]. Символічними є Стренджева асоціація гондол із трунами («...дещо середнє між труною й човном» // “...something between a coffin and a boat” [16, с. 612]) і страх зникнути у Венеції [16, с. 613] сполучаються з попередньою характеристикою діалекту оживлених Стренджем на війні італійських солдатів, порівнюваного з мовою пекла [16, с. 357–358].

Пов’язаний із кодом Венеції в романі і властивий венеціанському тексту мотив каміння [5, с. 181]. Символічно, що в масштабній сцені оживлення Норреллом кам’яних скульптур

собору Йорка, коли «кам’яне листя і трави тремтіли й здригалися, ніби від вітерця, і деякі з них настільки наслідували живих одноплемінників, що росли» // “Stone leaves and herbs quivered and shook as if tossed in the breeze and some of them so far emulated their vegetable counterparts as to grow” [16, с. 42], одна зі статуй говорила про скоєне в давнину нерозкрите вбивство [16, с. 42]. Розмовляють із камінням його мовою Стрендж [16, с. 721] і Дролайт [16, с. 718], каміння підказує магичні дії англійським підліткам [16, с. 744]. Живе каміння, як і одухотвореність стихій та пантеїстичний контекст загалом, підкреслено С. Кларк у зв’язку з магією; у книзі йдеться про збережений у Країні Фейрі прадавній язичницький космос (Дролайт «...знав ліс, і ліс знав його. Більше не можна було відрізнити, що було лісом і що – людиною» // “...knew the wood and the wood knew him. There was no saying any longer what was wood and what was man” [16, с. 718]), опозиційний християнському космосу. Язичницька культура виявляє себе в не зрозумілій персонажам забутій мові. Так, відривається стихія Чилдермассу: «...небо подивилося на нього. Він відчув, як земля здригнулася, відчувши його на своїй спині... Небо заговорило з ним. Це була мова, якої він ніколи не чув раніше» // “...the sky looked at him. He felt the earth shrug because it felt him upon its back. The sky spoke to him. It was a language he had never heard before” [16, с. 542]. В іншій сцені «...сузір’я здавалися Дролайту велетенськими блискучими буквами – буквами невідомого алфавіту» // “...constellations looked to Drawlight like gigantic, glittering letters – letters in an unknown alphabet” [16, с. 711].

Поєднання Лондона й ірраціональної Країни Фейрі показано в макро- і мікромасштабах: одивнені в моменти такого переходу для слуги Стівена як столична вулиця [16, с. 177], так і будинок на Харлі-стріт («Це було так, ніби будинок на Харлі-стріт випадково потрапив усередину іншого будинка, набагато більшого і старовинного» // “It would be as if the house in Harley-street had accidentally got lodged inside a much larger and more ancient edifice” [16, с. 189]).

Своєрідно й очікувано [1, с. 3] продовжує італійський текст у романі С. Кларк антична лінія, також виявлювана багатомірною: у згадуванні власне доби античності [16, с. 77], обігранні імен історичних осіб (Сократ, Марк Антоній [16, с. 77], Горацій [16, с. 255]) і персонажів міфів (Геркулес [16, с. 373], Гелена Прекрасна [16, с. 330], Пенелопа [16, с. 102, 231]; Тантал [16, с. 501]), міфологічних божеств і міфічних істот (Аполлон [16, с. 836], Марс [16, с. 373], Мінерва (в імені художника Мінервуа (Minervo) – ілюстратора книги Стренджа [16, с. 579]), Персефона [16, с. 501], Флора [16, с. 635], Вакх і Селен [16, с. 122], фавни і сатири [16, с. 374, 286], наяди [16, с. 836], кентавр [16, с. 124, 489, 770], Мінотавр [16, с. 238]).

Поступаючись античній за частотністю згадувань, часом стилістично знижена біблійна лінія в романі також наскрізна й виконує важливу роль. Біблія присутня власне у згадуваннях [16, с. 330, 702] та ремінісцентно [16, с. 608], згадано в тексті Пресвяту Діву [16, с. 703], Саломею з головою Іоанна Хрестителя [16, с. 770], Соломона і Цезаря [16, с. 77], Юдиф [16, с. 534], Аарона [16, с. 585], Навуходносора [16, с. 264], християнський світ як парадигму [16, с. 745], християнські чесноти [16, с. 40] і храми [16, с. 38, 126, 388, 738]; вказано, що фейрі вважають християнами всіх людей [16, с. 343], а також неодноразово обіграно образ єдиного, органічно засвоєний християнською культурою [16, с. 127, 374, 444, 502]. Попри те, що Стрендж

для гасіння пожежі оживлює святих (серед яких є св. Петро і св. Ієронім), які носять відрами воду і згодом згорають [16, с. 480], Мойсея названо чарівником [16, с. 585]; божевільний король Англії у С. Кларк говорить про обіцяний Ганновер [16, с. 388], а джентльмен із волоссям, як пух на відцвілому чортополосі, відвідує зі Стівеном кав'ярню «Єрусалим» [16, с. 500]; саме сила Святого Письма блокує магію Норрелла, виявляючи свою силу в другій частині третього тому «Джонатана Стренджа і містера Норрелла». Так само оцінка дій двох провідних чарівників Англії в книзі справедливо обіцяна з опорою на Святе Письмо – «за плодами» // “by the fruits” [16, с. 608], а враженого чарами фейрі Стренджа Дролайт знаходить у дверях церкви [16, с. 712], де той, очевидно, шукає порятунку. Дещо відчутна в книзі і єврейська тема: Стрендж переймає здатність до божевілля від мешканки єврейського гетто в Італії, а один з його учнів, Том Леві, – єврей.

Важливим є місце в романі й мотиву повернення справедливості, який в антиколоніальному сенсі минулого Великої Британії артикульовано в діалогах джентльмена-фейрі і чорного слуги Стівена Блека. Так, Блек говорить, що через колір шкіри його «...будь-хто може вдарити... прилюдно і не боятися наслідків. [...] Це означає, що, скільки б я книг не прочитав чи не опанував мов, я ніколи не буду нічим іншим, як цікавою дивиною на манер свині, що розмовляє, або коня, який рахує» // “...any man may strike me in a public place and never fear the consequences. [...] It means that no matter how many books I read, or languages I master, I will never be any thing but a curiosity – like a talking pig or a mathematical horse” [16, с. 566]. Це зізнання Блека саме Вінкулюсу, шкіра якого вкрита текстами таємничої книги Короля-крука, символічне: як тіло мандрівного мага стає інформаційним повідомленням – контекстним пророцтвом, так знаком, кодом культури стає й шкіра слуги («Раби не стають королями...» // “Slaves do not become kings...” [16, с. 342]), якому згодом дано можливість припинити ескалацію зла як наслідку нерозумних дій (первісного чаклування для оживлення леді Поул) Норрелла. Підкреслимо, що в роздумах Стівена Блека втілено один із найважливіших імперативів роману. Обнадіяний пророцтвом Вінкулюса про безіменного раба (майбутнього короля) і згодом розчарований Блек розуміє: «Він не був англійцем, він не був африканцем. Він нікуди не належав. Слова Вінкулюса на якийсь час принесли відчуття приналежності до чогось, що він – частина цілого і має мету» // “He was not English, he was not African. He did not belong anywhere. Vinculus’s words had briefly given him the sense of belonging to something, of being part of a pattern and of having a purpose” [16, с. 569]. Ці роздуми персонажа вважаємо ключем до розкриття ідеї роману: англійці як частина великої нації («цілого») на своїй землі можуть вершити й наслідувати долю свого народу («мають мету»), пишаючись своєю нацією, слава якої (у фентезійному форматі – уславлена магія) повернулася. Водночас у С. Кларк на перший план виходить – погоджуємося з А. Бертоном [14, с. 38] – відповідальність людини за свої вчинки.

Характеризуючи елементи формування національного міфу, Г. Гачев називає порівняння («самовизначення = відрізнення від іншого, вичленування») [2, с. 123], самозахоплення й патріотизм [2, с. 124], і саме ці структуранти-коди формують концепт повернення в аналізованому романі С. Кларк. Недарма у критичному змалюванні письменниці англійці не позбавлені самозакоханості: «Вони належали до раси, наділеної настільки

вразливою думкою про власну обдарованість (і настільки великим скепсисом щодо всіх інших)...» // “They belonged to a race blessed with so sensitive an appreciation of its own talents (and so doubtful an opinion of any body else’s)...” [16, с. 615].

Прикметно, що у «Джонатані Стренджі і містері Норреллі» світ свідомої магії – пріоритет чоловіків. Звільнена від чар леді Поул звинувачує у зраді дружину Стренджа, захопленого «...холодною, чоловічою магією...» // “...cold, masculine magic...” [16, с. 781], а Норрелл категорично проти вивчення магії жінками: “That members of the Female Sex should study magic at all is, I may say, a thing I am very much opposed to” [16, с. 744]. Зважаючи на це, положення Ф. Мендлесон про те, що в романі С. Кларк «жінки є чарівницями» [18, с. 164], уявляється поспішним. Водночас привертає увагу здійснення чарівництва Норреллом і Стренджем переважно з використанням води, традиційно трактованої як жіноча стихія [6, с. 240].

Виходячи зі структурованого англійською фольклористкою К.М. Бриггс індексу пов’язаних із фейрі мотивів, можемо сказати, що С. Кларк синтезує численні й ключові з них у єдиній художній тканині і в зображенні ірраціональної істоти (джентльмена з волоссям, як пух на відцвілому чортополосі) дотримується традицій національної міфології. Так, у «Джонатані Стренджі і містері Норреллі» сполучено такі мотиви: «Фейрі як чарівник» (D1711.5), «Фейрі невидимі» (F235.1), «Фейрі в зеленому одязі» (F236.1.6), «Король фейрі» (F252.1), «Фейрі танцюють» (F261), «Фейрі створюють музику» (F262), «Фейрі подорожують повітрям» (F282), «Фейрі заманює людину в Країну фейрі» (F302.3.1), «Фейрі танцює з юнкою, поки та не божеволіє» (F302.3.4.2) (видозмінено в романі), «Фейрі крадуть дружину чоловіка» (F322), «Чоловік рятує свою дружину з Країни Фейрі» (F322.2), «Фейрі крадуть молоду жінку...» (F329.2) (видозмінено в романі), «Вдячні фейрі» (F330), «Подарунки від фейрі» (F340), «Табу: розповідь про подарунки від фейрі» (F348.7), «Крадіжка у фейрі» (F350), «Злісні або руйнівні фейрі» (F360), «Фейрі мститься за крадіжку» (F361.2), «Війна між фейрі і смертними» (F364.3), «Візит до Країни Фейрі» (F370), «Людина, яка вихована в Країні Фейрі» (F371), «Смертні як полонені в Країні Фейрі» (F375), «Повернення з Країни Фейрі» (F379.1), «Духи допомагають смертному» (F403.2) [13, с. 468–476]. Водночас специфічним у романі є те, що, враховуючи важливість у його тексті пов’язаної з фейрі музичної теми, мотив «Музика фейрі викликає радість» (F262.3.6) [13, с. 471] мисткинею не використовується, навпаки, тут чарівна музика стає приводом тривоги, неприйняття і (подеколи) паніки персонажів.

Висновки. У структуруванні національного міфу у своєму фентезійному світі С. Кларк вірна національній культурній (літературній і міфологічній) традиції, залучає основні тематично необхідні складники: порівняння, самозахоплення й патріотизм. Міфопоетика аналізованого роману характеризується комбінаторністю, а ключовим у ній є мотив повернення. Варіативній реалізації останнього сприяє італійський (зокрема й венеціанський) текст із продовженням в античній лінії, яку відтінює також наскрізна в книзі біблійна традиція.

Окремі положення нашої роботи, зокрема й стосовно концептів чоловічого й жіночого в романі, постколоніального дискурсу тощо, можуть бути розширені й увійти до перспективного дослідження прози С. Кларк у контексті світового фентезі XXI ст.

Література:

1. Володина И.П. Итальянская традиция сквозь века: Из истории итальянской литературы XVI–XX веков: сб. ст. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. 262 с.
2. Гачев Г.Д. Миф. Национальный. Индивидуальный. (Опыт экзистенциальной культурологии). *Миф в культуре: человек – не-человек* / ред. Л.А. Софронова, Л.Н. Титова. Москва: Индрик. 2000. С. 122–137.
3. Кларк С. Джонатан Стрендж и мистер Норрелл: роман; пер. с англ. Е. Доброхотовой-Майковой, М. Клеветенко, А. Коноплева, С. Самуйлова. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. 864 с.: ил.
4. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа: (На материале европейской литературы первой половины XX века). Москва: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
5. Меднис Н.Е. Поэтика и семиотика русской литературы / науч. ред. Т.И. Печерская. Москва: Языки славянской культуры, 2011. 232 с.
6. Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. Т. 1. А–К / гл. ред. С.А. Токарев. 2-е изд. Москва: Сов. энцикл., 1987. 720 с.
7. Поплавская И.А., Новицкая И.В. Образ Венеции в английской живописи и литературе: на материале книги «Legends of Venice» из библиотеки Строгановых. *Вестник Томского государственного университета. Филология*. 2019. № 59. С. 198–215.
8. Хохель Д.Ю. Епітетарій сучасного англійського й українського історичного фентезі: (твори С. Кларк і Г. Пагутяк): дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.05 – порівняльне літературознавство; НАН України, Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка. Київ, 2014. 20 с.
9. Baker D. History as Fantasy: Estranging the Past in *Jonathan Strange and Mr. Norrell*. *Otherness: Essays and Studies* 2.1. 2011. Vol. 2, № 1. P. 1–16. URL: <http://dro.deakin.edu.au/eserv/DU:30044995/baker-historyasfantasy-2011.pdf>
10. Beckett S. L. Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives. New York, London: Routledge (Taylor & Francis Group), 2009. XIII, 345 p.
11. Birns N. *Jonathan Strange & Mr Norrell*, The Magic of Sociality, and Radical Fantasy. *Humanities*. 2020. Vol. 9. Issue 4 (125). URL: <https://www.mdpi.com/2076-0787/9/4/125/htm> (дата звернення: 12.01.2021).
12. Borowska-Szerszun S. The Interplay of the Domestic and the Uncanny in Susanna Clarke's *Jonathan Strange and Mr Norrell*. *Crossroads: A Journal of English Studies*. 2015. Vol. 9. Issue 2. P. 4–12.
13. Briggs K. M. An Encyclopedia of Fairies (Hobgoblins, Brownies, Bogies, and Other Supernatural Creatures). New York: Pantheon Books, 1976. XIII, 481 p.
14. Burton A. The Price of Magic in *Jonathan Strange and Mr. Norrell*. *Pentangle: Journal of Literary Studies* / Northern Kentucky University; ed. B. Blystone etc. 2014. P. 38–41.
15. Byrne D. The book and the spell in Susanna Clarke's *Jonathan Strange & Mr. Norrell*. *English Academy Review: A Journal of English Studies*. 2009. Issue 2. Vol. 26. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10131750903336007>
16. Clarke S. *Jonathan Strange & Mr Norrell*: a novel. London: Bloomsbury, 2009. 841 p. URL: <https://ru.pdfdrive.com/jonathan-strange-and-mr-norrell-e193201877.html>
17. MacLeod S. P. Celtic myth and Religion: A Study of Traditional Belief, with Newly Translated Prayers, Poems and Songs. Jefferson; North Carolina; London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012. VII, 235 p.
18. Mendlesohn F. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2008. 307 p.

Gurduz A. Combinatoriality of mythopoetics of the novel “Jonathan Strange & Mr Norrell” by Susanna Clarke

Summary. The myth-making vector is dominant in the modern literary process, and it is most fully embodied in the fantasy genre. “Jonathan Strange & Mr Norrell” by S. Clark is one of the best examples of fantasy of the beginning of the XXI century, but this novel is little studied. Literary scholars are mainly interested in the stylization of the description of the England alternative history of the beginning of the XIX century. with the central figures of the magicians Strange and Norrell, the dynamics and metaphor of their opposing views on the “reappearance” of national magic, the correlation of the idea of the revival of English magic and the concept of dominant Great Britain, the ways in which the novel combines real and unreal worlds, and so on. The type and method of mythopoetic paradigm formation in this artistic work have not yet become the subject of research.

In our article the attempt to define the specific of the mythopoetics of the novel “Jonathan Strange & Mr Norrell” and its main components is undertaken for the first time. The main tasks of this research are to study the realization of the key motive of return in the novel; the connection of the novel with the national cultural (literary and mythological) tradition, as well as the originality of the Italian, in particular Venetian, text in S. Clark's artistic work (we talk about such a unique coding of this novel for the first time).

The concept of return is a central to S. Clark's novel. As links of one chain we interpret here the desire of Norrell and Strange to reappearance of magic in England, prophecy about the return of the Raven King. The accompanying in the novel the recollection motive. The patriotic pathos of the novel contributes to the realization of the motive of returning the institution of English honor, and the idea of the greatness of this nation. S. Clark is true to the traditions of national mythology and culture. Since the dominant of the irrational component of the novel is the fairy mythology, the magic in the book is associated with music and painting, and these areas of art – with Italy. We find a kind of codification of the novel by its Italian and, more narrowly, the Venetian text. The spaces of alternative London and Venice in S. Clark's work are connected, in particular, through music and painting. In this book, the motive of death, and the motive of stones, also are connected with Venice. The ancient pagan space of the Fairy Country is in opposition to the Christian space. The Italian text in S. Clark's novel is continued by the antique line. The biblical line is also pervasive and important here. An important place in the novel the motive for the return of justice, in particular in anti-colonialism context.

So, in the structuring of the national myth S. Clark engages the main thematic necessary components: comparison, self-admiration and patriotism. The mythopoetics of the analyzed novel has a combinatorial character, and the motive of return in it is the key. The Italian (including Venetian) text with a continuation in the antique line, which is also shaded by the biblical tradition in this book, contributes to the variable realization of the named motive.

Some provisions of our work can be developed in more detail and included in a large-scale perspective study of S. Clark's novels in the context of the world fantasy of the XXI century.

Key words: fantasy, mythopoetics, the motive of return, Italian text, antique text, national myth.

*Динниченко Т. А.,**кандидат філологічних наук,**старший викладач кафедри світової літератури
Київського університету імені Бориса Грінченка*

МЕТАФОРИЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ПСИХІЧНОГО РОЗЛАДУ В РОМАНІ А. ФРАНСА «БОГИ ЖАДАЮТЬ»

Анотація. Статтю присвячено аналізу роману А. Франса «Боги жадають» крізь призму психоаналізу. Сюжет роману проінтерпретовано як метафоричне моделювання психічного розладу головного героя – судді Трибуналу Еваріста Гамлена. Образ цього персонажа репрезентує складне ставлення письменника до Французької революції 1789–1794 рр. Роман написаний на початку ХХ ст., коли А. Франс зближується із соціалістами і намагається неупереджено зобразити революціонерів, але на цей свідомий намір накладається його неусвідомлений спротив будь-якому насильству. Саме так з'являється образ добродесної людини, яка внаслідок психічного розладу поступово перетворюється на ката. У дослідженні використовується культурно-історичний, біографічний та психоаналітичний методи.

Для дослідження образу Гамлена застосовується методика фрейдівської інтерпретації, коли персонаж аналізується як носій несвідомих комплексів, а тому визначаються його несвідомі мотиви і почуття, розкривається семантика його прихованих бажань. У статті досліджується репрезентація автором в образі головного героя таких класичних психоаналітичних симптомів, як «комплекс Едіпа», фантазування і галюцинації, нарцисизм, трансфер, відреагування, невроз-психоз. Письменник не використовує фрейдівських термінів, але майстерно відтворює первинну сцену «комплексу Едіпа» і специфіку його розвитку в Гамлена; зображає процес формування нарцисизму; показує, що ідеологічно раціоналізовані вчинки персонажа є насправді «відреагуванням» – діями, які невротик здійснює як субституцію своїх спогадів; демонструє як наслідок трансферу амбівалентні почуття, з яких складається «комплекс Едіпа», які переносяться на Республіку, патріотизм перетворюючи на ідола, а ненависть до роялістів – на манію вбивства.

Аналіз роману А. Франса «Боги жадають» доводить, що образотворення відбувається на психоаналітичній основі, а сюжет побудований як «історія хвороби», адже автор здійснює метафоричне моделювання психічного розладу. Новизна дослідження полягає в тому, що вперше застосовано психоаналітичний підхід до інтерпретації А. Франса «Боги жадають», зокрема й до сюжету та образу головного персонажа.

Ключові слова: психоаналітичне літературознавство, «текстуально сконструйована квазіособа», методика фрейдівської інтерпретації, «комплекс Едіпа», нарцисизм, трансфер, відреагування.

Постановка проблеми. Історія доводить, що значущість наукової теорії вимірюється, окрім іншого, чисельністю та якістю «імпульсів, які вона викликає в галузях сусідніх й віддалених дисциплін» [1, с. 221]. Із цього погляду психоаналіз є одним із важливих культурних явищ модерної доби: завдяки

принципово новим підходам до дослідження людської природи його методологія і дотепер застосовується в багатьох галузях гуманітаристики, зокрема і в літературознавстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. «Відстань між психоаналізом і літературою не треба перебільшувати, – зауважує Я. Потканський, – адже практика Фрейда-психоаналітика виходить далеко за межі підходу природничих наук, вона сягає таких знарядь, як герменевтична інтерпретація...» [2, с. 292]. Літературознавство адаптує до аналізу художнього твору численні психоаналітичні техніки, прийоми, терміни, оскільки «художній твір подібний до групи незрозумілих симптомів: той, хто сприймає, повинен їх витлумачити. Фрейд <...> дістається до значення симптомів шляхом психоаналізу» [1, с. 228]. Психоаналітичний підхід до аналізу художнього тексту дозволяє висвітлити нові його прошарки, по-новому інтерпретувати змістові і формальні чинники. У сучасній вітчизняній науці про літературу психоаналітичному літературознавству присвячені ґрунтовні наукові студії Н. Зборовської, А. Печарського, О. Бідюк, О. Тиховської, О. Вертипорох, Ю. Кузнецова та ін., у яких розроблені різноманітні методологічні техніки аналізу художніх текстів.

У працях самого З. Фрейда можна виокремити два взаємопов'язані психоаналітичні підходи до аналізу художнього твору: текст інтерпретується або як сукупність симптомів пацієнта-автора, або як опис клінічного випадку пацієнта-персонажа. Останній базується на порівнянні автономності твору, але при цьому враховується той факт, що персонаж є художньою фікцією митця, а тому психологія творця є певним ключем до розшифрування психології його персонажів. Дослідники вважають, що в будь-який художній образ транспонується «неусвідомлене» митця (подібно до того, як у символі сну транспонується витіснене бажання сновидця), і розглядають його як «фігуру несвідомого» [3, с. 84].

Метою статті є розгляд роману А. Франса «Боги жадають» крізь призму психоаналізу.

Виклад основного матеріалу. У романі «Боги жадають» («Les Dieux ont soif») А. Франс звертається до зображення Великої французької революції 1789–1794 рр. Класична концепція цієї події базувалася на пануванні «баналізованої метафори розвитку» й «догматизованої метафори революції в її ліберальному і марксистському варіантах» [4, с. 80]. Натомість А. Франс зображає Французьку революцію як «болісний перехід від однієї моделі нації до іншої, метаморфозу історії, яку віднині сприймають як пам'ять» [5, с. 5]. Твір, написаний у 1912 р., репрезентує «нове історичне бачення минулого» [4, с. 67], яке з'являється на межі ХІХ–ХХ ст. і вибудовує «інші відносини з минулим та інші способи його усвідомлення»

[5, с. 9]. На проблему пам'яті, як вважає французький історик П. Нора, першими відреагували психоаналітики, філософи і письменники, створюючи «дискурс про історію» [5, с. 79].

А. Франс із дитинства цікавився Великою революцією, і ставлення до неї було неоднозначним. Як спадкоємець гуманістичної культури Франції митець засуджує будь-яке насилля: у збірці «Перламутрова скринька» (1892) героями оповідань стають жертви якобінського терору – благородні аристократи й прекрасні аристократки, які не втрачають гідності перед озлобленим натовпом. Проте через критичне ставлення до порядків сучасної капіталістичної Франції і зближення на початку ХХ ст. із соціалістами А. Франс у романі «Боги жадають» намагається висвітлити події 1789–1794 рр. з іншого боку «барикад». Однак у творі домінує не політично-ідеологічна, а філософсько-антропологічна проблематика, відбувається спроба осмислення історичного досвіду у світлі тенденцій сучасності.

А. Франс акцентує увагу не на соціально-історичному значенні Великої революції, а на тому, як вона відбивається на свідомості й психіці пересічної людини. Письменник звертається до найболючішого моменту пам'яті французів – періоду кривавої якобінської диктатури, а головним героєм робить суддю Трибуналу Еваріста Гамлена. Інтерпретація цього образу можлива лише крізь призму психології і світобачення автора: оскільки природі А. Франса чужі насилля і жорстокість, він зображує процес перетворення нормальної людини на революційного фанатика як поступовий психічний розлад, що робить із сумним співчуттям гуманіста до хворої людини. У цьому баченні революціонерів митець близький до З. Фрейда, який уважав, що будь-який революційний протест – це масовий психоз, а його учасники демонструють параноїдальний комплекс [6, с. 145].

Свідомий намір письменника зобразити революціонерів у позитивному ключі вступає в конфлікт із його підсвідомістю. Так, декларуючи повагу до людей, які «повалили старий світ», автор говорить про «завзяття їх і душевний спокій» [7, с. 359]. Проте неусвідомлене імпліцитно виявляється у «хворобливих» кольорах портретних характеристик активних учасників революції: у ще молодого Трюбера «спина зігнулася», а «шкіра пошерхла» [7, с. 356], у Фук'є – лице «із землястим відтінком» [7, с. 416], у Ренодена – «понурий погляд» [7, с. 504]. А всі разом вони утворюють «ніби єдину глуху, оскаженілу голову, єдину душу, єдиного містичного звіра» [7, с. 469]. Так, неусвідомлене автора транспонується в символ, що навіть одночасно жалість, відразу і жах.

Коллективний портрет суддів Трибуналу також сугестує відчуття їх психічної ненормальності: вони перебувають у «жалюгідному стані здоров'я» і судять, «зморені втому, знесилені безсонням і алкоголем» [7, с. 469]. Психоаналітичний підхід особливо яскраво виявляється в описі процесів над жінками: автор зображує чоловіків у мантіях як таких, що охоплені низькими інстинктами і хтивістю. Суддям здається, що «затягнуті смертною млою» очі молодих привабливих жінок насправді затягнуті «ніби млою жаги», вони уявляють «хтиві й криваві картини, не відмовляючи собі в жорстокій втісі віддати до катівських рук це жадане тіло; про це, можливо, слід було б мовчати, але, знаючи природу чоловіків, заперечити цього не можна» [7, с. 457].

Сюжет роману побудований як історія трансформації особистості Еваріста Гамлена – добросердої й добросчесної

людини, яку через рік праці в Трибуналі натовп проводить на гільйотину криками: «Кровопивець! Убивця за вісімнадцять франків на день!» [7, с. 528]. Головний персонаж постає як «текстуально сконструйована квазіособа», наділена свідомістю і неусвідомленим, яке «виявляється так, як і у реальних осіб: через сни, помилкові дії або цілі сукупності дій, які не можна пояснити на рівні раціональної свідомості» [2, с. 310]. Це дозволяє застосувати до аналізу твору методику фрейдівської інтерпретації, яка передбачає «розгляд персонажів як носіїв несвідомих комплексів» і спрямована «на визначення несвідомих мотивів і почуттів персонажа, пошук класичних психоаналітичних симптомів», розкриття семантики його прихованих бажань [8, с. 108].

Із позицій психоаналізу сюжет роману «Боги жадають» можна проінтерпретувати як художнє моделювання процесу психічного розладу особистості. Автор не застосовує фрейдівської термінології, але здійснює у певному сенсі психоаналітичне дослідження свого персонажа: зображує формування і дію «комплексу Едіпа», виявляє риси нарцизму, описує роль трансферу в одержимості ідеєю знищення роялістів, репрезентує революційне завзяття як відреагування. Логіка змін, які відбуваються в психіці Гамлена, вибудована відповідно до основних положень фрейдизму: основою психічного розвитку людини є внутрішні інфантильні переживання, зокрема й амбівалентне ставлення до батьків.

А. Франс майстерно змальовує специфіку формування в Еваріста «комплексу Едіпа» і його вплив на розвиток особистості. Мати розповідає, що народила його завчасно, «упадала біля нього», нежиттєздатного, й виходила його, а він «із самого малечку намагався віддячити їй, чим тільки міг» [7, с. 366]. Ми бачимо первинну сцену і розвиток типової едіпальної ситуації: все життя випестуваного матір'ю сина центрується навколо неї, адже Еваріст намагається бути ідеальним, щоб вона любила тільки його, належала тільки йому. Щодо батька, то його смерть не стала для Еваріста трагедією: це ознака того, що він уявленні хлопця був «третім зайвим». Можливо, син навіть підсвідомо бажав, щоб батька якимось дивом не стало і щоб він законно міг зайняти його місце біля матері, що підтверджує і сама пані Гамлен: «Після батькової смерті ти сміливо взявся опікуватися мною...» [7, с. 367].

Зайвою в стосунках Еваріста з матір'ю була і молодша сестра Жюлі, яка могла «перетягнути» материнську любов на себе. Ось чому він інтуїтивно декларує всі чесноти, що подобаються матері (слухняність, смиренність, добросчесність), протиставляючи їх нестримним емоціям запальної сестри. Його поведінкою керує інстинкт виживання, посилений у цьому разі неусвідомленим страхом немовляти, який без матері помре. Коли Жюлі йде з дому, закохавшись в аристократа, Еваріст витлумачує матері її вчинок як егоїстичний: вона хоче «далеко від своїх близьких зазнати розкошів та втіхи» [7, с. 387]. І хоча молода пара щиро готова оточити пані Гамлен «увагою і піклуванням», вона «відвертається від них» через «намови» Еваріста [7, с. 487], який не може допустити, щоб хтось позбавив його статусу годувальника матері. У часи революції Жюлі емігрує разом із коханим за кордон, тому він раціоналізує свої неусвідомлені почуття вже ідеологічними переконаннями.

Поняття «комплекс Едіпа» є ключем і до розуміння фіксації Еваріста Гамлена на моральних принципах, його «суворості у всьому, що стосується звичаїв і поведіння» [7, с. 489]. За

3. Фройдом, мати є найпершим об'єктом інфантильного еротичного потягу чоловіка, що є нормою в дитячому віці, проте, як зауважує Г. Штольце, якщо «подібні стосунки сексуалізуються і разом із піднесеними до них захисними механізмами зберігаються включно до пубертатного періоду і після нього» [Цит. за: 3, с. 350], то дитяча емоційна прив'язаність до матері перетворюється у чоловіка на патогенний чинник для його психіки. Материнський образ, пов'язаний у підсвідомості з «так званою «любов'ю-повагою», не сумісною навіть із думкою про чуттєвість», може зіграти «вирішальну роль у розвитку статевого потягу» [9, с. 295]. У цьому причина того, що Гамлен-художник «ніколи не славився як майстер еротичного жанру» [7, с. 361]. Навіть сильному почуттю до Елоді він підсвідомо прагне надати «моральний і соціальний сенс»: після зізнання дівчини в гріху він створює «здогад» про те, начебто її спокусив і кинув аристократ, а тому він любить її як «жертву розбещеної монархії» і «за пережиті страждання» [7, с. 389].

Із «комплексом Едіпа» пов'язане також формування в Еваріста нарцисистичного комплексу: страх втрати материнської любові змалечку спонукає його до постійних зусиль бути найкращим, піднятися над усіма в її очах. Отже, його ідеальна доброчесність була життєво необхідною запорукою материнної любові, зброєю в боротьбі за місце під сонцем. Протиставляючи себе іншим, він відчужується від них, що є, на думку К. Горні, «найсприятливішим для розвитку нарцисистичних нахилів» фактором [Цит. за: 3, 189]. Мати ж, сама того не розуміючи, роками культивує в ньому цей комплекс: завжди хвалить його і протиставляє сестрі, підносить його чесноти в розмовах із сусідами.

Ідентифікація і самоствердження Гамлена в цій едіпальній ситуації можлива тільки у зв'язку з матір'ю: він жадає бути ідеальним сином і чоловіком. Таке бажання можна витлумачити як виявлення едіпового комплексу в асексуальній формі – прагнення хлопчика перевершити свого батька. Еваріст, звісно, не усвідомлює істинних мотивів своєї поведінки і щиро відчуває себе праведником, що надає йому (в чому він упевнений) беззаперечного права судити всіх недоброчесних.

Почуття Гамлена в часи революції також живляться психічною енергією первинної едіпальної ситуації, посилюючись за рахунок трансферу: Вітчизна уявляється йому «ласкавою матір'ю», а він сам – «вірним сином» [7, с. 378]. До несвідомого трансферу призводить повторення ситуації з дитинства: життя залежить від материнської любові, яку він має заслужити відданістю. Процес трансферу – це поступове формування щодо певної особи або інституції почуттів та установок, «які є концентрацією минулих почуттів й відносин...» [10, с. 48]. Перенесення синівської любові на Вітчизну є специфічним різновидом трансферу: материнський образ часто наділяється нумінозними властивостями, похідними від колективного архетипу Аніми, а найвищим вираженням архетипу Аніми є образ Матері-Вітчизни [11, с. 139]. Феномен любові в трансфері має характерну особливість: вона завжди породжується «специфічною життєвою ситуацією, яка викликає в психічній реальності індивіда первинні об'єкти його дитинства» [3, с. 205]. Так, ситуація, в якій перебувала Республіка (знищити ворогів, щоб вижити), повторювала ситуацію Еваріста в дитинстві, тому він уважав страту роялістів «кровною справою» [7, с. 451]. Поступово «любов до Батьківщини замінює йому все» [7, с. 506] і патріотизм стає для нього не любов'ю, а ідолом.

Поведінку Гамлена-судді можна охарактеризувати як відреагування. Цей термін у психоаналізі позначає дії, які пацієнт здійснює як «субституцію своїх спогадів»: не пригадуючи «нічого з того, що <...> подавив у своїй психіці», він «відтворює ситуацію з минулого» [10, с. 107]. Отже, Еваріст несвідомо проектує едіпальну ситуацію на соціальний конфлікт, діє за певним алгоритмом, який сформувався у нього з дитинства, що призводить до нищівних наслідків. Відреагування є ознакою психічного розладу і «має велике соціальне значення», особливо якщо «пов'язане з людиною, чия діяльність здійснюється на державному рівні» [10, с. 112], як ми бачимо в романі «Боги жадають» на прикладі Гамлена – присяжного Трибуналу.

Герой, «здатний створити деякі символічні переміщення, структурує власний світ і, звісна річ, не залишається в реальному», – зауважує А. Печарський [3, с. 170]. А. Франс описує те, як поступово «розум Еваріста, бентежний і допитливий від природи, під впливом повчань якобінців та життєвих вражень став підозрілим і неспокойним» [7, с. 459], і фіксує характерні симптоми психічного розладу. По-перше, це порушення сну: «разів по двадцять на ніч він схоплювався, переслідуваний кошмарами», «уві сні він розмовляв, кричав» [7, с. 509]. По-друге, параноїдальний комплекс: «йому крізь кожен отвір у кожному льоху ввижалася дошка для виготовлення фальшивих асигнацій; у глибині порожньої... крамниці марились йому цілі склади харчів, прихованих для спекуляції; за освітленими вікнами ресторанів йому вчувалися слова біржовиків, що... готували розорення країни; ... усюди йому вбачалися самі лише змовники та зрадники» [7, с. 459]. І нарешті, по-третє, галюцинації: йому повсякчас «ввижались привиди засуджених недолугих генералів у закривавленій куряві на площі Революції» [7, с. 516].

Наприкінці роману Еваріст Гамлен постає як психічнохвора людина, одержима манією знищення всіх не-республіканців. Якщо на початку роману «мрії про злагоду й любов сповнювали його серце» [7, с. 427], то на шляху до гільйотини він марить стразами: «велике завдання ще не завершено... Негідників, убивць батьківщини з кожним днем усе більшає; вони виростають із-під землі, поспішають з усіх кордонів: юнаки..., старі, жінки, що чіпляють на себе машкару невинності, чистоти...» [7, с. 518]. Герой уважає, що заслуговує смерті, адже виявив поблажливості, чим зрадив Республіку.

Висновки. Таким чином, психоаналітична методика аналізу роману А. Франса «Боги жадають» дозволяє проінтерпретувати розвиток головного персонажа як метафоричне моделювання психозу. Такий підхід до творення образу зумовлений особливостями психології і світобачення письменника.

Література:

1. Григорьев И. Психоанализ как метод исследования художественной литературы / Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль / [Сост. и авт. вступ. ст. В.М. Лебедев]. Москва : Республика, 1994. С. 221–236.
2. Потканський Я. Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях / Література. Теорія. Методологія / [Пер з польськ. С. Яковенка. / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької]. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 292–311
3. Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2011. 466 с.

4. Вжосек В. Історія – Культура – Метафора. Постановня неklasичної історіографії ; Про історичне мислення : Монографія / Войцех Вжосек ; пер. з польськ. В. Сагана, В. Склокіна, С. Серякова ; наук. ред. А. Киридон, С. Троян, В. Склокін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 296 с. (Серія «Ідеї та Історії»; Вип. 7).
5. Нора П'єр. Теперішнє, нація, пам'ять / П'єр Нора; пер. із фр. А. Репи. Київ : ТОВ «Видавництво «КЛІО», 2014. 272 с.
6. Левчук Л.Т. Психоданаліз: от бессознательного к «усталости от сознания». Київ : Выща шк. Изд-во при Киев. ун-те, 1989. 183 с.
7. Франс А. Боги жадають / Анатоль Франс. Твори в п'яти томах, Т. 4 [Переклад з французької]. Київ : Дніпро, 1977. С. 353–536.
8. Вертипорох Оксана. Психоданалітична інтерпретація: методика і практика (на матеріалі оповідання Володимира Даниленка «Солом'яний пан»). *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*. Вип. 258. Черкаси, 2013. (№ 5). С. 106–112.
9. Волошинов В.Н. Фрейдизм / Зигмунд Фрейд, психоданаліз и русская мысль / Сост. и авт. вступ. ст. В.М. Лейбин. Москва : Республика, 1994. С. 269–346.
10. Сандлер Дж., Дэр К., Холдер А. Пациент и психоданалитик: Основы психоданалитического процесса. / Перевод с английского В.В. Зеленского и М.М. Скородумовой. Под Общей редакцией В.В. Зеленского. Воронеж : НПО «МОДЭК», 1993. 176 с.
11. Зборовська Н.. Психоданаліз і літературознавство: Посібник. Київ : Академвидав, 2003. 392 с. (Альма-матер)

Dynnychenko T. Metaphorical modelling of a psychological disorder in the novel by A. France “The Gods Are Athirst”

Summary. The article has been devoted to the analysis of A. France's novel “The Gods are Athirst” through the prism of psychoanalysis. The plot of the novel is interpreted as a metaphorical modeling of the mental disorder of the protagonist – Judge of the Tribunal Evarist Hamlen. The image of this

character represents the writer's complex attitude to the French Revolution of 1789–1794. This is how the image of a virtuous person appears, who gradually turns into a executioner as a result of a mental disorder. The study uses cultural-historical, biographical and psychoanalytic methods.

To study the image of Hamlen, the method of Freudian interpretation is used, when the character is analyzed as a carrier of unconscious complexes, and therefore his unconscious motives and feelings are determined, the semantics of his hidden desires are revealed. The article examines the author's representation in the image of the protagonist of such classic psychoanalytic symptoms as “Oedipus complex”, fantasizing and hallucinations, narcissism, transference, reaction, neurosis-psychosis. The writer does not use Freudian terms, but skillfully reproduces the original scene of the “Oedipus complex” and the specifics of its development in Hamlen; depicts the process of formation of narcissism; shows that the ideologically rationalized actions of the character are in fact a “response” – actions that the neurotic performs as a substitute for his memories; demonstrates as a result of the transfer the ambivalent feelings that make up the “Oedipus complex” are transferred to the Republic, turning patriotism into an idol, and hatred of the royalists into a mania for murder.

Analysis of A. France's novel “The Gods are Athirst” proves that the formation takes place on a psychoanalytic basis, and the plot is built as a “medical history” – the author performs a metaphorical modeling of mental disorder. The novelty of the study is that for the first time a psychoanalytic approach was applied to the interpretation of A. Frans “The Gods are Athirst”, in particular the plot and image of the main character.

Key words: psychoanalytic literary criticism, “textually constructed quasi-personality”, method of Freudian interpretation, “Oedipus complex”, narcissism, transfer, reaction.

*Дмитренко В. І.,**доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри української та зарубіжної літератур
Криворізького державного педагогічного університету*

ХУДОЖНЯ ЕКСПЛІКАЦІЯ КРЕАТИВНОСТІ В УКРАЇНСЬКИХ СОЦІАЛЬНО-ПОБУТОВИХ КАЗКАХ

Анотація. У статті проаналізовано українські народні соціально-побутові казки в аспекті репрезентації в них креативного складника, який здавна є однією з домінантних рис в українському менталітеті. Казка є своєрідним орієнтиром, способом збереження й передання інформації про суспільні ідеали. У тексті публікації наголошується на тому, що казки – це один із найдавніших і найвагоміших пластів української культури, сповнений таких персонажів, які (за уявленнями українців) є носіями народної моралі, віри у віднайдення виходу з найскладнішої ситуації й за будь-яких умов. Українська соціально-побутова казка – це своєрідний спосіб осмислення реальності. Казки, кваліфіковані як соціально-побутові, різняться за змістом, обсягом, мораллю, однак їх об'єднує віра українців у власні сили. Вони є яскравими зразками художньої експлікації вміння наших пращурів знаходити креативне рішення в найскладнішій ситуації, концентрацією етносоціокультурної специфіки народу.

У казках «Мудра дівчина», «Про майстра Іванка», «Невдячні сини», «Язиката Хвеська», «Як мужик пана дурив» та ін. через національні образи різних вікових категорій репрезентовано унікальність підходів до вирішення нестандартних проблем, шляхи виходу з алогічних ситуацій, які свідчать про те, що креативність є однією з націоментальних особливостей характеру українців. Проте креативність не завжди має позитивну конотацію в народній рецепції. У соціально-побутових казках «Хвора жінка і піп», «Дурному ні в людях, ні дома», «Про хитрого брата» та ін. репрезентовано хитру жінку, креативні дії якої спрямовані на приховування зради від довірливого чоловіка. Інколи вона дуже вміло знаходить пояснення пікантних ситуацій, але частіше третя (незацікавлена) особа (піп, подорожній солдат, розумний селянин) викриває її хитрощі. І. Котляревський у водевілі «Москаль-чарівник» здійснив інтерпретацію цього сюжету. У казці «Кому трудніш правиться» чоловік вирішив помінатися з жінкою місцями, вважаючи її роботу дуже легкою. Він виявив креативність у домашніх справах, що обернулося для нього негативними наслідками.

У статті доведено, що герої українських соціально-побутових казок відповідають усім складникам моделі креативності, які були сформульовані американським психологом Дж. Гілфордом.

Ключові слова: соціально-побутова казка, жанр, креативність, менталітет.

Постановка проблеми. Народна казка – невичерпне джерело для розуміння особливостей української ментальності, адже в ній закумуляовано накопичений тисячоліттями культурний досвід, народні морально-етичні норми. Казку можна вважати своєрідним зашифрованим посланням наших пращурів,

які дотепер залишаються ще не розгаданими. Казка адекватна до дійсності, репрезентує особливості українського менталітету. Особливе місце в усвідомленні особливостей українського світогляду посідає соціально-побутова казка. Казки мають схожу будову: проблема, шляхи її вирішення, щаслива розв'язка. У них найчастіше найменший і найслабший долає всі проблеми й перемагає завдяки вмінню прийняти креативне рішення. Дослідження українських соціально-побутових казок в аспекті вияву в них художніх експлікацій креативності українців вважаємо актуальною проблемою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До жанру казки звертались дослідники різного рівня. Серед всесвітньовідомих фахівців натрапляємо на імена А. Афанасьєва, М. Драгоманова, Д. Лихачова, О. Потєбні та ін. Звичайно, першість належить В. Проппу [1]. Сучасний український дослідник В. Давидюк розвинув його ідеї [2], осмисливши зв'язок чарівної казки слов'ян із міфологічною традицією. Жанрові особливості українських казок досліджували О. Бріцина [3; 4], Л. Дунаєвська [5; 6], І. Копка, С. Мишанич та ін. Чимало сучасних досліджень розкривають різні аспекти української народної казки: семантико-синтаксичну структуру (С. Шевчук); часові конструкції (О. Бондар); особливості кольористики (Т. Коротич); особливості реалізації антропоцентризму (О. Лещенко). М. Гнатюк виділив соціально-побутові казки в самостійну групу, назвавши їх «новелями» [7, с. 171]. Учений уважав їх близькими до народних оповідань, вказавши на відсутність у них фантастичних елементів. О. Бріцина в монографії, присвяченій соціально-побутовим казкам [3], дослідила їх тематику й особливості поезики. Однак соціально-побутові казки ще не розглядалися в аспекті вияву в них художньої експлікації рис креативності як однієї з домінантних ознак українського менталітету.

Метою статті є аналіз українських соціально-побутових казок в аспекті виявлення особливостей художньої експлікації в них креативності як однієї з домінант українського національного характеру.

Виклад основного матеріалу. Сучасна дослідниця Годсьєва вважає, що казка є знаковою системою, тому вона «будує певний позачасовий нарративний простір, де наратори за допомогою текстів мають змогу не тільки передавати загальнокультурні константи, але й розкривати етнічно зумовлене світобачення» [8, с. 11]. Виокремлення базових ознак українського менталітету, які впливають на формування основних рис народного світогляду, на усвідомлення самодостатності українців, є своєрідним поштовхом до подолання комплексу меншовартості, що був спровокований «старшими братами» і базується на глибокому аналізі матеріалу, що віками створювався

українцями й став основою для визначення його основних рис. У дослідженнях різних рівнів чітко окреслено думку про те, що пізнання нації відбувається через глибоке усвідомлення її культури, літератури й усної народної творчості. Твори фольклору є специфічним лакмусовим папірцем для виявлення й усвідомлення власних коренів, особливостей українського національного характеру. Творче (дивергентне) мислення є однією з домінуючих рис, що здавна визначає українців. Герої українських побутових казок відповідають усім параметрам моделі креативності, що були виділені американським психологом Дж. Гілфордом [9]. Це засвідчено й у творах фольклору. Казки в цьому допомагають зокрема найбільше. Саме вони були і є одним із найпопулярніших жанрів фольклору.

Казка є чи не першим інформаційним джерелом для пізнання світу дитиною. Саме через посередництво казки діти вчаться відрізнити правду від кривди, добро від зла, обирати героїв для наслідування. Це зумовлює виникнення тверджень про те, що знакові особливості національного менталітету передаються дітям через посередництво казки. Саме казки впливають на формування молодшого покоління, соціалізуючи їх, перетворюючи в активних громадян. Отже, казка виконує низку важливих функцій, провідною з яких є дидактична. Саме в казці закладені основи народної моралі, своєрідні життєві правила гармонійного життя у світі. Це сприяє адаптації дитини в соціумі, що є особливо актуальним у сучасному світі.

Чимало українських казкових сюжетів, як уже неодноразово доводилось дослідникам, мають типологічні сходження з казками інших народів. Проте соціально-побутові казки, на нашу думку, виділяються не тільки своїми сюжетами, а й тим, що чимало казок цього жанру найбільше сповнені специфічними рисами, що відділяють їх серед інших жанрів і дозволяє за їх допомогою безпомилково визначити не тільки країну походження, а й певну місцевість, специфічні риси кожної нації. За кількістю соціально-побутові казки переважають над чарівними й казками про тварин. Однак за часом походження вони менш давні. У їх змісті часто проступає ієрархічна розшарованість, характерна для вже досить розвинених суспільних відносин. Більшість дослідників вважають часом їх зародження феодальну формацію. Тому в чарівних казках і казках про тварин проступають міжнародні формотворчі ознаки, проглядаються «мандрівні сюжети», а соціально-побутові є специфічними для кожного народу.

Соціально-побутова казка дає можливість подивитись на буденне з нових позицій, глибше усвідомити якісь моральні настанови. Головні персонажі цих творів завжди знаходили вихід із найбільш безнадійних ситуацій. Новелістична побудова соціально-побутових казок наближає їх до реальності, а відсутність чарівного елемента допомагає чіткіше засвоїти, що зі складних ситуацій людина може вийти переможцем без сторонньої допомоги, чудодійної сили, а завдяки своїм особистим якостям: розуму, кмітливості й умінню креативно підходити до вирішення проблеми. Уміння персонажів творчо вирішувати проблеми сприяє щасливому завершенню казки. На жаль, креативність персонажа досить часто є єдиною зброєю, єдиним захистом від свавілля й підступності кривдників, якими найчастіше є люди з вищим соціальним статусом: піп, пан, цар. «Випробовування розуму в казках дорівнює випробуванню фізичної сили; духовна перемога має ту саму цінність, що й перемога у бою» [10, с. 89]. За тематикою виділяють твори

про дві долі, злиднів, наймита, який обдурив біду. Сюжети більшості соціально-побутових казок вкладаються в таку схему: бідний герой долає всі перешкоди і з честю виходить зі складних ситуацій завдяки своїй кмітливості, вмінню креативно вирішувати всі проблеми.

В основу багатьох соціально-побутових казок покладено сімейно-побутовий конфлікт, хоча соціального аспекту вони також не позбавлені. Соціальний статус персонажів завжди чітко окреслений. Діють вони відповідно до статусу й саме такі вчинки є основним засобом характеристики персонажів. Конфлікти виникають найчастіше між персонажами, що мають різні матеріальні статки, через бажання когось із них змінити свій фінансовий стан або принизити слабшого.

У структурі майже кожної соціально-побутової казки закладено етап ініціації героя. Креативність у подоланні перешкод, витримка допомагають йому під час випробувань різного рівня. Розумні, кмітливі, креативні (тобто здатні до віднайдення правильного виходу із ситуації) герої є народними улюбленими. Такі образи спостерігаємо у фольклорі багатьох країн. Їх імена давно стали символічними. Таким є Ходжа Насреддін – улюблений персонаж народів Сходу, Тіль Уленшпінгел – улюбленець фламандців і німців, Хитрий Петро – болгар і македонців тощо. В українському фольклорі не спостерігаємо жодного такого героя. Проте подібними до названих часто є представники народних верств: наймит, бідняк, циган, солдат, піп. Варто звернути увагу на виділення в українському фольклорі мудрої дівчини, адже серед важливих ознак українського менталітету дослідники виділяють шанобливе ставлення до жінки. Українські соціально-побутові казки є втіленням такої рецепції. Це казки «Семиліточка», «Мудра дівчина», «Розумна дівчина» та ін. У фольклорі інших народів розумним переважно є хлопчик (широко відомою є казка «Хлопчик-мізинчик»). Подібний сюжет знаходимо в японців, латишів, англійців та багатьох інших народів. Тобто спостерігаємо своєрідну гендерну нерівність серед традиційних фольклорних образів багатьох країн, де розумними й креативними є представники чоловічої статі. Жінка здебільшого представлена як предмет поклоніння або й насмішки, дуже рідко вона є порадицею в незвичайних обставинах.

В українському фольклорі трапляються казки, де поради батькові дає донька, яка креативно вирішує досить складні завдання. У названих вище казках дівчата знаходять відповіді на складні питання, творчо виконують абсурдні завдання. Жінки в українських соціально-побутових казках також виявляють креативність, хоча й (здебільшого) з метою захисту своєї честі й покарання набридливих залищальників («Як розживалась царська дочка за шевцем», «Попівське залищання» та ін.). Не тільки «за доброту, ніжність, лагідність, слухняність» [10, с. 87] поцінують жінку в українському фольклорі. У казці «Про майстра Іванка» батькові допомагає син. Казка «Як гуцули надавали цісарю по писку» перебуває в контексті галереї образів про креативні дії селянина. Її герой зумів у хитрий спосіб звільнитись від розбійників разом із переодягненим цісарем.

Жінка в українських соціально-побутових казках представлена з різними конотаціями. У деяких казках чоловіки креативно підходять до вирішення проблеми з лінійною дружиною чи донькою («Лінива жінка не пряде», «Як чоловік кішку вчив працювати» та ін.), сварливою й балакучою дружиною («Про того чоловіка, що купив жінці таку куртку, що пани носять», «Хитрий

чоловіку), «Язиката Хвеська» та ін.). Відома казка «Ледащиця» яскраво демонструє креативний підхід старшого покоління до виховання молоді. Свекор ласкою та наочним прикладом перевиховав ліниву невістку, зробивши з неї справжню господиню.

Креативність у соціально-побутових казках не завжди представлена з позитивною конотацією в народній рецепції. У творах «Хвора жінка і піп», «Дурному ні в людях, ні дома», «Про хитрого брата» та ін. репрезентовано хитру жінку, креативні дії якої спрямовані на приховування зради від довірливого чоловіка. Інколи вона дуже вміло знаходить пояснення пікантним ситуаціям, але третя незацікавлена особа (піп, подорожній солдат, розумний селянин) викриває її хитрощі. І. Котляревський у водевілі «Москаль-чарівник» здійснив інтерпретацію цього сюжету. У казці «Кому трудніш правиться» чоловік вирішив помінятися з жінкою місцями, вважаючи її роботу дуже легкою. Отож, відправивши жінку в поле орати, він вияв креативність у домашніх справах, що обернулося для нього негативними наслідками: розбив горщик зі сметаною, з якої хотів зробити масло, свиня перекинула діжу з тістом, а крук украв курку з курчатами, яких селянин до неї прив'язав. Відома п'єса О. Коломійця «Фараони» є новим переосмисленням цього сюжету.

Своєрідним винятком є створений у казці «Як селянин доїв цапів» образ мудрого правителя, що підтримав бідного селянина у його креативній спробі заробити грошей шляхом обману пихатих, але тупуватих вельмож. Образ мудрого короля є своєрідним утіленням мрії про доброго правителя, з яким простий селянин може говорити нарівні, зокрема й завдяки своєму розуму й кмітливості. У казці «Невдячні сини» невідомий зустрічний пан допоміг батькові креативно підійти до проблеми синівської неповаги. Ці дві казки виділяються з тематичного кола більшості казок, у яких найчастіше «пошивають у дурні» саме пана чи правителя, як-от у казках «Як мужик пана дурив», «Розумний бідак та ненажерливий багатир», «Дотепний жарт» та ін. Тупуватого пана змушують потримати дуба (скелю), щоб не впав на гречку, наглядати за птахом під шапкою, посидіти в дуслі тощо. Кмітливий селянин тим часом отримує зиск із панського майна.

Казки про злодіїв є ще однією тематичною групою українських соціально-побутових казок. Однак репрезентація цієї теми є особливою: йдеться не стільки про матеріальні збитки певних персонажів через креативні дії одного хитруна, а про своєрідне суперництво, поновлення соціальної несправедливості, коли багатим є недалекий чоловік, а розумним – соціально незахищений. Прикладом є казка «Злодій ченцем нарядився». У казках «Не завше по правді і в суді судять», «Як циган був адвокатом» репрезентовано розчарування в справедливості суддів, тому достойною справою вважаються хитрі дії щодо суддів-хабарників.

Тематично серед соціально-побутових казок виділяють такі, де зображено двобій хитрого й креативного персонажа з чортом. Чимало казок репрезентують сюжет своєрідного «інтелектуального змагання» між героєм і чортом («Кріпак і чорт», «Хитрий хлопець» та ін.). Казки про чорта не мають релігійної конотації. Це звичайні історії, в яких чорт є уособленням не сил зла, а глупства. Креативний герой завжди знаходить спосіб його надурити й навіть отримати зиск.

Цікавим є те, що в українських соціально-побутових казках описуються досить креативні дії священнослужителів. Це казки «Піп-ворожит», «Похорон» та ін. Хоча їх креативні дії

(поховання за гроші рудого собаки так, як і християнина, висвячення цапа на попа та ін.) засуджуються у цих творах. Висміюються попи, які настільки хитрі й жадібні, що й обдурити їх не гріх, у казках «Ненаситний піп», «Як попові захотілося золота», «Як селянин попа медом частував», «Піп-ворожка» та ін. Винятком є казка «Про скупого чоловіка», де піп допоміг жінці, яку ображав її чоловік.

Отже, в українських соціально-побутових казках представлені різні тематичні групи, які демонструють креативність як домінуючу рису характеру різних верств українського населення. Українці в складних ситуаціях завжди демонструють уміння знаходити вихід із найнесподіванішої ситуації, вступаючи в змагання навіть із чортом.

Висновки. Українська соціально-побутова казка виявляє специфіку національного світобачення, особливим способом презентуючи навколишню дійсність. Казки, кваліфіковані як соціально-побутові, різняться за змістом, обсягом, мораллю, однак їх об'єднує віра українців у власні сили. Вони є яскравим зразком художньої експлікації вміння наших пращурів знаходити креативне рішення в найскладнішій ситуації, концентрації етносоціокультурної специфіки народу. Відсутність надприродного, антропоцентрична спрямованість соціально-побутової казки дає підстави стверджувати, що аналіз українських соціально-побутових казок щодо вияву в них креативності персонажів доводить, що креативність є однією з визначальних рис українського народного характеру. Саме вона сприяє торжеству казкової справедливості (як соціальної, так і моральної). Найчастіше креативність виявляють представники бідних верств населення, але у деяких казках вона виявляється й у діях багатих і представників духовенства. Саме диференційований підхід до особливостей художньої експлікації креативності може розглядатись як матеріал для подальших досліджень у цьому аспекті.

Література:

1. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград : Просвещение, 1986. 365 с.
2. Давидюк В.Ф. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. 310 с.
3. Бріцина О.Ю. Українська народна соціально-побутова казка (специфіка та функціонування). Київ : Наукова думка, 1989. 152 с.
4. Бріцина О.Ю. Українська усна традиційна проза : питання текстології та виконавства. Київ : ІМФ ім. М.Т. Рильського, 2006. 397.
5. Дунаєвська Л.Ф. Українська народна казка. Київ : Вища школа, 1987.
6. Дунаєвська Л.Ф. Українська народна проза (легенда, казка) – еволюція епічних традицій : монографія. Київ : Видавництво «Бібліотека українця», 1997. 384 с.
7. Гнатюк В. Нариси української міфології. Львів : Ін-т народознавства НАНУ, 2000. 263 с.
8. Годзь Н.Б. Культурні стереотипи в українській народній казці : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури». Харків, 2004. 19 с.
9. Guilford J.P. Creativity. *American Psychologist*. 1950. № 5. С. 444-445.
10. Мушкетик Л.Г. Людина в народній казці Українських Карпат : на матеріалі оповідної традиції українців та угорців. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, 2010. 320 с.
11. Калинова сопілка : Антологія української народної прозової творчості. Казки, анекдоти, легенди, перекази, оповідання / Упо-

ряд., передм., статті та прим. О.Ю. Бріциної, Г.В. Довженюк, С.В. Мишанича. Київ : Просвіта, 1998. 615 с.

12. Соціально-побутова казка / Упоряд., передм., приміт. О. Бріциної. Київ : Дніпро, 1987. 382 с.

Dmytrenko V. Artistic exploitation of creativity in Ukrainian social fairy tales

Summary. The article under consideration analyzes Ukrainian folk social and everyday tales in terms of the creative component's representation in them, which has long been one of the dominant features in the Ukrainian mentality. A fairy tale is a landmark, a way to preserve and transmit information about social ideals. The publication's text emphasizes that fairy tales are one of the oldest, an essential layer of Ukrainian culture, full of such characters who, according to Ukrainians, are the bearers of folk morality, faith in finding a way out of the most challenging situation, and under any circumstances. Ukrainian social and everyday tale is a kind of way of understanding reality. Fairy tales qualified as social and domestic differ in content, volume, and morality, but they are united by Ukrainians' belief in their strength. They are a striking example of artistic explication of our ancestors' ability to find a creative solution in the most challenging situation, the concentration of ethnic socio-cultural specifics.

The fairy tales: "The Wise Girl", "About Master Ivanko", "Ungrateful Sons", "Yazykata Khveska", "How a Man Fooled

Mr", present the uniqueness of approaches to solving non-standard problems through national images of different age categories. These works of art depict the ways out of illogical situations, which show that creativity is one of the national features of Ukrainians' character. However, creativity does not always have a positive connotation in the popular reception. In social and domestic fairy tales, "The sick woman and the priest", "Stupid neither in people nor at home", "About the cunning brother", etc., represented a cunning, creative woman whose actions are aimed at concealing the betrayal of a trusting man. Sometimes she very skillfully finds an explanation for spicy situations, but more often, the third, a disinterested person (a pope, a traveling soldier, a wise peasant), exposes her wiles. I. Kotliarevskyi, in the vaudeville "Moskal-magician" performed interpretation of this plot. In the fairy tale "Who is more difficult to rule" man decided to swap places with the woman, considering her work very easy. He showed creativity in household chores, which turned out to be harmful consequences for him.

The article proves that the heroes of Ukrainian social and everyday fairy tales correspond to all the creation model components, which were formulated by the American psychologist J. Guilford.

Key words: social and everyday fairy tale, genre. creativity, mentality.

*Zhovtani R. Ya.,**Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Head of International Communication Department
Uzhorod National University*

THE CULTUROLOGICAL ASPECTS OF FLASH FICTION BY ERNST WIECHERT

Summary. The article attempts to analyze the culturological aspects of Ernst Wiechert's flash fiction, which emphasizes the topical aspects of the socio-political situation of the 20–30s of the twentieth century in Germany under conditions of internal emigration. In addition, attention is focused on the issue of genre definitions of short stories and novels, the specifics of interpretation and interpretation of the genre of short stories in German literary criticism are revealed. A defining feature of E. Wiechert's short stories and novels is anthropocentrism. Touching on anthropological problems, the author solves them at the household level. Through the prism of allegory, the author emphasizes the actual reality with the transition to Eternity. Distinguishing between short stories and novels, which are the main ones in E. Wiechert's flash fiction of the 1920's and 1930's, it is necessary to single out their ontological basis.

The author adheres to the principles of cyclical prose works. In this case, the genre of short stories is often transformed into a story that reflects his worldview concept. The cycles of E. Wiechert's novels are also characterized by the author's idea of the composition, the independence of the works united in the cycle and the centripetal nature of the composition. The peculiarity of the cycles of the German writer lies in their clear structure, the subordination of all elements to the general idea.

It can be concluded that in the 1920's and 1930's cyclicity became the defining principle of E. Wiechert's work. This is a cycle at the level of formation of the author's art world. Analyzing the problem of the cycle in the work of E. Wiechert, it is advisable to pay attention not only to literary but also culturological aspects. In this context, we are talking about the ontological status of both the genres that make up the work of art and the cycle itself. All this gives grounds to assert that the flash fiction of E. Wiechert 20-30's of the twentieth century is a subject to the understanding of existential issues.

Key words: flash fiction, novel, short story, inner emigration, cyclical, anthropocentrism, interpretation.

Formulation of the problem. Ernst Wiechert's multi-genre creative work (1885–1950) played a significant role in the development of the German-language literary process of the first half of the twentieth century. He is the author of novels, among which the wide prose canvas "Dead Forest" ("Totenwald", 1939) [1], as well as cycles of poems and journalistic articles have gained considerable resonance. E. Wiechert's reflections on the topical aspects of the socio-political situation of that time under conditions of internal emigration were published in two autobiographical books: "Forests and People. Youth" ("Wälder und Menschen. Eine Jugend", 1936), "Years and times. Memories" ("Jahre und Zeiten. Erinnerungen", 1949). In the early 1930s, the artist created a series of plays for the theater. In turn, during the 20–30's of the twentieth century. E. Wiechert paid considerable attention to the forms of small genres:

short stories and novels. "The term "flash fiction" ("Kurzprosa") includes short stories, miniatures, aphorisms, diary entries, letters, unfinished fragments, strokes and even conversations. Each of these genre definitions, as we know, has no complete boundaries" [2; 5], – such a definition is given by the Russian literary critic V. Zusman. In this regard, German literary criticism, the genre composition of flash fiction differs from the interpretation given in the proposed definition. This is primarily due to the peculiarities of the development of literary criticism in Germany, as well as the cultural and historical identity of the country. Thus, the genres of flash fiction include "novel" ("Novelle"), "story" ("Erzählung", "Geschichte"), "short story" ("Kurzgeschichte"), "concentrated story" ("Kürzestgeschichte"), "Calendar history" ("Kalendergeschichte"), "prose miniature" ("Prosaminatur"), "essay" ("Skizze"), "poetry in prose" ("Prosagedicht"), "feuilleton" ("Feuilleton"), "Anecdote" [3, p. 20].

All this emphasizes the relevance of the study of the peculiarities of the flash fiction by E. Wiechert.

Research analysis. The works of such researchers as M. Bakhtin, F. Wallman, L. Ginzburg, M. Hirschman, I. Denisyuk, K. Doderer, B. Eichenbaum, I. Zymomyra, L. Kaufman, I. Klein, N. Leites, F. Lokeman, Yu.M. Lotman, T. Meiserska, J. Mueller, G. Pospelov, K. Rothman, B. Tomaszewski, M. Fick, K. Fischer, O. Freidenberg and others are devoted to the question of classification and systematization of genres of flash fiction. In this regard, it should be noted that in Ukrainian literary studies E. Wiechert's artistic models have not been systematically studied. The works of the German writer have not been translated into Russian or Ukrainian languages.

Among the critical investigations about the life and work of E. Wiechert we should mention such works as "Theme of anti-fascism in the work of E. Wiechert (Before the evolution of the creative method)" (1979) L. Kaufmann, "The work of anti-fascist writers in Germany during Nazism. Problems. Poetics" (1983) L. Kaufmann, "The study of the creative work of Ernst Wiechert" ("Untersuchungen zum Werk Ernst Wiecherts") (1987) A. Messing, "Ernst Wiechert's dissident novel "The White Buffalo or the Great Justice" ("Der weisse Büffel oder grossen Gerechtigkeit") (1989) F. Parkes-Perret, "Education for barbed wire. The Significance and Dilemma of Ernst Wiechert's Conservative Opposition" («Erziehung hinter Stacheldraht. Wert und Dilemma von Ernst Wiecherts konservativer Opposition») (1999) L. Krenzlin, "Ernst Wiechert. The One Who Moves Hearts" ("Ernst Wiechert. Der die Herzen bewegt") (2003) X.-M. Plesske, "The Concept of Human in Ernst Wiechert's flash fiction of the 1920s and 1930s" (2004) O. Lukinova.

The purpose of the article is to reveal the features of the genre structure of Ernst Wiechert's flash fiction of the 20s and 30s of the 20th century within in the German literature emigration context.

The main material presentation. Systematic study of German-language literature of the twentieth century under modern conditions requires clarification of the established scientific schemes of coverage of its history. This applies, in particular, to the role of literature in exile, which has long been a secondary object of historical and literary research. Taking into account the creative achievements of authors who lived and worked in exile, including domestic, makes it possible to build an integrated picture of the artistic achievements of the German-speaking cultural space.

E. Wiechert's flash fiction of the 1920s and 1930s generally does not differ in genre diversity. To some extent, this is because it covers the stories and short stories that the author has combined into cycles. In this context, it deserves an in-depth study of the genre definitions of short stories and narratives, and hence – the disclosure of the specifics of interpretation and interpretation, especially the genre of short stories in German literary criticism. It is noteworthy that the definition of these genres is often perceived by one or another author conditionally. Thus, E. Wiechert's appeal to a particular genre is determined not only by the peculiarities of his artistic method associated with the author's worldview, but also by the neo-romantic issues to which he appeals in his work.

At the turn of the XIX–XX centuries. The novel became one of the most popular genres in Germany. The well-known theorist of German literature G. Fischer argues: at the beginning of XX century. It became “difficult and almost impossible to define genres, because each new work of a genre can completely erase the ideas that have already formed about it”. The researcher rightly believes that “the main elements of a flash fiction can be named, but there will always be flash fictions that do not have some of its components” [4, p. 172–173].

German novel of the XX century differs from other forms not only in size but also in the tone of events. An unexpected event determines the whole subsequent development of the plot and the characters are directly related to it. A prerequisite for the novel should also be “spontaneity, lack of smooth development of events” [4, p. 173]. Beginning with the work of K.M. Wiland, the novel is defined as a special form of flash fiction. First of all, the epic beginning is important. Instead, the author's appeal to the recipient is pushed to the background. Romantics bring to the genre of flash fiction fantastic, symbolic elements, dream motifs. Realists focus on posing serious problems that are necessarily related to human life. Ludwig Tieck gives the novel a new element, a sharp, unexpected turn of events. The so-called “falcon” theory distinguishes between a story and a short story on the basis of “an unexpected turn of events to something new” [5]. In this regard, K. Doderer cites the words of J.W. Goethe, who called the main element of the novel “an unheard of event” (“unerhörte Begebenheit”) [6, 63].

To reveal the purpose of this exploration, it is advisable to clarify the possible grounds for comparing the novel with other forms of small genres (“Kurzgeschichte”, “Erzählung”). Mr. Fischer suggested the following comparison: “A short story cannot be abstract, its plot is necessarily related to social issues. It must have an addressee and its own morals” [4, p. 172]. “The novella”, emphasizes the scientist, “loves the ordinary, the everyday, but at the same time the unexpected, the fateful” [4, p. 173]. The novel should have a frame. Then Theodore Storm called the novella – given its framework composition – “the sister of drama” [4, p. 173]. If it is not there, it is a chronological story (narrative) [4, p. 173]. According to K. Figner, a story is a “short form of a story where there is a plot

that is built on the comparison of time”. I. Klein, in turn, defines the story as a “natural movement of events” [7, p. 221]. The concentration of the event described in the novel was especially noted by art theorist Friedrich Theodor Fischer. In 1857, in the studio “Aesthetics”, he emphasized: “The novel refers to the novel as a ray of sunshine to the light mass” [5, p. 154].

Klaus Doderer, an authoritative German researcher of the theory of “short story” (“Kurzgeschichte”), distinguishes, in fact, a short story and a novel: great depicted event” [6, p. 63]. K. Doderer also emphasizes the following points: “In the novel the depicted event is motivated by the course of the events themselves, in the short story – it is not. The novel shows the development of events, the short story – is not” [6, p. 64].

In our opinion, the main components of the novel's genre are most comprehensively defined in the thorough edition of German History of Literature in 12 Volumes (1994): the size between the novel and the Kurzgeschichte; a plot taken from life or close to reality; the presence of an event, an unexpected, unexpected turn of events that would change the life or perception of the world of the protagonist; single-plot, straightforward composition; objective, uncommented manner of presentation; condensed, free from pathos and verbal ornaments style; the presence of a symbol [5, p. 157] and, finally, a special function of the narrator. G. Fischer speaks in this context about the “objective presentation and neutrality of the narrator” [4, p. 173].

Thus, answering the question of whether the principle of differentiation of the genres of short stories and novels is fundamental for E. Wiechert, we can say: the boundaries between these forms are rather conditional. Often E. Wiechert's short stories should be defined at the level of the story. An example here is the short story “Farm of the Dead” (“La Ferme morte”, 1933). A number of his short stories (for example, “Simple Death” (“Der einfache Tod”, 1931–1936), “Legend of the Last Forest” (“Die Legende vom letzten Wald”, 1923–1924)) do not have a framework composition and an unexpected change of events. Hence their closeness to the short story, which indicates that for E. Wiechert it is not the structural formal properties of genres that are important, but their essential qualities.

A remarkable detail: for E. Wiechert, short stories and novels are not endowed with genre stability. Thus, following the romantics, the writer introduces into the novel symbolic elements that often become leitmotifs. E. Wiechert uses the images of the forest as a symbol of life, the bridge as a symbol of the transition between real and unreal worlds (“Der Kinderkreuzzug” (“Children's Crusade”), 1926; “Die Flucht ins Ewige” (“Escape to Eternity”), 1927; “Der silberne Wagen” (“Silver Trolley”), 1928; “Hirtennovelle” (“Shepherd's Novel”), 1934). Most short stories have a “classic” structural element – an “unheard of event”. In addition, this genre form contributes to the greatest concentration of content and makes it possible to reflect the full range of worldviews of the author. It is in stories and novels that E. Wiechert develops the main themes and motives of his work.

The defining feature of E. Wiechert's short stories and novels is anthropocentrism. Touching on anthropological problems, the author solves them at the household level. And, despite the allegorical component, he emphasizes the actual reality with the transition to Eternity. Distinguishing between short stories and novels, which are the main ones in E. Wiechert's flash fiction of the 20s and 30s, it is necessary to single out their ontological basis [1, p. 87].

E. Wiechert's prose of the 1920's and 1930's is generally cyclical. It enabled the author to activate the genre potential related

to the understanding of ontological problems. At the same time, it manifests the process of blurring genre boundaries. According to L. Lyapina, the separation of the cycle from the whole paradigm of multicomponent units is due to its integrity as a result of the interaction of a number of components: "The cycle is an aesthetic whole, which is a series of independent works. All of them belong to one kind of art, created by one author and composed by him in a specific sequence" [8, p. 3]. During the period under study, E. Wiechert created three cycles of novels: "Silver cart. Seven novels" ("Der silberne Wagen. Sieben Novellen", 1928), "Flute of the Pan" ("Die Flöte des Pan", 1930), "Holy Year. Five novels" ("Das heilige Jahr. Fünf Novellen", 1936).

E. Wiechert adheres to the principles of cyclical prose works, despite the fact that the genre of novel in him is often transformed into a story. They reflect his worldview. As I. Kutlemina notes, "the cycle is a kind of artistic integrity, the desire for detailed elaboration of the stated theme, testifies to the concept of the world, which can be represented as a mosaic panel, where each element is equally important and significant" [9, p. 6]. It can be argued that in the 1920's and 1930's cyclicity became the defining principle of E. Wiechert's work. This is a cycle at the level of formation of the author's art world. On the other hand, cyclicity can be considered as a "trend that characterizes not only the poetics of a particular work, but also the artistic thinking of the author, a group of contemporary authors, the literary era" [9, p. 6].

As M. Darwin, L. Lyapina, I. Fomenko emphasize, the prose cycle is less studied in the theoretical aspect than the lyrical [10; 8; 12]. Researchers note the general conditions of its existence: the author's context, the unity of works, which is due to the intention of the creator, the general name of the cycle, a relatively stable composition in several publications. The author's conditional representation of the cycle is decisive (V. Sapogov, I. Fomenko, L. Lyapina, Y. Shatin) [9, p. 6]. The selection of short stories that form cycles in E. Wiechert is not accidental. After all, short stories combined into cycles have the logic of internal construction. Each of the three cycles begins with a preface by the author, which serves as a not thematic, but always semantic "connection" of works into a single whole. The cycles of E. Wiechert's novels are also characterized by the author's idea of the composition, the independence of the works united in the cycle and the centripetal nature of the composition. The peculiarity of the cycles of the German writer lies in their clear structure, the subordination of all elements to the general idea.

Cyclo-forming bonds play an extremely important role in the author's cycle. There are three main types among them: title, general prototypes of the composition and vocabulary (I. Fomenko) [9, p. 8]. The title is one of the main components of the organization of the text in E. Wiechert. He is self-sufficient. Two main aspects are important for understanding the title as a phenomenon: a) the identity of the title with the non-textual series (everyday realities, cultural and historical stratum, etc.), in other words, its associative, non-textual motivation; b) the title / text ratio (direct, intratextual motivation). The role of the header in the loop is also determined by its subordination to the whole, the connection with other headings of the loop. For example, E. Wiechert duplicates the title of the series "Der silberne Wagen" with the title of a separate novel. I. Kutlemina rightly notes that such a technique is "an extremely important way of organizing an epic ensemble, which was discovered in the early 19th century in the lyrical cycle – a prototype of supporting elements that reveal the semantically filled role of the title in the cycle of works" [9, p. 8].

The titles of the cycles can be divided into three main groups [9, 8]: the nomination with zero connotation ("Veronika" ("Veronika", 1931–1936); titles with implicit authorial attitude ("Not beautiful" ("Die Häßliche", 1930)), "Simple Death" ("Der einfache Tod", 1931–1936), "Candidate for Suicide" ("Todeskandidat", 1933), the semantic content of the headlines, which relates to the historical paradigms of world art [9, p. 9] ("Der Hauptmann von Kapernaum", 1928–1929), "The Seventh Day" ("Der siebente Tag", 1928), "Advent of the Dead" ("Advent der Toten", 1931), "The Apostle" ("Der Jünger"). It is noteworthy that E. Wiechert uses the least connotations with zero connotations, instead he pays attention to intertextual, precedent titles. The titles of novels in cycles serve not so much as an announcement of the theme, stylistic organization, but as a concentration of the author's concept.

Conclusions. Analyzing the problem of the cycle in the work of E. Wiechert, it is advisable to pay attention not only to literary but also culturological aspects. In this context, we are talking about the ontological status of both the genres that make up the work of art and the cycle itself. All this gives grounds to assert: the flash fiction of E. Wiechert of 20–30-ies of the twentieth century is a subject to the understanding of existential issues.

References:

1. Roslan J. Ernst Wiechert : życie i dzieło. Olsztyn : Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, 1992. 159 s.
2. Зусман В.Г. Художественный мир Франца Кафки: малая проза. Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 1996. 182 с.
3. Зиморя І. Австрійська мала проза ХХ століття: художня світобудова. Дрогобич-Тернопіль : Посвіт, 2011. 396 с.
4. Fischer H. Studien zur deutschen Märendichtung. Tübingen : Niemeyer, 1983. 556 S.
5. Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Fünfte, überarbeitete Auflage / [von Wolfgang Beutin, Klaus Ehlert, Wolfgang Emmerich, Helmut Hoffacker, Bernd Lutz, Volker Meid, Ralf Schnell, Peter Stein, Inge Stephan]. Stuttgart-Weimar : J.B. Metzler Verlag, 1994. 630 S.
6. Doderer K. Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969. 103 S.
7. Klein J. Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart. Wiesbaden: Steiner, 1960. 674 S.
8. Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе : автореф. дис. ... док. филол. наук. Санкт-Петербург, 1995. 38 с.
9. Кутлемина И.В. Поэтика малой прозы Л.С. Петрушевской : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Северодвинск, 2002. 20 с.
10. Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово : КГУ, 1983. 104 с.
11. Кауфман Л.С. Человек и время в творчестве Э. Вихерта 20-30-х годов. Образ героя – образ времени. Межвузовский сборник науч. трудов. Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 1984. 136 с.
12. Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла : автореф. дис. ... докт. фил. наук. Москва, 1990. 31 с.

Жовтани Р. Я. Культурологічні аспекти малої прози Ернста Віхерта

Анотація. Системне вивчення німецькомовного письменства ХХ ст. за сучасних умов вимагає уточнень щодо сформованих наукових схем висвітлення його історії. Це стосується й ролі літератури у вигнанні, яка тривалий час залишалася другорядним об'єктом історико-літературних досліджень. Урахування творчих здобутків авторів, які

жили й творили в еміграції, зокрема й внутрішній, дає можливість вибудувати інтегральну картину мистецьких досягнень німецькомовного культурного простору.

У статті зроблено спробу проаналізувати культурологічні аспекти малої прози Ернста Віхерта, яка увиразнює зловісні аспекти суспільно-політичної ситуації 20–30-х рр. XX ст. у Німеччині за умов внутрішньої еміграції. Крім того, акцентовано увагу на питанні жанрових дефініцій новели та оповідання, розкрито специфіку тлумачення й трактування жанру новели у німецькому літературознавстві. Визначальна особливість новел та оповідань Е. Віхерта – антропоцентризм. Торкаючись антропологічних проблем, автор вирішує їх на побутовому рівні. Крізь призму алегорії автор виакцентує актуальну реальність із переходом у Вічність. Розмежовуючи оповідання та новелу, які є основними в малій прозі Е. Віхерта 20–30-х рр., варто виокремити їх онтологічну основу.

Автор дотримується принципів циклічності прозових творів. При цьому жанр новели нерідко трансформується

в оповідання, яке відображає його світоглядну концепцію. Циклам новел Е. Віхерта притаманні: авторський задум композиції, самостійність творів, об'єднаних у цикл, та доцентровість композиції. Особливість циклів німецького письменника полягає в чіткій структурованості, підпорядкуванні всіх елементів загальному задуму.

Можна стверджувати, що у 20–30-х рр. циклічність постає визначальним принципом творчості Е. Віхерта. Тут йдеться про циклічність на рівні формування авторського художнього світу. Аналізуючи проблему циклу у творчості Е. Віхерта, доцільно звертати увагу не тільки на літературні, але й на культурологічні аспекти. У цьому контексті йдеться про онтологічний статус як жанрів, які складають художнє творіння, так і самого циклу. Усе це дає підстави стверджувати, що мала проза Е. Віхерта 20–30-х рр. XX ст. підпорядкована осмисленню буттєвих питань.

Ключові слова: жанр, мала проза, новела, оповідання, внутрішня еміграція, циклічність, антропоцентризм, інтерпретація, концепт, поетика.

Ковнік С. І.,

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри української та зарубіжної літератур
Криворізького державного педагогічного університету

ФУНКЦІЇ ПОДІЙ-ФАТУМУ В НОВЕЛІ П. ЗЮСКІНДА «ГОЛУБ»

Анотація. Статтю присвячено аналітичному вивченню функцій подій-фатумів у новелі П. Зюскінда «Голуб». Подія-фатум забезпечує стрімкість та динамічність розвитку сюжету твору літератури, максимально сконденсовує розвиток подій навколо головного персонажа твору. Для осмислення функції події, пов'язаної з появою голуба, П. Зюскінд переповів причини ізоляції головного персонажа від навколишнього світу. Письменник акцентував увагу на тому, що дитинство та юність головного персонажа Ноеля були зіткані з низки таких подій, про які він волів не згадувати. Письменник використав можливості події-фатуму для розкриття трагедії самотності головного персонажа. Рятуючись від голуба як вісника смерті, Ноель порушив низку табуованих для нього принципів. Він пересилив себе і пішов на контакт із зовнішнім світом, від якого він усе життя тікав. У всіх сферах його життя після появи голуба відбувся колапс. На роботі він втратив свою сфінксівську незворушність, був розгубленим та неуважним. Подія-фатум порушила його душевну рівновагу. Він постійно роздумував над тим, що означає поява голуба, де взявся той птах, як знайти нову точку опори у своєму житті або знову відродити душевну рівновагу.

Письменник дуже майстерно передає психологічний стан самітника, акцентуючи увагу на перебігу його емоцій та настроїв. Життєвий колапс у долі самотньої людини – це неймовірна трагедія, адже принципово міняється усталений та звичний перебіг одноманітних подій, котрі були передбачуваними.

Подія-фатум спричиняє навіть порушення душевної рівноваги головного персонажа. Він перебував у стані емоційного напруження, адже поява птаха стає справжньою життєвою проблемою для Ноеля.

Помічено, що подія-фатум спровокувала активізацію низки фобій у Ноеля, а фобії, як відомо, найчастіше виявляються у надто емоційних та вразливих людей. Фобія викликана підвищеним відчуттям страху на певний подразник (голуба) не підлягала жодному логічному обґрунтуванню. Безпорадність Ноеля викликає співчуття. Йонатан Ноель не зміг пристосуватися до навколишнього світу, його звички з часом стали безглуздими, а життя – позбавленим будь-якого сенсу. На жаль, він цього не усвідомлював до зустрічі з голубом. Подія-фатум змусила Йонатана боротися із собою, долати життєві труднощі.

Ключові слова: фобія, розбалансованість, колапс, непередбачуваність, усталеність.

Постановка проблеми. Відомо, що події як визначальні причино-наслідкові фактори життєдіяльності людей уже давно цікавлять мислителів і науковців. На особливе вивчення заслуговує такий тип подій, як подія-фатум. На думку Т. Гребенюк, події і як явища, і як процеси важливі в житті персонажів творів літератури, тому їх потрібно вивчати дуже уважно. Учена дослідила функції події у творах української літератури кін.

XX – поч. XXI ст., обравши такі жанри, як наукова фантастика, фентезі, альтернативні історії, утопії та антиутопії, містика, авантюрна проза, бойовик, детектив, суб'єктна та гумористично-сатирична проза. Вона звернула увагу, що «жанр певною мірою пояснює специфіку подій у складі твору» [3, с. 40], тобто функції події нерозривно пов'язані з особливостями жанру.

Т. Гребенюк у своїй праці використовує такі поняття: «інверсійна подієвість», «подієвий потенціал», «подієві гнізда», «подієвий каркас», «подієві моделі», «подієві конструкти», «подієва схема» та ін. Проте переважна частина цих понять стосується особливостей функціонування події у творах великих жанрів української літератури, тоді як зміст, форма, ознаки та функції події у малих жанрах потребують спеціального дослідження.

Як відомо, подія-фатум групує творчий матеріал залежно від задуму письменника, окрім того, об'єднує навколо себе персонажів, є тлом вияву їх рис характеру через деталі, забарвлює поведінку, мовлення, жести, настрої. Відомо, що саме новела зберігає найважливішу стійку ознаку – івентність (подієвість), яка розкриває спосіб організації змістоформи вказаного жанру.

Незважаючи на зовнішній лаконізм, новелістична подієвість є масштабною у межах конкретного художнього простору та його контексту: «Жанр новели має величезні можливості в малому показувати велике» [1, с. 98]. Основою твору малих жанрів часто стають яскраві, особливі, нечувані, рідкісні або ж унікальні події, які мають такі найголовніші функції: інтригувати, зацікавлювати та навіть вражати читача

Подія-фатум у новелі може мати зовнішню (обставини зовнішнього життя) та внутрішню (переворот внутрішнього світу людини, поглядів, характеру, зміна її психічного стану завдяки погляду, слову, мовчанню тощо) причинності. У новелах подія-фатум має лінійний напрям розгортання. Відсутні епізодичні, зовсім далекі за змістом додаткові події описового характеру, які особливо не впливають на сюжет. Стрімкість та динамічність розвитку події-фатуму надають сюжету новели деякої сконденсованості дії, увиразнюють її перебіг.

Отже, події набувають особливої значущості у творах малих жанрів, оскільки саме там вони виявляються як важливі фактори змісту твору. Ще важливішими стають функції подій-явищ і подій-процесів тоді, коли подаються не як закономірні й неминучі, а як вигадані чи випадкові. Саме у такий спосіб художньо моделював події у своїй новелі «Голуб» П. Зюскінд. Письменник акцентував увагу реципієнта на тому, яку саме роль відіграє подія-фатум у долі самотньої людини, а ще вказав на те, як такого типу подія змінює усталений спосіб її життя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Новела «Голуб» (1987) П. Зюскінда в українському літературознавстві активно почала досліджуватися в останнє десятиліття XXI століття.

Дослідники цього твору торкнулися аспектів образності кольороназв у творі (У. Карабін), порушили проблеми сучасної лінгвостилістики на матеріалі новели П. Зюскінда «Голуб» (В. Муратова). Отже, цей твір, як бачимо, поки не став об'єктом усебічного вивчення з точки зору літературознавства, а тому аналітичне дослідження функцій події-фатуму в новелі П. Зюскінда «Голуб» сприятиме розширенню уявлень про функціональні особливості подій у прозових творах малих жанрів у цілому.

Мета статті – шляхом аспектного аналізу вивчити функції події-фатуму в новелі П. Зюскінда «Голуб».

Виклад основного матеріалу. Починаючи оповідь про життя Йонатана Ноеля, автор одразу акцентує увагу на тому, що подія з голубом «...зненацька перевернула його буття» [4, с. 3]. Отож, усталений спосіб життя головного персонажа новели суттєво і непередбачувано змінився. Для осмислення функції події, пов'язаної з появою голуба, П. Зюскінд переповів причини ізоляції головного персонажа від навколишнього світу. Він здійснив екскурс у дитинство Ноеля й узагальнив, що в його житті трапилося стільки подій, про які той навіть не хотів згадувати. З усього, що з ним відбулося, він зробив висновок: «...людям довіри немає і що, тільки тримаючись від них подалі, можна спокійно жити» [4, с. 7]. Недовіра до людей змусила Ноеля максимально самоізолюватися. А це сприяло розміреності його життя, впорядкованості всіх тих, процесів, які відбувалися в житті головного персонажа.

Так, визначальною подією свого життя Ноель уважав день виходу на пенсію. Для когось ця дата може видатися сумною, але не для головного персонажа, який до неї активно та ретельно почав готуватися після п'ятдесяти років: «Під ліжком зберігався десяток пляшок червоного вина, серед них одна Chateau Cheval Blanc grand cru classe, яку тримав до дня свого виходу на пенсію в 1998 році» [4, с. 13]. У такий спосіб письменник акцентує увагу на тому, що у житті головного персонажа несподіваність або ж раптовість не мали місця, адже все було спланованим та передбачуваним. Як не дивно, головний персонаж жив не теперішніми турботами, а майбутніми, бо страшено боявся того, що щось може піти не за планом.

Максимальна ізолюваність від світу породила у Ноеля страх зустрічі з будь-якою людиною, особливо з іншими співмешканцями будинку, в якому він жив. Він болісно та з острахом уранці йшов до туалету, аби нікого не зустріти. Довго прислухався до чужих кроків за дверима. Усе це свідчить про те, що у Ноеля сформувався психологічний комплекс, який із часом почав активно прогресувати.

Подію-фатум у житті головного персонажа П. Зюскінд презентує так: «Він саме зібрався переступити поріг, навіть підняв ногу – ліву, яка ось-ось мала зробити крок, – коли раптом побачив його» [4, с. 19]. Вигляд голуба породив страх у Йонатана, а точніше – «смертельне враження». Саме це маленьке створіння було найнеочікуванішим для головного персонажа. Він навіть не допускав думки, що ця пташка може опинитися у його помешканні. Перші думки, які виникли в його голові, були пов'язані зі смертю. Для Ноеля голуб стає знаком смерті, а його поява суттєво змінює звичний спосіб життя головного персонажа. Свідомість Йонатана Ноеля миттєво оживає, час перестає минати монотонно, голуб спричинив колапс у його одноманітному житті. Він уперше за стільки років покидає свою кімнату, порушує звичний спосіб свого

життя і, що головне, робить ті речі, яких ніколи не робив. Усе це викликає у нього несамовитий страх: «серце гупало аж під горлом» [4, с. 42].

У внутрішніх монологів Ноеля розкривається вся трагедія його самотності. Він приймає рішення залишити свою кімнату, бігти світ за очі, аби тільки не бачити голуба.

Рятуючись від голуба як вісника смерті, Ноель порушив низку табуваних для нього принципів. Одним із них було спілкування з консьержкою Рокар, яку він зазвичай обходив десятою дорогою. Його драгувало те, що ця жінка постійно пильно вдивлялася в його постать. Її погляди для Йонатана були нібито докорами за нікчемність його буття.

Подія з голубом суттєво вплинула на якість життя головного персонажа. На роботі він втратив свою сфінксівську незворушність, був розгубленим та неухважним. Подія-фатум порушила його душевну рівновагу. Він постійно роздумував над тим, що означає поява голуба, де взявся той птах, як знайти нову точку опори у своєму житті, аби знову відродити душевну рівновагу.

Усі ці думки постійно тривожили його, він нервував, не міг сконцентруватися, був розбалансованим. До того ж цей стан негативно вплинув на його здоров'я. Ноель в один момент відчув погіршення зору. Письменник майстерно передає психологічний стан самотника, акцентуючи увагу на перебігу його емоцій та настроїв.

Головний персонаж сам створив проблему: «він був настільки зайнятий цією жахливою думкою, що повторний короткий сигнал не зовсім проник у його свідомість» [4, с. 76].

Подія-фатум спровокувала активізацію низки фобій у Ноеля, а фобії, як відомо, найчастіше виявляються у надто емоційних та вразливих людей. Фобія, як правило, викликана підвищеним відчуттям страху на певний подразник. Це нав'язливий страх, котрий загострюється у тих чи інших ситуаціях і не підлягає логічному обґрунтуванню. Так, логічному обґрунтуванню не підлягає страх головного персонажа перед брудом та результатами випорожнень людей, тварин, птахів. Уперше цей страх він пережив у тридцятирічному віці, коли випадково побачив як випорожнюється французький безхатченко клошар. Це видовище для Ноеля виявилось жахливим і страхітливим. Воно породило в його свідомості різноманітні асоціації та роздуми: «Що могло бути жалюгіднішим, ніж бути вимушеним привселюдно оголовати зад? Де було більше приниження, ніж ці спузені штани, ця скоцюрблена поза, ця вимушена, потворна нагота? Що було безпомічнішого та принизливішого, ніж принука робити сороміцьку справу на очах цілого світу? Нужда?» [4, с. 87]. І щоразу, коли пригадував цей епізод, він здригався. І ось через двадцять років він знову пережив страх, але вже страх перед фізіологією – випорожненнями голуба.

Отже, подія-фатум реанімувала фобії головного персонажа, змусила знову пережити стан огиди. Він відчув те, як страх бути оголеним перед загалом та відсутність можливості усаїтнитися у своїх інтимних справах, заволодів ним остаточно. Зелені цятки на підлозі від голуба стали потужним поштовхом до загострення фобії та нервового збентеження.

Найбільше у своєму житті він боявся того, що може опинитися на місці клошара. Подія-фатум знову повернула його до роздумів тридцятирічної давнини про клошара. Йонатан розмірковував над тим, як і він може опинитися на місці цього чоловіка. Після зустрічі з голубом це відчуття ще більше заго-

стрилося і стало несамовито його гнітити. Він почав утрачати впевненість у собі, у завтрашньому дні. Ці події неймовірно гнітили головного персонажа. Після вторгнення «стороннього» у світ Ноеля він відчув ворожість до оточення, але сам не спромігся протистояти обставинам.

Зустріч із голубом змусила Йонатана багато над чим замислитися. Так, він дійшов жажливого висновку: «сутність людської свободи полягає у володінні клозетом і що він володіє цією суттєвою свободою» [4, с. 86]. А далі він самого себе запевняв: «Так, він правильно влаштував своє життя! Він мав досить щасливе існування. Не було нічого, зовсім нічого такого, про що варто було б жалкувати чи в чомусь заздрити іншим людям» [4, с. 86].

Навіть звичайна ситуація з розірваною кишенею змусила його нервувати: «Йонатан відчув, як адреналін шугонув у кров, та лоскитлива речовина, про яку він якось читав...» [4, с. 104]. Але саме ця ситуація спонукала його шукати допомоги у людей, адже Йонатан зрозумів, що він сам не здатен дати собі ради. І коли мадам Топель погодилася зашити дірку на його штанах, Ноель відчув особливе полегшення та радість від того, що йому допоможуть. Проте відтермінування строків полагодження його штанів знову його засмутило. Письменник, моделюючи світ самотньої та маленької людини, акцентує увагу на дріб'язкових та буденних деталях, котрі здатні викликати стрес та відчай у її житті.

Ноель у стані безвиході ненавидів самого себе, адже його драгувало те, що він не може рішуче протидіяти таким жалюгідним життєвим обставинам.

Таким чином, головний персонаж Йонатан Ноель викликає щире співчуття; він так і не зумів пристосуватися до навколишнього світу, його звички з часом стали безглуздими, а життя – позбавленим будь-якого сенсу. На жаль, він цього не усвідомлював до зустрічі з голубом. Ця зустріч (подія-фатум) виводить героя з рівноваги, порушує спокій, який він нарешті знайшов у своїй кімнатці. Подія-фатум змусила Йонатана боротися із собою. З одного боку, переважають звички, розміреність та одноманітність життя, з іншого – він починає втрачати впевненість у собі.

Висновки. Отже, аспектний аналіз новели «Голуб» П. Зюскінда показав, що подія-фатум у структурі сюжету твору виконує низку важливих характеротворчих, пізнавальних, психоаналітичних функцій. Вона вдало komponує навколо себе мікроподії, надає динамічності розвитку сюжету, максимально напружує психологічне та емоційне сприйняття твору, є потужним поштовхом для розкриття різноманітних психологічних станів головного персонажа.

Подія-фатум у новелі «Голуб» П. Зюскінда є неочікуваною, непередбачуваною і неминучою у житті головного персонажа. Вона спричиняє справжній колапс у звичному перебігу буття Йонатана Ноеля, змушуючи його докорінно міняти спосіб життя, працювати над собою.

Композиційно подія-фатум посідає місце між зав'язкою та кульмінацією новели. Її проміжне становище у структурі сюжету свідчить про те, що вона акумулює усі складники композиції твору. У такий спосіб письменник надає їй значущості та змістовної вагомості.

Письменник використовує функції події-фатуму для того, щоб показати реципієнтові, що такий раптовий збіг обставин здатен змусити людини, яка самоізолювалася від усіх зовніш-

ніх подразників, боротися із самим собою і, що головне, навчитися переборювати свої страхи. Неочікувана поява у житті головного персонажа пташки, котра стрімко змінила весь чітко організований спосіб життя самотника, виявилася знаковою у його долі.

Йонатан навчився долати свої страхи, звертатися за допомогою до людей, нарешті вийшов зі своєї крихітної кімнати, яка довгі десятиліття ізолювала його від навколишнього середовища. Він переборов у собі відчуття сорому за будь-які дрібниці, навчився контролювати свої думки. У цьому творі наскрізною є думка про те, що інколи в житті людини трапляється такий збіг обставин, який може докорінно змінити її усталений спосіб життя.

Уважаємо, що перспективними будуть дослідження новели «Голуб» П. Зюскінда з точки зору художнього моделювання внутрішнього конфлікту головного персонажа, а також цікавим може бути аналітичне осмислення перебігу емоцій Ноеля.

Література:

1. Бровко О. Новела у структурі української прози: монографія. Луганськ: Видавництво ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. 400 с.
2. Варецька С. Роман про митця: постмодерна варіація (на прикладі романів «Бляшаний барабан» Г. Граса, «Сетра сну» Р. Шнайдера, «Парфуми» П. Зюскінда). *Питання літературознавства*. № 88. 2013. С. 144–156.
3. Гребенюк Т. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція: монографія. Запоріжжя: Просвіта, 2010. 423 с.
4. Зюскінд П. Голуб; пер. з нім. І.С. Андрієнко-Фрідріх. Харків: Фоліо, 2012. 159 с.
5. Карабін У. Образність кольороназв у повісті Патріка Зюскінда «Голубка». *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 127. Ч. I. С. 24–29.
6. Муратова В. Індивідуальний стиль Патріка Зюскінда та ситуація постмодерну. *Наукові записки. Серія: філологічні науки*. Випуск 81 (3). 2009. С. 362–366.

Kovpik S. Function of the fate event in the short story "The Pigeon" by P. Susskind

Summary. The paper focuses on the analytical study of the fate-event functions in the short story "The Pigeon" by P. Susskind. The fate-event ensures the rapidity and dynamism of the plot of the literature work; it utmost condenses the development of events around the main character of the work. To understand the function of the event associated with the emergence of a pigeon, P. Susskind narrates about the isolation reasons of the main character from the outer world. The writer emphasizes that the childhood and youth of the main character Noel comprise a number of events that he preferred not to mention. The writer uses the possibilities of the fate-event to reveal the tragedy of the loneliness of the main character. Trying to escape the pigeon as a harbinger of death, Noel violates a number of his taboo principles. He forces himself and contacts with the outer world, from which he runs away all his life. There is a collapse in all spheres of his life after the pigeon has appeared. He lost his Sphinx self possession at work, as he is confused and inattentive. The fate-event disturbs his mental balance. He constantly ponders about the appearance of the pigeon, where the bird comes from, how to find a new support point in his life or to restore his mental balance.

The writer very skillfully conveys the psychological state of the hermit, emphasizing the flow of his emotions and moods. The life collapse in the fate of a lonely person

is an incredible tragedy, because the established and habitual course of monotonous events, which were predicted in advance, fundamentally changes.

The fate-event even causes disorder the mental balance of the main character. He is in a state of emotional tension, because the appearance of a bird becomes a real life problem for Noel.

It is noted that the fate-event provokes the activation of a number of Noel's phobias, and as we know, phobias are most often manifested in overly emotional and vulnerable

people. The phobia caused by an increased feeling of fear made up by a certain stimulus (pigeon) was not the subject to any rationale. Noel's helplessness evokes sympathy. Jonathan Noel fails to adapt to the outer world, his habits as well as his life eventually become meaningless. Unfortunately, he does not realize it before meeting the pigeon. The fate-event forces Jonathan to fight with himself, to overcome life difficulties.

Key words: phobia, imbalance, collapse, unpredictability, stability.

Крижна А. В.,

аспірант

Херсонського державного університету

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СВІТОВОГО ОБРАЗУ ДОН ЖУАНА В ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «КАМІННИЙ ГОСПОДАР»

Анотація. У статті розглянуто особливості авторської інтерпретації традиційного образу Дон Жуана в драмі Лесі Українки «Камінний господар». Новаторство української поетеси полягає в тому, що вона перша у світовій літературі змалювала жіночо-пасивну природу донжуанізму. На початку ХХ століття образ «вічного» героя стає цілком залежним від жіночих та чоловічих образів довкола нього, які часто набувають домінуючого статусу і стають функціонально значущими для вираження авторського бачення образу головного персонажа. Про це свідчить перетворення звабника на «жертву»: «всесвітній спокусник» сам стає до певної міри жертвою жінки, яка зломилася його волю.

Своєрідний сплав ліризму, епіки й драматизму спостерігається в драмі Лесі Українки. Авторське ж визначення жанру твору акцентується на драматичному началі трансформації легенди.

Внаслідок авторської трансформації відбувається «руйнування» образу головного героя й перетворення звабника на «жертву». Натомість головна героїня набуває домінуючого статусу, вона стає центром дії в п'єсі. Донна Анна постійно перебуває на межі вибору – волі, життя, любові, влади. А всі розмови головного героя про лицарські чесноти, про свободу особистості виявилася насправді просто позуванням. Внутрішньо підсвідоме приховане бажання мати владу і матеріальні розкоші підкоряють Дон Жуана волі властолубної і хижої Анни, яка добре розуміє справжню суть «лицарства» свого обранця. Саме через це колишній «лицар волі» був спокушений владою, і першою спокусницею в його житті стала донна Анна, що виявилася значно сильнішою за поборника свободи. Леся Українка наголошує, що Дон Жуан – «більше символ, ніж жива людина». Він символізує все камінне, мертве, що вбиває живі сили, прагнення до волі, до краси, до повноцінного життя. Опозиція «камінне-живе» в п'єсі є протиставленням «лицемірства, що зветься кодексом чеснот» з «любов'ю живою, дитиною волі».

У п'єсі Лесі Українки жіночі образи-персонажі вирізняються своєю індивідуальністю, власною життєвою позицією: Долорес – як уособлення «усіх чеснот лицарських», самозреченості й жертвності й Донна Анна – розумна, хитра й цілеспрямована в досягненні своєї мети, не зупиняється ні перед невдачами, ні перед докорами сумління. Слабкий, раніше у багатьох творах ледь вловимий голос жінок, спокушених Дон Жуаном, знаходить у тексті української авторки можливість бути почутим: саме в цій п'єсі жінка заговорила нарівні з чоловіком.

Ключові слова: вічний образ, традиційний сюжет, мотив, модерна драматургія, трансформація образу, драматична інтерпретація.

Постановка проблеми. До легендарних сюжетів про спокусника жінок, «лицаря волі» й романтичного коханця звер-

талася багато класиків світової літератури. Образ аморального, підступного лицаря-феодала, який не зупиняється ні перед чим у досягненні егоїстичних цілей зустрінемо в творах М. де Сервантеса, П. Кальдерона де ла Барка, Лопе де Вега, Ж.-Б. Мольєра, і в Е.Т.А. Гофмана, Дж. Байрона, О. Пушкіна, Жорж Санд, П. Меріме, О. К. Толстого, Б. Шоу.

У своїй роботі Д.І. Новохатський помічав, що «розвиток цього сюжету відбувався на тлі Середньовіччя, коли дуже сильними були позиції клерикальної літератури, як і її складників – численних мораліте і містерій. Немає сумніву, що саме з них до донжуанівської теми проникла ідея відповідальності за свої гріхи, а як пряме її втілення – раптова смерть розпусника за допомогою «Божої руки». Синтез виявився настільки вдалим, що виник стійкий стрижень життя Дон Жуана: безтурботне дитинство – весела розбещена молодість – показово страшна загибель» [1, с. 166].

Співзвучними ідеями пройнята і драма Лесі Українки «Камінний господар» (1912) – твір, що може з повним правом вважатися одним із кращих здобутків української модерної драматургії початку ХХ ст. Авторка своєю драматургічною творчістю, і зокрема цією драмою, довела, що українська література може з гідністю займати одне з почесних місць серед інших літератур. У п'єсі Л. Українки в основному збережена структура її класичної моделі, наповнена водночас новим оригінальним змістом [2, с. 6].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемою висвітлення і трактування образу Дон Жуана у світовій літературі займалися такі літературознавці, як Я. Розумний, Д. Новохатський, Л. Фурсова, Т. Тацій, І. Турянська, Ю. Шерех, А. Гозенпуд, С. Наумович, С. Чорний, О. Рисак та інші, але проблема є актуальною, оскільки цей образ щоразу постає перед нами в новому трактуванні. Тема трансформації образу Спокусника активно обговорювалася в українському літературознавстві. Про це свідчить велика кількість різножанрових праць: навчальний посібник А.Є. Нямцу, де автор характеризує загальні тенденції переосмислення образу славетного Перелюбника, головним чином у версіях другої половини ХІХ і ХХ ст.; дисертаційні дослідження Т. Івашиної «Закономірності еволюції образу Дон Жуана в європейській літературі ХVІІ – ХХ ст.» та А. Кузьманенко «Вічний» сюжет про Дон Жуана в індивідуально-авторських інтерпретаціях Дж. Байрона, О. Пушкіна, Лесі Українки»; книга «Дон Жуан у світовому контексті», де зібрані найвідоміші у світовій літературі версії легенди про спокусника, бунтаря і вільнодумця Дон Жуана, та статті українських літературознавців, що аналізують особливості інтерпретації донжуанівського мотиву в різних класичних текстах;

розділи в монографічних дослідженнях Р. Кухаря, А. Криловця, низка досліджень М.В. Шевчук, О.Б. Новобранець, М.А. Ярош, О. Кузьма та інших.

Метою статті є розгляд особливостей авторської інтерпретації традиційного образу Дон Жуана в драмі Лесі Українки «Камінний господар». Добре будучи обізнаною з історією донжуанівських фабул, Леся Українка намагалася осмислити дану тему по-своєму, не вдаючись ні до наслідування, ні до модифікацій. Ідеї, втілені поетесою у своїй неоромантичній драмі, несуть самобутній філософський підтекст, співзвучні суспільним проблемам свого часу, звучать застереженнями і своєрідними прогнозами на майбутнє.

Виклад основного матеріалу. Драма Лесі Українки «Камінний господар» була написана за рік до смерті письменниці. Це своєрідний підсумок усього її творчого шляху. Цей твір найглибший, найтрагічніший, за словами авторки, «найдорожчий». У листі до О. Кобилянської письменниця зазначає: «як я ту річ писала, *ich hielt grosse Stücke darauf* (Я поклала на неї великі надії – нім.)» [3: XII, с. 457].

В європейській літературі українська авторка була першою, що вирішила висловити власне жіноче ставлення до образу Дон Жуана. Її твір називають найвищим втіленням донжуанівської теми у світовій літературі, оскільки він дуже відрізняється від усіх попередніх творів про Легендарного Спокусника. У трактуванні світового образу Дон Жуана виявилась найбільша творча сміливість Лесі Українки-драматурга. Як зазначає О.М. Ніколенко, Леся Українка «не мала на меті додавати щось нового до усталеного в літературі типу Дон Жуана, хіба лише підкреслити анархічність його вдачі» [4, с. 103].

Л. Українка констатувала, що характер драми визначається не лише проблемами, властивими якомусь певному часові, а й перед особистістю митця, який, зважуючи ті проблеми своїм світосприйманням, виокремлює найважливіші з них і творчо виражає власне ставлення до тих проблем. Сутність п'єси, її стилістично позиційну оригінальність та особливості поетики Лесі Українка з'ясувала таким чином: «Щоб зробити її короткою (вона була чи не вдвічі довшою, ніж тепер), щоб сконцентрувати її стиль, наче якусь сильну есенцію, зробити його лаконічним, як написи на базальті, увільнити його від ліричної м'якості та розволікості <...>, уняти сюжет в короткі енергійні риси, дати йому щось «камінного»» [3: XII, с. 461–462].

Своєю ідейною проблематикою драма «Камінний господар» тісно і нерозривно пов'язана з епохою, в яку жила поетеса. П'єса Лесі Українки, відгукуючись на злободенні питання свого часу, в образах своїх героїв розвінчувала культ «сильної особистості», «надлюдини», ідею фальшивої свободи, породженої людським егоцентризмом, – свободи для самого себе [5, с. 15]. О. Новобранець зауважила, що проблематика «Камінного господаря», суспільна актуальність цієї драми-обробки настільки осучаснені новим розвитком сюжету, характерами персонажів, що запозиченими з традиційної донжуанівської теми видаються лише імена героїв [6, с. 143–147]. А І. Журавська у своїй роботі відзначила: «Що являють собою Дон Жуан і Донна Анна в Лесі Українки? Якщо відняти в них традиційні імена і помістити в п'єсу з іншим сюжетом, сюжетом більш сучасного характеру, хіба не можна їх прийняти за сучасників Лесі Українки, типових інтелігентів кінця XIX століття з властивими їм прагненнями і протиріччями?» [7, с. 157]. У драмі Лесі Українки спостерігається своєрідний сплав ліризму, епіки

й драматизму. Авторське ж визначення жанру твору акцентується на драматичному началі трансформації легенди.

Дон Жуан, випробовуючи себе, свою долю, долає всі перешкоди, для нього немає нічого недосяжного у сфері почуттів. Він жорстокий, безжалісно холодний, стражданням «вигартує душі» людей, його називають «ковадлом», «клевецем», «ковалем». Він удає, що домагається здійснення лише тимчасових бажань, утверджує свою волю в конкретній ситуації, діє інтуїтивно-свідомо, грає певну роль у розмовах із людьми. Про його суперечливий образ свідчать його вчинки з коханками, які сильно різняться за своїм соціальним становищем: кожна його наступна жертва, немов своєрідний щабель у досягненні мрії до всемогутньої влади. Герой кличе себе «лицарем волі» без будь-яких умовностей, котрий стоїть за межею законів суспільства. Він навіть не хоче задумуватися над трагічною долею своїх жертв – це лише черговий спалах на шляху до перемоги. Він тільки їм давав: «*мрію, / коротку хвилю щастя і порив*» [8, VI, с. 116].

Новаторство поетеси полягає в тому, що вона змалювала жіночо-пасивну природу донжуанізму. Про це свідчить перетворення звабника на «жертву»: «всесвітній спокусник» сам стає до певної міри жертвою жінки, яка зломилася його волю. Головного героя п'єси вирізняє насамперед не вміння підкорити жіночі серця, не пристрасть спокусника. Це передусім людина, яка кинула виклик усталеним суспільним законам, для якої воля понад усе. Він незалежний від всяких умовностей традиційних моральних норм, здатний на відчайдушні вчинки, які можуть бути і негідними лицарської честі: для Дон Жуана властиво добиватись бажаного будь-якою ціною. Герой зневажає владу, кар'єру, соціальні блага, бо вони обмежують людську свободу. Дон Жуан, створений Лесею Українкою, здатен по-справжньому закохатись, а це аніяк не властиво для традиційного інваріанта цього образу.

У літературних трансформаціях початку XX століття, на відміну від ренесансної легенди про Дон Жуана, де не було потреби глибоко змалювати інших персонажів, ситуація змінюється. Образ «вічного» героя стає цілком залежним від усіх (жіночих та чоловічих) образів у п'єсі, які часто набувають домінуючого статусу і навіть стають функціонально значущими для вираження авторського бачення образу головного персонажа. Саме через це в п'єсі Українки на першому плані героїня: головна, активна роль належить саме Анні, а не Жуанові, вона і є центр дії.

Донна Анна – це поворотний момент у бутті Дон Жуана. До зустрічі з нею Жуан жив хвилиними перемогами, однак зустріч з Анною (нареченою, а потім дружиною Командора) виявилася фатальною: остання любов героя зробила жертвою вже його самого. Колишній «лицар волі» був спокусений владою, і першою спокусницею в його житті стала донна Анна, що виявилася значно сильнішою за поборника свободи [9, с. 16].

Як зазначає Є. Савельєва, дія в драмі Лесі Українки розвивається таким чином, що той, хто проголосив себе «лицарем волі», поступово відкриває нам негативні сторінки свого характеру – обмеженість і недалекоглядність, егоїзм, прагнення влади, «еволюція Дон Жуана у Лесі Українки іде в напрямі його поступового *падіння*, що відбувається, до речі, непомітно для нього самого» [10, с. 234].

Поряд із «*падінням*» Дон Жуана відбувається й «*падіння*» Донни Анни. У досягненні честолюбивої мети Донні після

смерті її чоловіка Дон Жуан став дуже необхідний: тільки така смілива людина, як цей коханець, що міг переступити будь-які закони неба і землі, здатна допомогти торувати шлях до меркантильних і честолюбивих ідеалів підступної жінки, одвертої тепер цинічно у своїх намірах. Знаючи, що перстень, який носить Дон Жуан, це спогади про минулу волю, про людську безкорисливість, втілену в образі Долорес, Анна вимагає від коханця зняти цю реліквію великодушності й порядності, останню ознаку лицарської гідності й чесності. Переступити через чисте життя, через найсвятіше Анна вважає відвагою, подвигом, який повинен здійснити Дон Жуан в ім'я влади і благополуччя – «камінного щастя». Перемагає тут справді «камінне», консервативне. Про свою спокусу зі здивуванням скаже вчорашній «лицар волі»: *«Як чудно... лицар волі – перемімає / До рук своїх тяжкий таран камінний, / щоб городів і замків добувати...»* [3, XII, с. 159].

Героїня хитра й цілеспрямована в досягненні своєї мети, не зупиняється ні перед невдачами, ні перед докорами сумління. Вона постійно перебуває на межі вибору – волі, життя, любові, влади. Донна Анна сильна, горда, цілеспрямована, вольова натура і «лізти в душу силоміць не звикла» [8, VI, с. 74]. Неприступна і владна Анна, котра виходила заміж за Командора з престижних і корисливих міркувань, егоцентрична і себелюбна, зуміла скорити Дон Жуана «камінним щастям», підпорядкувати волю особистості принадам багатства і влади [11, с. 33].

Попередні розмови героя про лицарські чесноти, про свободу особистості виявились насправді просто позуванням. Внутрішньо підсвідоме приховане бажання мати владу і матеріальні розкоші підкоряють Дон Жуана волі властолюбної і хижої Анни, яка, добре розуміючи суть «лицарства» свого обранця, визначає оцінку цієї показної волі так: *«Доволі вже порожніх слів, Жуане! / Що значить: «лицемірство»? Та ж признайте, / що й ви не все по щирості чинили, / а децю й вам траплялось удавати, / щоб звабити чії прекрасні очі, / то відки ж се тепер така сумлінність? / Чи, може, тут мета вам зависока?»* [3, XII, с. 159].

Мета, виявляється, поєднала тут обох – позірною, здатного до гучної фрази «лицаря волі» і одвертої у своїх честолюбних замірах вдови «камінного» Командора. Мети цієї герої досягають ціною зради найсвятішому – ідеалу свободи і правди. Загибель Жуана та Анни в п'єсі «Камінний господар» Лесі Українки є чисто символічною: герої стають камінними у своєму духовному і моральному естві, гідними спадкоємцями владного Командора.

Оскільки Дон Жуан – герой-коханець, то, відповідно, провідну роль у трансформаціях починають відігравати образи жінок, спокушених чи ні. Леся Українка, навпаки, надає цій антитезі великої ваги. Анна і Долорес символізують неможливість зіставлення таких категорій, як «влада» і «любов», навіть незважаючи на те, що в трактуванні поетеси обидві сутності передбачають самозречення, відмову від самого себе [12, с. 10]. Жіночі образи-персонажі вирізняються своєю індивідуальністю, власною життєвою позицією. Слабкий, раніше ледь вловимий голос попередніх жінок, спокушених Дон Жуаном, знаходить у тексті української авторки можливість бути почутим. У п'єсі Лесі Українки жінка заговорила нарівні з чоловіком.

Трагічним у драмі є конфлікти між двома жінками Анною і Долорес та Дон Жуаном. Він невидимий, логічно вмотивова-

ний, не поверховий, але досить відчутний, заглиблений у внутрішні сфери й ґрунтується на розбіжностях у поглядах і характерах дійових осіб. Якщо для Анни та Дон Жуана жаждою влади витісняє кохання, то смислом життя Долорес була її любов до свого нареченого, любов альтруїстична і жертвова, усвідомлена любов без взаємності. Вона здатна в ім'я кохання на самопожертву, на самозречений подвиг. Однак, як стверджує поетеса у драмі, духовна і моральна вищість, благородство і самовідданість таких, як Долорес, у реальному житті не компенсується перемогою над хижим і меркантильним світом таких Анн, Командорів, над облудністю і позірністю Жуанів.

У листі до О. Кобилянської від 3 травня 1913 року Леся Українка висловила ставлення до героїні, як свого морального ідеалу, вважаючи цей образ навіть блідішим, ніж хотілося б його розкрити, надавши ідейно-естетичного пріоритету над іншими. «Шкода мені теж, – зазначала письменниця, – що я не вмiла поставити Долорес так, щоб вона не здавалась блідою супроти Донни Анни, – се не було моїм заміром, і я навіть якийсь час вагалася, хто має бути справжньою героїнею драми – вона чи Донна Анна, і дала перевагу Анні не з симпатії (Долорес ближча моїй душі), а з почуття правди, бо так буває в житті, що такі як Долорес, мусять відходити в тінь перед Аннами і стають жертвами – властиво не Дон Жуанів, а власної своєї надлюдської екзальтації. Се тип мучениці природженої, що все мусить гинути розп'яте на хресті, хоч би мала сама себе на той хрест прибити, коли бракує для того катівських рук. Якби не було Дон Жуана, то знайшлося би щось інше, для чого вона б «душу розп'яла і заколола серце», бо там, де Анна могла б уже бути щасливою, Долорес ще б таки не знайшла свого святого грааля, а се тому, що над нею ніщо «камінне не має влади, і всі ті усталені форми життя, яким нарешті таки покорилась горда Анна саме тоді, як їй здавалось, що вона опанувала свою долю, ті форми не покорили б ніжноупертої вдачі Долорес, бо, отже, вона і в монастир пішла не так, як всі, не для рятунку власної душі, а для пожертвування нею! Вона і заручилась без надії на заміжжя, знов не так, як всі. Отже, усталені форми для неї тільки якісь містичні формули, що мають виражати, власне, невиразимі ні в яких формах почуття, але те, що в тих формах є «камінного», пригнітаючого, позбавляючого волі, не може мати влади над її вільною душею» [3: XII, с. 462].

Трагічним сумом переповнена постать Долорес, ім'я якої в перекладі з іспанської мови означає «печальна», «журлива». Ще до появи Дон Жуана Леся Українка через емоційні спогади Долорес знайомить читача з його пригодницько-авантюрними вчинками. Письменниця показує початкові етапи падіння Дон Жуана за допомогою трагізму зрадженої любові – поглиблює душевні драми героїв, що спонукають їх до необдуманих дій.

За визначенням самої Лесі Українки, її героїня, з природною здатністю до спокути своїх гріхів, до здатності брати на себе муки й страждання інших, не вимагаючи нічого взамін, із запрограмованим альтруїзмом, не підвладна усталеним нормам життя, «камінному» світові бездушності й жорстокості: все, що існує у формах «камінного», пригнітаючого, позбавляючого волі, «не може мати влади над її вільною душею» [3: XII, с. 462]. Образ Долорес, незважаючи на те, що письменниця вважала його недостатньо досконалим в ідейно-естетичному задумі, не став лише доброю «тінню» головного героя.

Долорес не хоче змінити Дон Жуана, а поступово змінюється сама. Заради нього, «за декрет» своїм «тілом заплатила», мов «заколота, кривава жертва». Її очі переповнені болем, а душа – стражданням. Долорес щаслива, що визволяє душу Дон Жуана «від кар пекельних», адже не кожна жінка може так вчинити. Потрібно бути «мученицею природженою», аби відчувати в собі цю місію, вона довічно «взяла на себе каяття» за всі гріхи. Свідомо йде в монастир черницею, зрікаючись мрій і спогадів про коханого. Дон Жуан бачить у Долорес тільки «свою тінь». Вона через любов зрікається світу, вмирає для людей і для нього, але своїм жертвним стражданням досягає високості. Тому долю свою Дон Жуан мріє знайти із зовсім іншою – такою ж камінною, як і сам, – з Донною Анною.

«Камінність» притаманна всім героям драми, в тому числі Долорес, в якій на душі лежить «важкий камінний тягар». На відміну від Долорес, Доном Жуаном та Донною Анною керують «демони душевної сліпоти», і вони поступово переходять у стан «душевної закам'янілості». Інша «камінність» переповнює Командора й усе, що його оточує (родина, будинок, звичаї, за якими він живе), навіть дружина використовує його як «камінну гору» для досягнення своєї мети (влади, багатства, лицемірної пошани).

Командор Лесі Українки виступає символом сталих традицій, антитези «воля – влада». Переконання Командора про життя, честь, совість, почуття обов'язку, владу, свободу – глибоко свідомі, з певними столітніми традиціями. Вони притаманні суспільству, за законами якого він живе. Командор керується «чесною Мендозів» й «почесним прапором свого ордену». Честь та гідність є нормою його моралі, він не мислить свого існування інакше.

У листі до О. Кобилянської Леся Українка пише: «Командор, се я таки тямлю, вийшов занадто схематичним – се більше символ, ніж жива людина, а то, безперечно, є вада, тільки ж коли порівняти з тим, як обходилися з сею поважною особою інші автори, то все ж, може, я була уважніша до нього і принаймні дала йому якийсь логічне поведіння і справжнє *raison d'être* (від фр. – причина (сенса) існування) в драмі» [3: XII, с. 462].

Леся Українка увиразнює неоднозначність фігури Дон Жуана у своїй інтерпретації і переносить трактування «вічного» образу в галузь відношень «воля – влада», глибоко висвітлює суть головного образу і показує, як відбувається його динаміка саме в контексті опозиції зазначених категорій. Набуття Дон Жуаном соціального статусу Командора робить його рабом тих соціальних відносин, якими він нехтував, а опозиція «особистість – суспільство» не просто відсувається Лесею Українкою на другий план, а й цілковито переосмислюється в нових категоріях [12, с. 10]. Для Дона Жуана бути вільним – значить не належати до суспільства, його вибір – статус «баніта». Мета Донни Анни – абсолютна влада. «Подоланий жінкою спокусник і вершитель жіночих долів згоден добровільно прийняти суспільні кайдани, які все життя розривав» [13, с. 420]. Анна ж, нарешті, почуває себе на вершині успіху, повелителькою, господинею становища.

Кінець п'єси засвідчує уподібнення героя до навколишнього світу: змирившись із неминучістю шлюбу з Анною, Дон Жуан погоджується перейняти від Командора не лише дружину, а й соціальне становище, привілеї та обов'язки, консервативний спосіб життя і мислення, символічним втіленням якого виступає білий командорський плащ [14, с. 12].

Висновки. Таким чином, до сюжету про легендарного спокусника жінок, «лицаря волі» зверталось багато класиків світової літератури, але Леся Українка намагалася осмислити дану тему по-своєму, не вдаючись ні до наслідування, ні до модифікацій. Ідеї, втілені поетесою у своїй драмі, несуть самобутній філософський підтекст, співзвучні суспільним проблемам свого часу, звучать застереженнями і своєрідними прогнозами на майбутнє. Своєрідний сплав ліризму, епіки й драматизму спостерігається в драмі Лесі Українки. Авторське ж визначення жанру твору акцентується на драматичному началі трансформації легенди. Новаторство української поетеси полягає в тому, що вона змалювала жіночо-пасивну природу донжуанізму. Про це свідчить перетворення звабника на «жертву»: «всесвітній спокусник» сам стає до певної міри жертвою жінки, яка зломила його волю. Головного героя п'єси вирізняє насамперед не вміння підкорити жіночі серця, не пристрасть спокусника. Це передусім людина, яка кинула виклик усталеним суспільним законам, для якої воля – понад усе.

На початку ХХ століття образ «вічного» героя стає цілком залежним від жіночих та чоловічих образів довкола нього, які часто набувають домінуючого статусу і стають функціонально значущими для вираження авторського бачення образу головного персонажа. Саме через це в п'єсі Українки на першому плані героїня: головна, активна роль належить саме донні Анні, а не Жуанові, вона стає центром дії в п'єсі. Тому колишній «лицар волі» був спокушений владою, і першою спокусницею в його житті стала донна Анна, що виявилася значно сильнішою за поборника свободи. У п'єсі Лесі Українки жіночі образи-персонажі вирізняються своєю індивідуальністю, власною життєвою позицією. Слабкий, рідше ледь вловимий голос попередніх жінок, спокушених Дон Жуаном, знаходить у тексті української авторки можливість бути почутим.

Література:

1. Новохатський Д.І. Слуга одного господаря? Основні сфери взаємодії образів Дон Жуана та його слуги. *Гуманітарні науки*. 2003. № 1. С. 166–170.
2. Боговин О. Трансформація традиційних моделей у драмі «Камінний господар» Лесі Українки : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2012. 20 с.
3. Леся Українка. Зібрання творів : У 12-ти т. Київ : «Наукова думка», 1975–1979. Т. 1–12.
4. Ніколенко О.М. Бароко, класицизм, просвітництво. Література XVII–XVIII століть : посібник для вчителя. Харків : Веста ; Ранок, 2003. С. 96–109.
5. Кудрявцев М. «Камінний господар» Лесі Українки як українська інтерпретація світової теми. *Українська література в загальноосвітній школі* : Науково-методичний журнал. 2005. № 5 (травень). С. 15–17.
6. Новобранець О.Б. Досвітні вогні української літератури (драма-обробка Лесі Українки «Камінний господар»). *Вісн. Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. Сер. Філол. науки*. 2006. Вип. 30. С. 143–147.
7. Журавська І.Є. Леся Українка та зарубіжні літератури. Київ : Видавництво Академії наук Української РСР, 1963.
8. Українка Леся. Твори : у 12-ти т. Київ : Наук. думка, 1979. Т. 12. Листи. 694 с.
9. Кудрявцев М. «Камінний господар» Лесі Українки як українська інтерпретація світової теми. *Українська література в загальноосвітній школі* : Науково-методичний журнал. 2005. № 5 (травень). С. 15–17.

10. Савельєва С. Образ Долорес в драмі Лесі Українки «Камінний господар». *Леся Українка. Листи. Статті. Дослідження. Спогади* : у 5-ти т. Київ : Вид-во Акад. наук, 1960. Т. III. 356 с. С. 234.
11. Ненадкевич С. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історико-літературній перспективі. *Дон Жуан у світовому контексті* ; упоряд : В.П. Агеєва. Київ : Факт, 2002. С. 7–40.
12. Кузьманенко А. «Вічний» сюжет про Дон Жуана в індивідуально-авторських інтерпретаціях Дж. Байрона, О. Пушкіна, Лесі Українки : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2007. 20 с.
13. Агеєва В. Чому торжествує камінний господар? *Дон Жуан у світовому контексті* ; упоряд: Віра Павлівна Агеєва. Київ : Факт, 2002. С. 413–432.
14. Боговін О. Трансформація традиційних моделей у драмі «Камінний господар» Лесі Українки : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2012. 20 с.

Kryzhna A. The interpretation of the image of Don Juan in a dramatic poem of Lesya Ukrainka “Kamynny gospodar”

Summary. Changing of the classic genre embodiment (partial or complete), modification of the story structure, processes of re-emphasizing roles, and characters transformation are the common features of the modernist interpretation of the traditional Don Juan motive that characterize Ukrainian early twentieth-century literature. Due to this, the stereotypes of the reception of traditional material, characteristic of modernism, were destroyed and that provided the organic incorporation of the old forms of comprehension of being, which are traditional plot-shaped materials, into the newest cultural layers.

The article deals with the peculiarities of the author’s interpretation of Don Juan’s traditional motive in Lesya Ukrainka’s drama “The Stone Host” (“Kamynny gospodar”) and finds that the structure of the traditional story model, implemented in earlier epochs, is generally preserved but filled with new original content. As a result of the author’s transformation, there is a “destruction” of the image of the protagonist and the transformation of the seducer into a “victim”. Instead, the heroine becomes dominant, becoming the center of action in the play.

Donna Anna is constantly stayed on the verge of choice – freedom, life, love, power. And all the main hero’s conversations about knightly virtues and about individual freedom turned out to be really just a show off. The inwardly subconscious hidden desire to have power and material luxuries subdue Don Juan to the will of the power-hungry and predatory Anna, who well understands the true essence of the “knighthood” of her chosen one. It was because of this the former “knight of freedom” was seduced by the authorities of Donna Anna.

In Lesya Ukrainka’s play, female characters are distinguished by their individuality, their own life position: Dolores, as the personification of “all the virtues of chivalry”, self-denial and sacrifice, and Donna Anna – smart, cunning and purposeful in achieving her goal, does not stop at failures, nor before remorse. The weak, previously barely perceptible voice of women seduced by Don Juan, in many writings, finds in the text of the Ukrainian author the opportunity to be heard: in this play the woman spoke on a par with man.

Key words: eternal image, traditional plot, motive, modern dramaturgy, image transformation, dramatic interpretation.

*Kruk A. A.,**Ph. D. in Philology,**Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages
Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University*

THEMATIC CONGENIALITY OF T. HARDY AND I. NECHUI-LEVYTSKYI'S PROSE: LANDSCAPE AND DOMESTIC MOTIVES

Summary. The article envisages the comparative study of the works “Jude the Obscure” by T. Hardy and “Mykola Dzheria” by I. Nechui-Levytskyi through the prism of characteristics of thematic kinship, the detection of content dominants, the analysis of coincidences and differences in the embodiment of natural elements, focusing on semantic range, significance of cultural and natural descriptions, features of landscapes, and basic methods of their depiction in general.

Landscape appears in the authors' prose not only as important means of creating a virtual world, but also as one of the components of space and time reflections. In the works “Jude the Obscure” by T. Hardy and “Mykola Dzheria” by I. Nechui-Levytskyi, the theme of nature and settings is closely intertwined with characters' originality. Quite often we notice that the descriptions of nature in the works of English and Ukrainian authors are the embodiment of their fascination with the world beauty that surrounds them and inalienable love to their native land. With the help of various natural phenomena and colorful landscapes, it is possible to judge the author's rethinking and generalization of various aspects in reality. Analysis of these works from the point of view of natural elements is very important, brand-new and will provide an opportunity to analyze the basic principles of artistic depiction of that reality.

The writers' works are very similar to colorful descriptions of settings, including natural phenomena, trees, landscape elements used to depict social situations. Both works are rich in epic and lyrical forms of the vernacular, with the help of which we can imagine the mood and difficult life of characters. The authors reinforce the images of heroes and moods with various descriptions of such literary symbols as well, water, willow, house, which are not just symbols, but hide some certain meanings.

Typological coincidences and differences are found in the descriptions of objective reflections of reality and characters, true reproductions of different spheres of folk life, a detailed analysis of emotional experiences, psychological analysis of problems, causes and actions of characters. In general, despite the unfavorable socio-political conditions, both writers reproduced the spirit of people of that time, raised the moral, ethical, social and political problems.

Key words: comparative analysis, natural elements, landscape, reality, literary symbols.

Problem statement. Landscape is one of the most powerful means of creating a virtual world in certain literary work. It is the most important component of artistic space and time that gives an opportunity to express person's idea of the whole world and himself. Artistic images of nature and striking settings are always rich

in spiritual, philosophical and moral content, so they pierce out as a world picture and determine the man's attitude to the whole environment in fiction.

In the works “Jude the Obscure” by Thomas Hardy and “Mykola Dzheria” by Ivan Nechui-Levytskyi, the theme of nature is closely intertwined with the identity of man and is always going to be subjective. Quite often we find descriptions of settings in prose works of both English and Ukrainian writers whereas they convey their point and embody admiration for the beautiful world with an inalienable love to their homeland. Natural phenomena and landscapes become an impetus to rethink and reflect various phenomena of reality. That is to say, with the help of it elegant but colorful plots are being built.

Recent research. The proposed study characterizes the artistic concentration of landscape paintings and their multifunctionality on the material of works “Jude the Obscure” by T. Hardy and “Mykola Dzheria” by I. Nechui-Levytskyi. The phenomena of nature in T. Hardy's prose was studied by such literary critics as H. Bloom [1], J. Bownas [2], D. Brown [3], D. Cecil [4], J. Dillion [5], S. Gatrell [6] and others. I. Nechui-Levytskyi's heritage, where the significant role of nature was considered, was the subject of study for such researchers as I. Denysiuk [7], I. Koliada [8], V. Kononenko [9], K. Sizova [10], M. Tarnavskyi [11], O. Tereshchenko, V. Tkachenko [8], V. Vlasenko [12], etc. However, a comprehensive comparative analysis from the point of view of natural elements in the works of both writers has not yet been carried out. Therefore, this study is important, new and will reveal the basic principles of artistic depiction of life stories and spiritual folk practice.

The purpose of the article is to show the connection of literature with the leading trends of time on the example of T. Hardy and I. Nechui-Levytskyi's prose, envisage the authors' attempts to resolve the contradiction between the ideal and social reality, find out the peculiarities of creative method by analyzing the specifics of the use of landscape by prose writers, reveal the inner state of characters, analyse the artistic originality of landscapes in prose works and their functional purpose in the context of ideological and artistic design.

Main material. In the analyzed works “Jude the Obscure” by T. Hardy and “Mykola Dzheria” by I. Nechui-Levytskyi we constantly meet descriptions of settings, branched structure and variety of semantic transformations of component natural images, symbols of seasons, natural phenomena, trees, landscape elements in particular. In both works natural images primarily depict social situations. Authors are widely regarded as great writers for depicting the circumstances at necessary prerequisite for the disclosure of mental world.

Thomas Hardy's novel envisages human psychology in social and spiritual aspects, and is rich in descriptions of settings. Even Simon Gatrell notes that "Hardy is a magnificent writer about unconscious Nature" [6, p. 1]. The works of English and Ukrainian writers are very similar in involving philosophical and religious problems. Already in the first part of "Jude the Obscure" we can read a description of little village, or rather hamlet of Marygreen. The author portrays it to the reader in this way: "It was as old-fashioned as it was small, and it rested in the lap of an undulating upland adjoining the North Wessex downs" [13, p. 6]. The author describes the village with its ancient history and adds an old well to the description. "Old as it was, however, the well-shaft was probably the only relic of the local history that remained absolutely unchanged" [13, p. 6]. Next, the author describes destroyed houses in recent years, cut down forests and old church which was also wrecked: "Above all, the original church, hump-backed, wood-turreted, and quaintly hipped, had been taken down, and either cracked up into heaps of road-metal in the lane, or utilized as pigsty walls, garden seats, guard-stones to fences, and rockeries in the flower-beds of the neighbourhood" [13, p. 6–7]. The author describes with bitter regret how a new building in modern Gothic style was built in place of the church which stood for a century and served people.

Like "Jude the Obscure" the realist fiction "Mykola Dzheria" from its first part starts with a description of small village Verbvivka. The village was so named because it was literally drowning in willows. "Серед долин зеленіють розкішні густі та високі верби, там ніби потонуло в вербах село Вербівка" [14, p. 34]. Later, as in the English work, I. Nechui-Levytskyi mentions the village church: "Між вербами дуже виразно й ясно блищить проти сонця біла церква з трьома банями, а коло неї невеличка дзвіниця неначе заплуталась в зеленому гіллі старих груш" [14, p. 34]. This literary prose is rich in epic and lyrical forms of the vernacular, which gives the work a hot vivid color and has profound impact on human consciousness.

In both works, the authors describe water from the first chapters. At the well, Thomas Hardy describes Jude taking water: "After opening the well-cover to begin lowering the bucket he paused and leant with his forehead and arms against the framework, his face wearing the fixity of a thoughtful child's who has felt the pricks of life somewhat before his time" [13, p. 5]. With the help of this description, we can already imagine the mood and difficult life of this boy. With the well's description the author reinforces the protagonist's image and his depressive mood: "The well into which he was looking was as ancient as the village itself, and from his present position appeared as a long circular perspective ending in a shining disk of quivering water at a distance of a hundred feet down. There was a lining of green moss near the top, and nearer still the hart's-tongue fern" [13, p. 5–6].

From ancient times water was considered as a source of all life. In "Pre-Christian beliefs of Ukrainian people" Ivan Ohienko (Metropolitan Hilarion) remarks that people believed that water brings great well-fair to man and nature, "бо оживлює землю й робить її плодючою" [15, p. 40]. In the work of Thomas Hardy, Jude drew water from a well, and in "Mykola Dzheria" author describes the scene when Mykola first saw Nymydora, who drew water from the river Rastavytsia. Water has always been a natural symbol of purity. The author aptly hints at the purity of Nymydora's persona: "Перед ним (Миколом) блищала зелена левада, мліла

проти сонця чиста вода в Раставиці" [14, p. 36]. Water symbolizes youth, health, let's remember, at least, a proverb "Будь багатий, як земля, а здоровий, як вода!" (Be as rich as earth and as healthy as water). "Вода має велику силу" notes Ivan Ohienko [15, p. 40]. As a symbol of courtship and love, water is often envisaged as concretized, symbolizing the girl. Thus, I. Nechui-Levytskyi depicts clear water symbolizing a cute and pretty girl.

By the way, Jude's acquaintance with his future wife Arabella Donn also occurred near the water, namely the stream. The only difference in authors' storylines was that Arabella with girls at her first meeting with the protagonist Jude rinsed pieces of flesh, the characteristic parts of barrow-pig in water: "On the further side of the stream stood a small homestead, having a garden and pigsties attached; in front of it, beside the brook, three young women were kneeling, with buckets and platters beside them containing heaps of pigs' chitterlings, which they were washing in the running water" [13, p. 42]. The scene of the first acquaintance had already shown us the character of Arabella. We could suppose that she was a liar, rude in behavior, boastful, tactless, a kind of cruel (as we would learn later from the text). She was "fine dark-eyed girl, not exactly handsome, but capable of passing as such at a little distance, despite some coarseness of skin and fibre" [13, p. 42]. Then the author described her in more detail, pointing to her brutality: "She had a round and prominent bosom, full lips, perfect teeth, and the rich complexion of a Cochinchina hen's egg. She was a complete and substantial female animal – no more, no less" [13, p. 42].

That is, from this scene the reader can judge that the couple was not destined to be together for a long time. Already here we can judge that Arabella is not his partner. This is not the person with whom he can share his ideas and knowledge. In this regard, Simon Gatrell stressed: "Hardy seems to want to say that Jude Fawley knows despair and death because of his own nature, because society works to exclude him, because he was predestined to, because senseless circumstance wills that he should, because he met an unsuitable woman" [6, p. 2–3]. Arabella even can be named a foil character in the story as she is usually minor character and has traits opposed to Jude's.

I. Nechui-Levytskyi in "Mykola Dzheria" constantly permeates the work with artistic images of nature, namely willows: "Усі вулиці в Вербівці ніби зумисне обсажені високими вербами: то поросли вербові кілки тинів. Усе село наче в розкішних алеях" [14, p. 35]. From ancient times in Ukraine willow is considered as sacred plant. The willow is a female symbol of the world tree, the personification of woman's mysterious power, fertility and motherhood. The author further adds: "Як залле Вербівку літнє палке сонце, як засипле її зверху золотом та сріблом сонячне марево, то вся кучерява долина здається залитою буйними зеленими морськими хвилями, що десь набігли з моря, й залили, й затопили долину" [14, p. 35]. Willow is always associated with water, so people have said since ancient times "Там криниця, де вербиця" (There's a well, where is a willow). This tree symbolizes health and life. According to ancient beliefs "верба відганяє від хати злі сили й хвороби" designates Ivan Ohienko [15, p. 55]. In general, the willow was considered as life ancestor.

Such and similar literary symbols, scattered in great wealth in the storyline of Ukrainian writer, have something more real than just symbols or ceremonial forms. We often come across a symbolic image of a house in "Mykola Dzheria": "Коло самої Раставиці, стояла хата старого Петра Джері. Невеличка хата насилу

світилась білими стінами через густий рядок верб. Коло хати ріс невеликий старий садочок” [14, p. 35]. In the symbolized image of house, the author embodies family life, a generalized expression of family idyll. In general, as Vitaliy Kononenko says, ideas and visions are connected with the house “в основі своєї безумовно вказують на ‘родинність’, ‘домашнє вогнище’” [9, p. 207]. If a young willow symbolizes vitality, fertility, health, protects against disease, natural disaster, evil spirits, then the old willow is associated with something bad.

In both plots, the main characters are young men. In “Jude the Obscure” protagonist is Jude Fawley, and in “Mykola Dzheria” the main character is Mykola Dzheria. However, the big difference between these two persons is their characters. Jude is a highly sensitive person, an introvert, he reacts more sharply than others to society and loves solitude. He subtly senses the world and pays attention to the smallest details. Jude loves nature and animals. The author describes how lovingly Jude fed the rooks in the field: “A magic thread of fellow-feeling united his own life with theirs. Puny and sorry as those lives were, they much resembled his own” [13, p. 11]. However, it is difficult for him to live among others, too much effort is spent on empathy, as well as on meeting the standards accepted in society. “He could scarcely bear to see trees cut down or lopped, from a fancy that it hurt them; and late pruning, when the sap was up and the tree bled profusely, had been a positive grief to him in his infancy. This weakness of character, as it may be called, suggested that he was the sort of man who was born to ache a good deal before the fall of the curtain upon his unnecessary life should signify that all was well with him again” [13, p. 13]. Jude was an intellectual identity who strived for harmony and order in everything. He is a deep and thoughtful entity, looks at the world with sober prudence and therefore is not prone to excessive optimism and admiration for external features, because he always tries to get to the bottom of things. Jude is a gifted man, he dreamed to be D.D. or “even a bishop by leading a pure, energetic, wise, Christian life” [13, p. 40].

Instead, Mykola Dzheria was completely different. “Чорне волосся на голові, чорні рівні брови дуже виразно блищали на білій свиті. Запалене лице було гарне, але дуже молоде. Червоний пояс обвивавсь, наче гадюка, кругом тонкого стану” [14, p. 36]. I. Nechui-Levytskyi shows us the figure of Ukrainian peasant-rebel Mykola Dzheria, a man of freedom, tireless, energetic, high morals. After all, he is not afraid of anyone or anything, is very decisive in his behavior, and often campaigns for social causes and issues: “Микола з товаришами засів на засідки на леваді між вербами, і саме тоді, як осавула вертався од пана, вони вискочили з-за кущів, простягли осавулу й дали йому півсотні добрих кийів” [14, p. 62]. Mykola Dzheria hates oppressors. He does not want to obey either the lord or the ataman. Ihor Koliada and Oleksandr Tereshchenko confirmed that “побутова правдивість у І. Нечуя-Левицького максимальна” [8, p. 167]. In general, the center of I. Nechui-Levytskyi’s literary work was the depiction of the situation of Ukrainian peasantry, which suffered from serfdom and aggravating conditions of peasant reform. The authors bitterly add that “велику безодню бачить письменник у відносинах між народом та інтелігенцією в Україні” [8, p. 172]. Like Jude Mykola protests against social injustice. It is referred to as the moral of the story. According to Maksym Tarnavskiy, I. Nechui-Levytskyi’s greatest evil “криться у серцях людей, а не в їхній національній ідентичності” [11, p. 274].

The cognitive heritage of authors’ works is the depiction of their characters and integral spiritual life of individuals. English and Ukrainian writers show the discovery of large number of feelings inherent in different types of personalities and their emotional dramas. The authors reveal significant political and social problems of their time on the material of their prose works. Their literary fiction contains advanced theme such as morality.

Conclusions. Analyzing the works of T. Hardy and I. Nechui-Levytskyi, we noticed a significant expansion of their subject matters. Here we met a thematic versatility, stylistic, artistic, figurative and pictorial searchings. The authors expanded thematic horizons in their works. We came across not only images of peasants, but also various intellectuals, officials, and clergy. The form of an objective narrative played an important role, as the authors gave detailed descriptions of portraits of their characters and natural landscapes.

In the novel, Hardy focuses on the social interpretation of the theme and realistic traditions. However, both prose works have their differences and their uniqueness. The bleak plots of both novels mostly always keep readers in suspense. The object and topos of rural prose of T. Hardy and I. Nechui-Levytskyi is the life destiny of a man from folk, which in both Ukrainian and English literature appears in the historical space and social entourage. “Т. Гарді переважно зображує долю у статиці заданої простоти, у вимірах усередненої психіки як результату загальноприйнятої буржуазної моралі” [16, p. 123]. Instead, I. Nechui-Levytskyi prefers dynamics of “стихийного протесту селянина проти соціальної несправедливості у гнобительському суспільстві” [16, p. 123].

In “Jude the Obscure” we clearly trace the correlation of individual and society. This prose work is marked by awareness of social injustice. Reconciled externally to the established laws, internally he does not support such an order and in the culminating part challenges society, that leads to a dramatic result. The Ukrainian writer tried to create the image of the protagonist, who sought to solve modern problems, to find a way to resolve the contradiction between the ideal and social reality. “Mykola Dzheria” encompasses the big-picture of reality and protagonist’s strategic choices.

Artistic images of nature in both fiction writings are rich in spiritual, philosophical and moral contents. Both Thomas Hardy and Ivan Nechui-Levytskyi in their works show the direct dependence of their social, moral and religious ideas on conditional existence in society.

References:

1. Bloom H. Bloom’s Modern Critical Views. Thomas Hardy. USA, N. Y. : Infobase Publishing, 2010. 196 p.
2. Bownas J. Thomas Hardy and empire: the representation of imperial themes in the work of Thomas Hardy. USA, Burlington : Ashgate Publishing, 2012. 174 p.
3. Brown D. Thomas Hardy. London : Longmans, Green, 1954. 196 p.
4. Cecil D. Hardy the Novelist: An Essay in Criticism. London : Constable, 1943. 157 p.
5. Dillion J. Thomas Hardy: Folklore and Resistance. London : Macmillan Publishers Ltd., 2016. 206 p.
6. Gatrell S. Thomas Hardy and the proper study of mankind. Basingstoke, Hampshire ; London : The Macmillan Press LTD, 1993. 195 p.
7. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів : Академічний Експрес, 1999. 280 с.
8. Коляда І. Ткаченко В., Терещенко О. Вічний бурлака нашої літератури. Іван Нечуй-Левицький. Життєпис. Національно-культурний вимір : монографія. Харків : Вид-во «Ранок», 2019. 448 с.

9. Кононенко В. Концепти українського дискурсу. Київ–Івано-Франківськ : Плай, 2004. 248 с.
10. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. : монографія. Київ : Наша культура і наука, 2010. 356 с.
11. Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі. Київ : Лаурис ; Торонто : Наук. т-во ім. Тараса Шевченка в Канаді, 2016. 289 с.
12. Власенко В. Художня майстерність І.С. Нечуя-Левицького. Київ, 1969. 184 с.
13. Hardy T. *Jude the Obscure*. London : Penguin Popular Classics, 1994. 498 p.
14. Нечуй-Левицький І.С. Микола Джеря. *Зібрання творів* : у 10 т. Київ : Наукова думка, 1968. Т. 3. С. 34–142.
15. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу : іст.-реліг. монографія. Київ : АТ «Обереги», 1992. 424 с.
16. Крук А.А., Насмінчук Г.Й. Типологія концепту долі у романістиці Т. Гарді й українській прозі доби реалізму (І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко) : монографія. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друкарня Рута», 2014. 200 с.

Крук А. А. Тематична спорідненість прози Т. Гарді та І. Нечуя-Левицького: пейзажні й побутові мотиви

Анотація. У статті здійснюється порівняльний аналіз творів «Джуд Непримітний» Т. Гарді та «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького крізь призму характеристики тематичної спорідненості, детекції контентових домінант, проаналізовано спільності та відмінності втілення в них природних елементів, зосереджено увагу на смисловому діапазоні, культурній значущості описів природи, особливостях пейзажів та основних прийомах їх змалювання загалом.

Пейзаж виступає у прозі авторів не лише як важливий засіб створення віртуального світу, а і як один із компо-

нентів відображення простору і часу. Пейзаж дає можливість висловити уявлення персонажа про світ та про самого себе, адже він насичений духовно-філософським та моральним змістом.

У творах обох авторів тема природи тісно переплітається із самобутністю персонажів. Досить часто ми помічаємо, що описи природи виступають втіленням захоплення авторів красою навколишнього світу з невід'ємною любов'ю до свого рідного краю. За допомогою різних явищ природи і колоритних пейзажів можна судити про авторське переосмислення та узагальнення різних сторін дійсності. Аналіз цих творів під кутом зору природних елементів є важливим, новим й дасть можливість проаналізувати базові принципи художнього зображення тогочасної дійсності.

Твори письменників дуже подібні колоритними описами явищ природи, дерев, елементів ландшафту, що застосовуються для змалювання соціальних ситуацій. Твори багаті на епічні та ліричні форми народної мови, за допомогою чого можна уявити умонастрій та нелегке життя персонажів. Автори посилюють образи героїв та настрої різними описами таких літературних символів, як колодязь, вода, верба, хата, які виступають не просто символікою, а приховують певний зміст.

Типологічні збіги та розбіжності зустрічаються в описах об'єктивного відображення дійсності, правдивому відтворенні всіх сфер народного життя персонажів, в описі характерів, у докладному аналізі емоційних переживань, психологічному аналізі проблем, причин та вчинків героїв. Загалом, незважаючи на несприятливі суспільно-політичні умови, письменники відтворювали дух тогочасного народу, порушували морально-етичні та суспільно-політичні проблеми часу.

Ключові слова: порівняльний аналіз, природні елементи, пейзаж, дійсність, літературні символи.

Кулінська Я. І.,

кандидат філологічних наук, доцент,

доцент кафедри україністики

Національного медичного університету імені О. О. Богомольця

СУЧАСНІ ВОЄННІ ЩОДЕННИКИ: ФОРМА САМОВИРАЖЕННЯ ЧИ ТЕКСТ ПАМ'ЯТІ?

Анотація. У статті розглядаються воєнні щоденники 2014–2020 рр., присвячені російсько-українській війні на Сході країни. Усі автори – бійці добровольчих батальйонів, учасники АТО-ООС. Перебування на фронті загострює екзистенційну свідомість військових, спонукає до глибоких роздумів про життя і смерть, спричиняє переосмислення попереднього досвіду й базових цінностей, акумулює ці відчуття й ретранслює їх не лише на особистість, а й на суспільство, народ, державу. Щоденник стає найоптимальнішою формою фіксації пережитих подій, самовираженням, сповіддю і самотерапією авторів. Тексти військовиків не є однорідними, їх можна класифікувати як власне щоденники і художньо-публіцистичні твори під виглядом щоденників. Характерними особливостями першої групи є первинні ознаки щоденникової форми: датування і фіксація подій, відстороненість і мінімальне втручання автора. У структурі текстів другої групи простежується вибіркова фіксація та опис подій, змішане датування, подекуди відмова авторів від часових позначень, відсутність відстороненості в оповіді об'єктивного спостерігача. Ці щоденники створені за правилами побудови сюжету літературного твору з традиційними зав'язкою, розгортанням подій, кульмінацією, розв'язкою. У таких виданнях відчувається наявність авторської ідеї, відбір матеріалу та його складники (документальні свідчення, розмови героїв, уривки з листів, смс-повідомлення, власні міркування тощо), підпорядковані їй. За характером зображення подій ці тексти наближаються до художньо-публіцистичних матеріалів, які подаються разом з авторським оцінюванням, часто з іронічним зображенням дійсності, а також з обов'язковими дискусійністю та спрямованістю на діалог із суспільством-реципієнтом. Спільним у щоденниках обох типів є те, що у всіх текстах через суцільну рефлексію авторів простежуються намагання переосмислити, трансформувати воєнний досвід. Також попри структурні відмінності всі авторські щоденники є документом часу, бо домінують в них є історія. Таку прозу можна розглядати і як текст пам'яті, оскільки в щоденниках порушується проблематика минулого.

Ключові слова: воєнний щоденник, жанр, екзистенційний дискурс, документальна література, сповідь, самотерапія.

Постановка завдання. Попри те, що російсько-українська війна на Сході країни принесла із собою руйнування, біль і смерть, а тисячі громадян стали переселенцями й мусили виїжджати з рідних домівок, водночас це збройне протистояння стало потужним каталізатором творчості, однією з провідних і вже кілька років модною темою, зокрема в літературі. За даними дослідниці Г. Скорини, за роки війни вже написано 660 книжок на воєнну тематику. Перу ветеранів належить 146 книжок [24], більшість із них – воєнні щоденники, мемуари, нотатки, а також

мала проза, зокрема оповідання й новели. Прикметно, що ці жанри останні кілька десятиріч років були не просто на узбіччі жанрової затребуваності, а й перебували майже в статусі зниклих. Повернення їх до активного вжитку – теж данина сучасності, бо перебування на війні, щоденні фронтів виклики й особливі миті найкраще висвітлювати саме в коротких формах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найбільше наукових досліджень щоденникового жанру було в 70–80 рр. ХХ ст. У європейському літературознавстві найгрунтовнішими працями про щоденник як сучасний літературний жанр досі вважають праці французького соціолога А. Жіярда «Інтимний щоденник» і німецького літературознавця Р. Кізера «Макс Фрیش. Літературний щоденник» [2]. Серед російських науковців до проблеми щоденникового жанру неодноразово зверталися: Л. Гінзбург, називаючи його «проміжним жанром» [9], А. Тартаковський, що розглядав поняття як рівноправний жанр мемуарної прози [27], Н. Банк вважала щоденник самостійною жанровою одиницею [1, с. 225]. Український науковець Д. Затонський писав про щоденник як специфічну форму автобіографічного і мемуарного жанрів [11, с. 10]. А міркуючи про відмінність понять, учений зазначав, що «автобіографія і мемуари відображають життя письменника, людей та події, які він описував з певної часової дистанції і від того більш чи менш упорядковано, хронологічно, послідовно. А щоденник іде за життям по п'ятах, вихоплюючи ті чи інші його події з початку в самий момент їх звершення» [11, с. 41–42]. Г. Мережинська розглядала щоденник серед мемуарної літератури [17], а Т. Бовсунівська вважала його первинним літературним жанром і жанровим різновидом автодокументальної прози. Та разом із тим, на думку науковця, щоденник є і мемуарним жанром, оскільки має ознаки мемуаристики [3, с. 435].

У сучасному українському літературознавстві найповніший огляд розвитку жанру мемуаристики містять праці О. Галича «Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи» [5], «У вимірах non fiction: щоденники українських письменників ХХ століття» [6], «Документальна література та глобалізаційні процеси у світі» [7].

Жанру щоденника присвячені й сучасні дослідження М. Варикаші [4], А. Ільків [13], А. Кочетова [14], О. Матвєєвої [16], Н. Чиж [30] та ін. Однак роботи цих науковців присвячені більше теоретичним розробкам проблеми й охоплюють переважно класичну літературу.

Натомість сучасні воєнні щоденники, незважаючи на високий рівень і читацької, і авторської затребуваності, об'єктом комплексних наукових студій ще не були. Хоча дехто з дослідників сучасної воєнної літератури (А. Бондар, Н. Герасименко, Н. Головченко, М. Рябенко) й зверталися до неї епізодично.

Метою статті є дослідити найяскравіші зразки воєнних щоденників періоду 2014–2020 рр., визначити жанрові різновиди такої прози, також розглянути воєнні щоденники в контексті категорій екзистенційного мислення.

Матеріалом для вивчення стали «Військовий щоденник» (2014–2015) О. Мамалуя (2016), «Савур-Могिला: Військові щоденники» М. Музики, А. Пальваля і П. Потехіна (2016), «Хроніка одного батальйону» І. Орла (2016), «Іловайський щоденник» Р. Зіненка (2017), «Танець смерті. Щоденник добровольця батальйону «Донбас» І. Михайлишина (2019), «Щоденник артилериста» Г. Харченка (2019), «Синдром АТО. Нотатки «Айболіта» В. Стеблюка (2017), «Щоденник військового лікаря» В. Чернієнка (2018), «Нотатки мобілізованого» Н. Розлуцького (2018) та ін.

Під час опрацювання текстів залучаємо описовий, історико-біографічний, порівняльно-історичний методи, а також елементи герменевтичного методу, нарративного аналізу тощо.

Виклад основного матеріалу. Літературознавець К. Танчин трактує щоденник як «жанровий різновид документальної прози, форму оповіді, що ведеться від першої особи у вигляді щоденних записів, від вузько документальних, завдання яких – фіксація поточних справ, до таких, які наближаються до змалювання літературного» [26, с. 15–16]. На думку дослідниці, розуміння щоденника як повноцінного жанру документалістики поряд із такими жанрами, як мемуари, листи, записні книжки, нотатки тощо, є найбільш логічно вмотивованим [26, с. 15–16]. Таке жанрове визначення залучаємо до нашого дослідження як найприйнятніше.

Зауважимо: всі воєнні щоденники 2014–2020 рр. не є однорідними. За авторським текстом їх можна поділити на власне щоденники і на художньо-публіцистичні твори під виглядом щоденників.

До першої групи належать «Військовий щоденник» (2014–2015) О. Мамалуя, «Савур-Могिला. Військові щоденники» М. Музики, А. Пальваля і П. Потехіна, «Іловайський щоденник» Р. Зіненка, «Хроніка одного батальйону» І. Орла, «Нотатки мобілізованого» Н. Розлуцького та ін. До іншої – «Щоденник артилериста» Г. Харченка, «Синдром «АТО». Нотатки «Айболіта» В. Стеблюка, «Танець смерті. Щоденник добровольця батальйону «Донбас» І. Михайлишина (2019), почасти «Щоденник військового лікаря» В. Чернієнка.

Автори всіх творів – добровольці, в цивільному житті це представники найрізноманітніших професій (суддя, історики, наукові працівники, програміст, водій, піаніст, лікарі та ін.), і лише П. Потехін – кадровий військовий.

Щоденники, що їх ми аналізуємо як власне щоденники, мають переважно однакову структуру: передмову з обґрунтуванням свого вибору йти до війська і боронити Батьківщину, датування (не щоденне, однак часте) й чітку хронологію розгортання воєнних подій, опис (іноді з ретельним аналізом) спецоперацій, фіксуються чи переказуються накази Генштабу й інші документи. Менша частина тексту присвячена особистісним враженням добровольця-автора-наратора: перший день на фронті, перший бій, перший свист «градів», перша смерть товариша. У таких межових ситуаціях як ніколи гостро відчувається екзистенційність життя, тому в оповідача подеколи відбувається кардинальне переосмислення попереднього досвіду. У щоденниках цього типу переважає фіксація подій.

Хронологічно «Військовий щоденник (2014–2015)» О. Мамалуя охоплює річні події початку російсько-української

війни на Донбасі, а саме фазу гострого збройного протистояння (Піски й Авдіївка) й частково бої за Донецький аеропорт (автор-снайпер у складі 93-ї бригади захищав метеостанцію).

«Іловайський щоденник» Р. Зіненка присвячений боям за Іловайськ та виходу з оточення, в щоденниках М. Музики, А. Пальваля і П. Потехіна йдеться про бої за Савур-Могилу, інформації про оборону якої влітку 2014-го у вітчизняних медіа досі вкрай мало. Та за розповідями авторів, а всі вони представляють різні добровольчі батальйони, складається загальна історія літньої кампанії на Донбасі 2014-го року до моменту проведення Мінська-1, коли й відбулася трансформація активної маневреної війни на позиційне протистояння.

«Нотатки мобілізованого» Н. Розлуцького стає логічним продовженням попередніх видань, бо в його записках значиться липень 2015 – червень 2016 рр. І за характером подання матеріалу – це інший текст. Тут немає зображення гострих бойових баталій, немає і загибелі побратимів під час виконання бойових завдань, немає описів зброї чи воєнної техніки, натомість є докладна розповідь про щоденний побут артбатареї під час такої шанцевої війни, про стосунки, настрої і мрії арміїців та навіть їхнє культурне дозвілля (на кшталт проведення вечора поезії В. Стуса, що його організував сам Н. Розлуцький). Окремий розділ, і це ноу-хау серед масиву аналогічних творів, присвячений чотирилітнім вихованцям, безпритульним псам і котам, чії господарі покинули їх напризволяще, тікаючи від війни. Хвостаті в різний час прибилися до арміїців і залишилися з ними в бліндажах.

До другої групи належать «Щоденник артилериста» Г. Харченка, «Синдром АТО. Нотатки «Айболіта» В. Стеблюка, «Танець смерті. Щоденник добровольця батальйону «Донбас» І. Михайлишина та ін. Прикметним для цих творів є відсутність таких ознак щоденникової форми, як датування і фіксація подій (на відміну від першої групи). У книжці Стеблюка періодична хронологія з датами стосується не сучасних подій, а флешбеків минулого, в «Щоденнику артилериста» часових означень немає взагалі. Тексти цих щоденників нагадують художньо-публіцистичні твори, передовсім журналістські медійні матеріали, які подаються разом з авторським оцінюванням. Тобто тут немає відстороненої оповіді об'єктивного спостерігача, тексти створені за правилами композиції і сюжету літературного твору з його традиційними зав'язкою, розгортанням подій, кульмінацією, розв'язкою тощо. Саме тому всі розділи мають назви. Авторському художньому задуму підпорядковані й документальні свідчення, діалоги героїв, їхніх товаришів по зброї, уривки з листів, смс-повідомлення, власні думки, спостереження й міркування. Характерною ознакою таких творів є полемічність, з авторським гострослів'ям та іронічним зображенням дійсності. Наприклад, Г. Харченко кепкує над так званим бойовим злагодженням артилерійської батареї, що полягає в ставленні наметів упродовж усього місяця: *«Намети ми ставили дуже ретельно. Уважно виміряли відстань між ними артилерійськими приладами. Якщо, не дай боже, помилялися на кілька сантиметрів, ясна річ, намети переставляли заново. Таким чином, ми готувалися до участі в бойових діях у зоні АТО. Якби результат сучасного бою прямо залежав від уміння ставити намети, ми би, без сумнівів, були б найелітнішим військовим підрозділом...ми були «зеленими беретами» і «морськими котиками» в категорії практичних навичок зі встановлення наметів...»* [28, с. 22].

«Танець смерті. Щоденник добровольця батальйону «Донбас» І. Михайлишина теж слід зарахувати до групи з довільною, почасти еклектичною композицією творів. У першій половині щоденник подається автором як типовий, з чітким датуванням і неупередженим нотуванням подій, та згодом часова фіксація зникає, а в тексті з'являється кульмінація і розв'язка літературного сюжету. Позивний добровольця «Піаніст», він – музикант-аматор, грав на Майдані під час Революції Гідності.

Цей щоденник незвичний і тим, що в ньому заявлені дві площини розгортання подій. Одна з них реальна: проведення АТО-ООС на Сході України і участь у ній батальйону «Донбас», друга – інтуїтивно-чуттєва, майже ірреальна, де через мистецтво прозирає потойбіччя. Це вперше в сучасній українській літературі, не тільки в жанрі воєнного щоденника, війну як біль, смерть і руйнування подають і розкривають через музику, зокрема через «Totentanz» («Танець смерті») Ф. Ліста, концерт для фортепіано з оркестром, де є вічна боротьба добра зі злом: «У ньому («Танцю смерті» Ліста – Я.К.) чудова драматургічна модель. Спочатку розробляється головна тема. Першими вступають баси. Задають ритм. Б'ють наче ковалом по голові. За ними вступає тема. Моторошна і зловісна. Dies Irae. День гніву. Григоріанський хорал... <> Тема переривається раптовими акордами. Наче жертву вдарили ножем. Акорди розсипаються дисонансними пасажимами по клавіатурі вгору, а потім стрімко падають донизу. З рани бризнула кров. Чотири удари ножем. У повітрі носяться демонічні творіння. Перед очима убиці постають картини його злодіяння. Тема набирає обертів. Весь оркестр рветься виконати свою партію. <...> Жертва заклакми очима дивиться на свого вбивцю. Їхні погляди зустрічаються. Електричний струм охоплює все довкола. Тут немає емоцій. У силу вступає екзистенційна есенція. Душа вбивці відкривається...» [18, с. 73–74].

Літературознавець К. Танчин виділяє кілька типів щоденників залежно від призначення, функції та ролі, яку він відіграє в житті автора: щоденник-свідчення (щоденник С. Єфремова, С. Васильченка, З. Гіппіус); щоденник – документ самоаналізу і самонавчання (щоденники В. Винниченка, Л. Толстого); щоденник – пам'ять про себе самого (щоденник В. Поліщука, К. Чуковського); щоденник, породжений нарцисичними мотивами (щоденники В. Поліщука, О. Кобилянської); щоденник як засіб психічної самотерапії (щоденники О. Кобилянської, Т. Шевченка, Ф. Кафки) [26].

У сучасних воєнних щоденниках з огляду на роль та функцію в житті їхнього автора кількісно найбільше репрезентовані щоденники-свідчення («Військовий щоденник» (2014–2015) О. Мамалуя, «Савур-Могила. Військові щоденники» М. Музики, А. Пальваля і П. Потехіна, «Іловайський щоденник» Р. Зіненка, «Хроніка одного батальйону» І. Орла, «Нотатник мобілізованого» Н. Розлуцького та ін.). Автори всіх щоденників – очевидці всіх подій – ретельно фіксують хронологію та факти, аби в майбутньому засвідчити прийдешнім поколінням правдиву історію держави, і, зокрема, Революції Гідності та російсько-української війни на Сході України, хоча й додають особистісного досвіду до загальних відомостей.

Такі щоденники очевидців великою мірою виконують і ролі сповіді та самотерапії: більшість добровольців – абсолютно цивільні люди, часто не проходили ані строкової, ані військових занять у вишах. Отже, вони вперше взяли зброю до рук, уперше вистрелили в людину, не зуміли врятувати побратима –

це все карбується у травмівному досвіді, згодом часто перетворюється на проблему посттравматичного («комбатанського») синдрому. Тож, щоб уникнути чи позбутися болісних негативних переживань, що кількадесят разів повертаються у снах і спогадах, можна скористатися щоденником і описати все пережите на папері. У цьому випадку є вагомими підстави говорити про щоденники як засіб самотерапії авторів, бо в текстах через суцільну рефлексію прозирає спроба примиритися з подіями, очевидцями яких вони вимушено стали, і переосмислити, трансформувати цей досвід. Особливо чітко такі авторські намагання позбутися травматичних спогадів видно в «Іловайському щоденнику» Р. Зіненка, згодом – у виданні «Хроніка Іловайської трагедії. Війна, якої не було» (2019).

Окрім функції душевного зцілення, у всіх таких щоденниках без винятку цілком свідомо закладена і функція «пам'яті про себе самого» (К. Танчин). Коли смерть чатує щодня, з'являється майже фізіологічне бажання залишити по собі спогад. Щоденник у цьому випадку – найоптимальніший вихід, про те, що намір написати щоденник – цілком усвідомлений та раціонально-виважений, свідчать і звертання авторів до читачів у передмові. У такий спосіб виникає діалог з читачами сучасними й поколіннями майбутніми. К. Танчин зазначає, що в цьому разі «щоденник – це боротьба зі смертю, зі щоденним відмиранням. Самоувічнення – одне з найдавніших прагнень людини» [26].

Окрім бажання залишити по собі слід в історії та людській пам'яті, в окремих щоденниках чітко простежується і нарцисична функція авторів, найвиразніше – у «Синдромі АТО...» В. Стеблюка. Автор неодноразово підкреслює і свій поважний статус (доктор медичних наук, професор), і громадянську позицію (з перших днів на Майдані, доброволець в АТО, а також учасник попередніх протестів – Революції на граніті (1990) та Помаранчевої (2004), і знайомство з високопосадовцями (є телефони перших осіб держави, разом із президентом), і соціальне походження (мати – полковник міліції, батько – у Міністерстві оборони), і неабиякі таланти (брав участь у концертах разом із М. Бурмакою та братами Гадюкініми, пише вірші), і власний проявлений героїзм. На підтвердження цього є цілий розділ – інтерв'ю з арміями, кого Стеблюк врятував під час виходу з Іловайського котла. Самозакоханість та самовозвеличення автора відчувається від першої сторінки й до останньої.

Натомість такий різновид щоденника, як документ самоаналізу і самонавчання, коли автор рефлексивно і водночас інтуїтивно створює свій власний світ і ховається в ньому від реальності, щоденник, який ведуть для себе і винятково для себе, а «Я» таких нотаток стосується «не тільки і не стільки записування зовнішніх маніфестацій особи автора, а перш за все внутрішнього досвіду» [26], серед сучасних воєнних щоденників не виявлено.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що воєнні щоденники 2014–2020-х років, зокрема, «Військовий щоденник» (2014–2015) О. Мамалуя, «Савур-Могила. Військові щоденники» М. Музики, А. Пальваля і П. Потехіна, «Іловайський щоденник» Р. Зіненка, «Хроніка одного батальйону» І. Орла, «Нотатник мобілізованого» Н. Розлуцького, – це передовсім правдиві хроніки російсько-української війни на Сході України без авторської міфологізації, героїзації, штучної патетики і метафор.

«Щоденник артилериста» Г. Харченка, «Синдром АТО. Нотатки «Айболіта» В. Стеблюка, «Танець смерті. Щоденник добровольця батальйону «Донбас» І. Михайлишина та ін.

правильніше трактувати як художньо-публіцистичні твори під виглядом щоденників. Це чернетки майбутніх великих творів, де про війну писатимуть віддалено, коли вщухнуть біль і гнів пережитого.

Разом із тим усі щоденники належать історії, тому, послугуючись визначенням літературознавця Н. Чиж, ці тексти є «своєрідним текстом пам'яті» [30]. Бо саме в цих виданнях найретельніше і найправдивіше закарбовані найгероїчніші і найкривавіші сторінки новітньої української історії, що її творять наші сучасники.

Література:

- Банк Н.Б. Нить времени. Москва : «Советский писатель», 1978. 245 с.
- Бирхер У. «О медленном нарастании гнева» Макса Фриша / вступление и пер. с нем. Е. Кацевой. *Вопросы литературы*. 1999. № 1. С. 217–228.
- Бовсунівська Т.В. Основи теорії літературних жанрів : монографія. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. 519 с.
- Варикаша М.М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction : монографія. Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2013. 212 с.
- Галич О.А. Документальна література та глобалізаційні процеси у світі : монографія. Луганськ : СПД Резніков В.С., 2013. 264 с.
- Галич О.А. У вимірах non fiction : щоденники українських письменників ХХ століття : монографія. Луганськ : Знання, 2008. 200 с.
- Галич О.А. Українська документалістика на зламі тисячоліть : монографія. Луганськ : Знання, 2001. 246 с.
- Герасименко Н. Словами очевидців : література від Євромайдану до війни. Тернопіль : Джура, 2019. 128 с.
- Гинзбург Л. О психологической прозе ; подготов. текста С.В. Путилов. Москва : INTRADA, 1999. 415 с.
- Головченко Н. Книга про український феномен. *Буквоїд*. URL: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2015/02/02/074710.html> (дата звернення: 17.10.20).
- Затонский Д.В. Сцепление жанров : (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа). *Жанровое своеобразие прозы Запада*. Киев : Наукова думка, 1989. 272 с.
- Зіненко Р. Глобальний щоденник. Харків : Видавництво «Фоліо», 2017. 280 с.
- Ільків А.В. Жанр щоденника в українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. філ. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2008. 20 с.
- Кочетов А. Щоденник О.В. Дружиніна : типологія жанру, поетика, історико-літературний контекст : автореф. дис. ... канд. філ. наук : 10.01.02. Херсон, 2006. 20 с.
- Мамалуй О. Воєнний щоденник (2014–2015). Харків : Видавництво «Фоліо», 2015. 288 с.
- Матвєєва О. Жанрова специфіка літературного щоденника. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Ніжин, 2010. Вип. 17. С. 41–47.
- Мережинська Г.Ю. Деякі підсумки вивчення мемуарно-автобіографічної прози. *Радянське літературознавство*. 1986. № 10. С. 43–50.
- Михайлишин І. Танець смерті. Щоденник добровольця батальйону «Донбас». Харків : Фоліо, 2019. 320 с.
- Момот Н.М. Щоденник Т. Шевченка як творчо-психологічний та жанровий феномен : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2006. 15 с.
- Музика М. Савур-Могіла : Військові щоденники. Харків : Фоліо, 2017. 320 с.
- Орел І. Хроніка одного батальйону. Харків : ТОВ «Видавництво Права людини» ; Фоліо, 2016. 178 с.
- Розлуцький Н. Нотатник мобілізованого. Київ : Темпора, 2018. 235 с.
- Рябченко М. Комбатанська проза в сучасній українській літературі : жанрові та художні особливості. *Слово і час*. 2019. № 6. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/170852/08-Riabchenko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 27.01.21).
- Скорина Г. Книги про війну. URL: <https://www.facebook.com/groups/warbookua/> (дата звертання: 27.01.21).
- Стеблюк В. Синдром «АТО». Нотатки «Айболіта». Київ : Дух і літера, 2017. 288 с.
- Танчин К.Я. Щоденник як форма самовираження письменника : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2005. 20 с.
- Тартаковский А.Г. Русская мемуаристика XVIII – первой половины XIX в. : От рукописи к книге. Москва : Наука, 1991. 286 с.
- Харченко Г. Щоденник артилериста ; передмови Ю.Є. Бутусова, А.С. Рінгіс. Харків : Фоліо. 2019. 284 с.
- Чернієнко В. Щоденник військового лікаря. Харків : Фоліо, 2020. 188 с.
- Чиж Н.О. Воєнний щоденник як «Текст пам'яті» в умовах екстремального напруження особистості. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. Вип. 65. URL: <https://eprints.ua.edu.ua/7685/1/22.pdf> (дата звернення: 21.01.21).

Kulinska Ya. Modern military diaries: self-expression or the text of memory?

Summary. The article examines the military diaries of 2014–2020, dedicated to the Russian-Ukrainian war in the east of the country. All authors are fighters of volunteer battalions, participants of anti-terrorist operation. Being at the front sharpens the existential consciousness of the military, encourages deep reflection on life and death, causes a rethinking of previous experiences and basic values, accumulates these feelings and relays them not only to the individual but also to society, people and state. The diary becomes the most optimal form of recording events, self-expression, confession and self-therapy of the authors. The texts of soldiers are not homogeneous, they can be classified as actual diaries and works of art under the guise of diaries. Characteristic features of the first group are the primary features of the diary form: dating and recording of events, remoteness and minimal intervention of the author. The structure of the texts of the second group shows a selective fixation and description of events, mixed dating, sometimes the authors' refusal of timestamps, the absence of detachment in the story of an objective observer. These diaries are created according to the rules of plotting a literary work with the traditional connection, unfolding of events, culmination, denouement. In such publications there is a presence of the author's idea, selection of material and its components (documentary evidence, conversations of the characters, excerpts from letters, text messages, own opinions, etc.) subordinated to it. By the nature of the depiction of events, these texts are close to artistic and journalistic materials, which are presented together with the author's assessment, often with an ironic depiction of reality, as well as with the obligatory discussion and focus on dialogue with the recipient society. What both types of diaries have in common is that in all the texts, through continuous reflection of the authors, there are attempts to rethink and transform the military experience. Also, despite the structural differences, all author's diaries are a document of time, because they are dominated by history. Such prose can also be considered as a text of memory, as diaries address issues of the past.

Key words: military diary, genre, existential discourse, documentary literature, confession, self-therapy.

Ленок М. І.,

аспірант кафедри української літератури

Запорізького національного університету

СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПУ В ХУДОЖНЬОМУ РЕПОРТАЖІ Д. КАЗАНСЬКОГО «САНІТАРНА ЗОНА»

Анотація. Дослідження є спробою простежити особливості хронотопу в художньому репортажі Д. Казанського «Санітарна зона». Художній репортаж означаємо як міжжанровий синтез нарису і репортажу, який сформувався під впливом усталеної традиції подорожного нарису в українській літературі. В аналізованому художньому репортажі розкривається історія міст, в яких життя населення сповнене інертності та покори владі. Художній репортаж складається з авторських спостережень, вражень, записаних на камеру розмов тощо.

Осмилення специфіки часопросторових відношень у художньому репортажі Д. Казанського дає підстави стверджувати, що автор за допомогою них апелює до важливих суспільних, екологічних і демографічних проблем. У тексті проглядаються прикметні риси документалізму, зокрема: точне відтворення фактів, опис непридатної для проживання промислової зони, використання своєрідного ідіолекту, враховуючи специфіку регіону, суб'єктивний спосіб представлення міста, його локусів тощо. Вказуємо на те, що в сучасних текстах простежується дискретний характер опису часопросторових зв'язків, оскільки ними оперує автор. Закритий і відкритий простір реалізується кризь часову єдність: «теперішнє – минуле – майбутнє», яка розгортається протягом усієї розповіді. Зорові та запахові образи формують цілісну й правдиву картину життя промислового міста.

Розгортання хронотопного нарративу досягається суб'єктивним рішенням автора фокусуватися на локусах, які його зацікавлюють. Репрезентація часопростору відбувається кризь входження авторського «я» і реальних осіб у художній репортаж. У ході дослідження з'ясовано, що зображення часу та топосу як значущих складників тексту демонструє властивість авторського стилю триматися в межах обраного жанру. Міський простір зафіксований конкретним історичним періодом, застосовано професійно-виробничу лексику, що розширила уявлення про функціонування заводських механізмів, зосереджено увагу на похмурих і закритих локусах, пейзажних замальовках, показаних у динаміці. Автор антропоморфізує місто, надаючи йому людських рис чи властивостей живих організмів.

Ключові слова: документалістика, історія, простір, синтез, сучасна українська проза, час.

Постановка проблеми. Зв'язки літератури з різними видами мистецтва і ЗМІ стимулюють розвиток літературного процесу. В українській літературі у 60–70-х роках XIX століття існував, «на відміну від «фізіологічного», «просвітительський» нарис» [6, с. 108], у ньому змальовувалось життя людей нижчого соціального прошарку. У 20-х роках XX століття з'явився один із тематичних різновидів нарису – «подорожній нарис». Тобто, за твердженням Я. Цимбал, подорожній нарис – «те, що

нині ми називаємо художніми репортажами» [7, с. 8]. Міжжанровий синтез нарису та репортажу і продемонстрували складні зміни в жанровій системі. Отже, на нашу думку, важливим є розгляд часопросторових зв'язків у художньому репортажі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нателер є чимало праць, в яких розкриваються особливості використання хронотопу. О. Ухтомський сформулював термін «хронотоп», згодом М. Бахтін ввів термін у літературний обіг. О. Гонюк дослідила хронотоп міста; О. Когут розглядала урбаністичний хронотоп у сучасних українських драматичних творах; Н. Копистянська осмислила хронотоп в аспекті слов'янського романтизму. В. Коркішко визначив хронотоп формотворчою категорією. На думку Р. Магдиш, нового розуміння хронотоп набув у текстах постмодернізму. Тож вивчення специфіки хронотопу є *актуальним* і спричинено недостатньою розробленістю цієї проблеми в художніх репортажах.

Мета статті – дослідження авторської хронотопної моделі в художньому репортажі Д. Казанського «Санітарна зона». Завдання, які плануємо реалізувати в цій розвідці, стосуються таких моментів: проаналізувати топоси та їхній зв'язок із категорією часу; проаналізувати вплив авторської суб'єктивності на розвиток хронотопу.

Виклад основного матеріалу. Хронотопні особливості будь-якого твору залежать «від родожанрової структури твору, невіддільні від його суб'єктивної системи і є важливими чинником стильової визначеності художнього твору» [4, с. 714]. За влучною тезою Р. Магдиш, у творах-мандрах «наявне повне руйнування традиційного розуміння категорій часу та простору <...> авторський хронотоп, який вирізняється суб'єктивністю...» [6, с. 87]. У художніх репортажах теж здійснюється переміщення наратора, тому зрозуміло, чому фокус оповіді акцентується на тих місцях, які зацікавлюють автора. Погоджуємось із твердженням Н. Копистянської, що «поява кожного жанрового різновиду і нове поєднання жанрів у систему залежить від змін часопросторового мислення» [3, с. 57]. Сьогодні значні зміни хронотопного мислення спостерігаємо в художніх репортажах. Дослідниця запропонувала аналізувати феномен хронотопу в єдності із жанротворчими процесами: «хронотоп – жанр – жанрова система – художній напрям, і в зворотній послідовності: естетика напрямку – жанрова система – жанр – хронотоп» [3, с. 57]. Художній репортаж, вважаємо, є складником такої послідовності: хронотоп – художній репортаж – художня публіцистика – спогадова література – документальна література – постпостмодернізм (метамодернізм).

Художнім репортажем «Санітарна зона» Д. Казанський дебютував у 2013 році на всеукраїнському конкурсі «Самовидець» ім. М. Йогансена і посів третє місце. У центрі тексту історія про те, як наратор вирушає до Єнакієвого – «одного

з найбільш небезпечних міст екологічно небезпечної Донецької області» [2, с. 243], щоб здійснити репортерське розслідування, яке стосуватиметься екологічних проблем, адже це «...страшна реальність, матеріалізований кошмар» [2, с. 237], і соціальних сторін життя енакіївців: «аналогічні за розміром міста, де немає подібних промислових велетнів, не тільки не вмирають від голоду, але навіть виглядають успішніше і чистіше» [2, с. 252].

У назві «Санітарна зона» є вказівки просторових координат. Лексема «санітарна» означає територію, в межах якої жити небезпечно, інша частина – «зона» має подвійне символічне навантаження (відокремлений закритий простір від нормального життя або місце, де до голосу населення ніхто не прислухається). Д. Казанський не лише виніс проблему в заголовок, а й констатував: у такій місцевості життя продовжується.

Категорії часу та простору взаємопов'язані між собою в тексті. Автор експлікує крізь уточнення топосу та часу переміщення наратора до міста: «з тих пір, як він (тобто В. Янукович – уточнення наше. – М.Л.) став президентом, я бував (тут і далі – курсив наш. – М.Л.) у цьому місті стільки разів, що вже відчуваю його своїм» [2, с. 240]; пересування містом і його околицями: «В останньому дворі бачу літню жінку і підходжу до хвіртки» [2, с. 247].

Достовірність оповіді підтверджується введенням згадок про реальних осіб (четвертого президента України, його дружини, Юлії Тимошенко), записаних журналістом на диктофон, з дотриманням місцевого ідіолекту: «...Янукович – щось на кшталт міської легенди, напівміфічного героя, який має мало спільного з реальним прототипом» [2, с. 237], «Люда допомогла Віті порішати з судимостями» [2, с. 254], «сука Юля-воровка», як і сам «Вітя», теж «зсучився і забив на місто» [2, с. 254].

Д. Казанський оприявнює свою участь у тексті: «...навесні 2010 року я виклав у своєму блозі кілька веселих репортажів про рідне місто нового президента і виявив обвальний наплив відвідувачів» [2, с. 240]. Автор став відомим як блогер під нікнеймом frankenstein, а згодом досяг значних успіхів у журналістиці. У тексті він зізнався: «Єнакієве допомогло мені потрапити в професійну журналістику» [2, с. 240]. Прикметно, що автобіографічні вкраплення переплітаються з історією міста, населенням, їхнім життям. Апелювання до них допомагає пришвидшити процес нанизання фактів про містечко: «я коротко пояснюю їй, що я журналіст, і вона охоче викладає свої переживання» [2, с. 248–249]. У тексті автор розгортає опис роботи журналіста, фіксує розмови місцевих, щоб об'єктивно проаналізувати інформацію: «сідаю за пластиковий стіл, купую для виду стопку огидної горілки і бутерброд, немов ненароком дістаю камеру» [2, с. 253].

Санітарна зона – непридатна для проживання територія, а люди перебувають тут наче в «зоні відчуження» [2, с. 244]. Зона відчуження донедавна асоціювалася в пересічного українця з Чорнобилем – першою екологічно небезпечною зоною відчуження, але кругообіг речей у житті показує, що все змінюється. Завод, розташований у центрі міста, є втіленням закритого простору і створює проблеми жителям: «Єнакіївський металургійний завод стирчить у самісінькому центрі міста, у низині, і житлові квартали підступають до нього впритул буквально з усіх боків» [2, с. 244]. З різних кутів зору характеризується місцевий завод, однак негативне значенням домінує. В одному випадку місцевий завод – «це величезна брудна потвора» [2, с. 237], в іншому – порівнюється із зам-

ком казкового лиходія, «у печах його згоряють людські долі» [2, с. 256]. У фокусі авторського часу та простору відтворюється поєднання «повільний концтабір», так охарактеризовано завод, який «поступово скорочує чисельність городян, працює без зупинки, брязкає, гупає, вивергає сірку і дим» [2, с. 256]. За спостереженнями наратора, в індустріальному часі й топосі «за роки скаженої індустріалізації вивівся фактично новий тип людини – людина техногенна» [2, с. 242], а це демонструє негативну динаміку розвитку регіону загалом. В іронічному описі пейзажу використано палітру кольорів з похмурими відтінками: «...з мосту відкривається чарівний вид на місцеву індустрію – кілька обгризених градирень, чорні від кіптяви, та висока труба аглофабрики, що розфарбовує небо довгим димним хвостом у сірі тони» [2, с. 248].

Мотив постійного руху в просторі простежуємо в бажанні репортера зібрати матеріал: «гуляючи околицями заводу, я заглядав у двори, вишукуючи пенсіонерів на лавочках, заговорював з усіма, хто готовий зі мною спілкуватися. Мене цікавить життя техногенних людей. Їхня здатність виживати в цій отруйній атмосфері...» [2, с. 243]. Суб'єктивно оцінюються естетичні спроможності Єнакієвого з усіма неприхованими для ока пейзажами: «цеци і шлакові гори наступали на них (селища перших поселенців – М.Л.), підбиралися все ближче, але так і не поглинули цілком, дозволяли жити і мучитися» [2, с. 246]. Д. Казанський відтворював дійсність на основі власних вражень, отриманих інтерв'ю, записів тощо. В оповіді укралоє спогади місцевих, окреслюючи час: «один з моїх знайомих розповідав, як за одну ніч вкрилася сажею його біла «Дев'ятка» [2, с. 242].

Репрезентація відкритого простору відбувається в перші хвилини знайомства з містом: «у Єнакієвому дві біди...» [2, с. 237]. Місто журналіст порівнює з регіоном, надає йому меншої вагомості, називаючи «Донбас у мініатюрі, живий стереотип, який самим своїм існуванням підтверджує правдивість усіх донецьких стереотипів» [2, с. 239]. Слушними є слова В. Здоровеги, що факт і реальність проникають у літературу «з особливою енергією» [1, с. 38]. Факти, введені в «Санітарну зону», підкріплюються цифрами зі статистики, пов'язані з часом і простором. Наприклад, знизилась показники демографічного росту населення: «за 20 років, з 1992 по 2012-й, населення міста скоротилось майже на 30%» [2, с. 256]; засвідчують зростання викидів в атмосферу: «згідно з офіційною статистикою, у 2006 році сумарні викиди ЄМЗ становили 29 913 тисяч тонн, а в 2010-му вони сягнули вже 38 730 тисяч тонн» [2, с. 247].

Наратор у тексті виконує функції документаліста, адже він «скутий» логікою самих фактів і людських долі» [1, с. 33], і водночас публіциста – підсилює загальне враження значущими зоровими та нюховими образами: «викиди накривають вулиці отруйною хмарою» [2, с. 241], «від пилу і сажі тьмяніють поверхні, викиди намертво в'їдаються в стіни, розфарбовуючи місто у свої кольори» [2, с. 245], «відчувається запах тухлих яєць, в суху погоду від дрібного пилу сльозяться очі» [2, с. 241]. Однак попри всі незручності, люди продовжують спостерігати за занепадом екології, рівня їхнього життя, знаючи, що населення ніхто не почує: «... мешканці особливо не нарікають і дозволяють «годувальнику» поступово загнати їх у могили...» [2, с. 252]. Час і простір пов'язується не лише зі згадками про стале життя, а і з мотивами ймовірної смерті,

замість того, щоб виявити силу духу і непокори (лексемами-сигналами є «тут» і «скоріше»), «люди *тут* готові *скоріше* вмерти, ніж пересилити лінощі та страх перед людьми в піджаках, змусити владу виконувати закони» [2, с. 256]. Репортер зауважує, що часовою обіцянкою «коли-небудь потім» послугоувалась адміністрація міста, коли жителі загазованих вулиць вимагали переселити їх у безпечні райони: «...але воно так не настало» [2, с. 246].

Авторський наратив керує часопросторовими зв'язками, фіксує відкритий простір: «Від Партизанської вулиці до будівлі Єнакіївської міськради близько семи хвилин пішки, але здається, ніби опинився в якомусь *забутому місці*» [2, с. 247]. З різних ракурсів показано місто, адже перебував у ньому багато разів, щоразу відкриваючи невідомі сторони життя: «...влітку тут зовсім немає відкритих кафе з терасами. Через сморід та пил довго перебувати на центральних вулицях неможливо» [2, с. 244]. Репортер співвідносить дві пори року, щоб показати, як впливають викиди заводу на стан природи та населення: «...у сиру, осінньо-зимову погоду тут теж трохи легше. Труїть тільки завод. А ось у літню спеку відчутно додається – вітер здуває його з дахів і дерев, піднімає із землі» [2, с. 245].

Інтерпретацію відкритого простору представлено динамічно та дискретно: «*Гуляючи вузькими, трохи похмурими вулицями, часом відчуваєш, що потрапив у «шоу Трумена*» [2, с. 240]. Назва американського серіалу використовується як натяк на реалію, що побутують у національному бутті: життя в місті фальшиве, за ним спостерігають усі регіони, але будь-яке втручання і зміна налагодити ритм у місті неможливі. Соціальна небайдужість жителів міста проглядається в коротких емоційних сплесках, викладених журналістці: «– Бачили б ви, що в нас взимку коїться! Усе чорне. Зараз бруд не так видно, а як свіжий сніг випадає, *за кілька годин вже все сіре*» [2, с. 237]. Здається, що життя в цьому містечку рухають промислові гіганти, а коли їх тимчасово зупиняють, час завмирає. Такі випадки бувають рідко: «...зупиняють аглофабрику тільки у дні виборів або візитів високих гостей» [2, с. 244]. Журналіст пересвідчується в тому, що самопочуття погіршується: «після кількох годин прогулянки по центру міста мене починає трохи нудити від хімічного запаху» [2, с. 252]. Дискретність простору – властива ознака тексту, яка проявляється в авторських повідомленнях чи уточненнях історії міста і способу життя, в описі процесів виробництва на фабриці, його жителів.

Маркери закритого простору в тексті такі: місцевий інfernальний металургійний завод, кілька шахт «в агонії» [2, с. 239], кліті з гірниками, доменні печі, які виробляють метал; дореволюційні будинки під заводськими парками; покинуті домішки.

Часова єдність «теперішнє – минуле – майбутнє» переплітається. Теперішнє характеризується за допомогою часових слів-сигналів «повільно і довго»: «Літні люди, як і їхнє житло, в наших широтах традиційно помирають *повільно і довго*» [2, с. 247–248]. Згадки про минуле зринають в описах, які стосуються розбудови робітничих кварталів: «Робітники рили *землянки* і будували *халупи* біля самих *цехів*, щоб було недалеко ходити на роботу» [2, с. 245]. Майбутнє автор прогнозує крізь призму сьогодення, порівнюючи життя єнакіївців із сюжетними лініями фільму «Метрополіс», в якому робітники позбулися всіх ознак особистості – «замість імен номери» [2, с. 257] і стали придатками промислових підприємств.

Місто, зважаючи на стабільну та налагоджену діяльність промислового гіганта, «виглядає бідно, брудно і вбого, комунальна сфера перебуває в повному занепаді <...> наче брудний і обірваний жейбрак» [2, с. 251–252]. Хоча населення становить «більше ніж ста двадцяти тисяч людей, що населяють *місто*, на *заводі* працюють лише сім з половиною тисяч» [2, с. 251].

Міський простір не уявляється без архітектурних споруд. Пейзажі теж є частиною життєсфери, де самопрезентація промислових районів відчутна: «...*стіни будинків, дашки, бордюри* тут вкриті брудно-чорним нальотом» [2, с. 244]. Місто перебирає на себе характерні людські риси: «Це роботяга, абориген, ортодокс. Столицю зневажає за вільнодумство, б'є в морду, поважає начальство, пролетарським адатом» [2, с. 238]. Місто асоціюється із живою істотою, йому притаманні ознаки: «Єнакієве не живе, воно саме доживає, рухається до чогось темного, поганого» [2, с. 248]. Урбаністичний топос у художньому репортажі неоднаково конкретизують локуси: «...*двір* невисокого *старого будинку*, вкритого шаром кіптяви» (Казанський, 2013: 238); нелегальні копальні, на які йдуть працювати місцеві жителі; центр міста, в якому жителі будинків не відкривають вікна у своїх будинках через фабрику, яка розташовується в серці міста; це і старий рудний двір, «що виробляє неймовірну кількість пилу та кіптяви» [2, с. 241].

Питання екології раніше не поставало, адже «тутешні підприємства будувалися в голому степу, ні про які санітарні норми ніхто й не думав» [2, с. 245]. Закономірно, що забруднене довкілля стає гостросоціальною проблемою: «...сучасний Донбас пожинає плоди вікового байдужого ставлення до екології» [2, с. 245]. Крізь призму уяви автора локуси олюдноються: «...*будинки* виглядає чи то як заселений живий, чи то як покинутий» [2, с. 247]. Автор констатує, що від «покинутих *домівок* залишаються *стіни*. Решту забирають мародери. Розтягують *шифер, дошки*, придатні для використання в господарстві...» [2, с. 249].

Окремим локусом є місцевий бар «У Бондаря», розташований поблизу заводської прохідної і центрального ринку. Традиція зображення шинку та селян, які після тяжкої праці йдуть, щоб утопити горе в оковитій, сформована в українській літературі. Закритий простір завжди репрезентує місцевість і звички людей: «Запах *всередині* такий, що забуваєш і про викиди, і про аглофабрику. *За столом* сидять похмурі мужики характерного вигляду» [2, с. 253].

Висновки. Особливість зображення хронотопу в тексті Д. Казанського уможливлено вибраним напрямком руху журналіста. З опису зрозуміло, що автор знайомий із місцем, тому координати переміщень вказує дискретно. Хронотоп у художньому репортажі «Санітарна зона» містить відкритий і закритий простір із часовими проміжками, які гармонують. На противагу творам художньої літератури, художній репортаж, як міжжанровий синтез документальної літератури, орієнтується на миттєву фіксацію дійсності.

Реципієнт переміщується містом разом із репортером, бачить його очима безперспективність екологічно чистого майбутнього. Час зображує, вказуючи його у хвилинах, годинах, днях, проміжках дня, зміні пір року, що іманентно стосуються тих просторів, у яких він зафіксований. Запахові образи – це характерна ознака урбаністичного міста. Миттєво зафіксоване око довкілля, вихоплюючи непридатні контури природи. Простір динамічний, адже репортер постійно в русі. Його

справа – це достовірний, суб'єктивний показ буденних явищ індустріального містечка. За стражданнями природи спостерігає з крихкою надією на зміну. У місті, де прагнуть заробити грошей, про екологічні наслідки не думають. Журналіст помічає найдрібніші деталі, фіксує апатію мешканців до свого житла, до міста. Переконані, що дослідження хронотопу в художніх репортажах інших авторів може стати об'єктом цілісного вивчення.

Література:

1. Здоровега В. Збагнути день суший. Київ : Дніпро, 1988. 263 с.
2. Казанський Д. Санітарна зона. *Veni, vidi, scripsi. Світ у масштабі українського репортажу*. Київ : Темпора, 2013. С. 237–257.
3. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті). *Слов'янські літератури : доповіді. XII Міжнародний з'їзд славістів (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1997 р.)*. Київ, 1998. С. 57–74.
4. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
5. Магдиш Р. Літературна критика про специфіку часопростору сучасних творів-мандрів. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди*. Харків : Нове слово, 2013. Вип. 2 (2). С. 83–89.
6. Різниченко Т. Дорожні нариси Марка Вовчка. *Радянське літературознавство*. 1960. № 4. С. 107–109.
7. Цимбал Я. Наш Майк. *Подорожі філософа під кепом / упоряд., вступ. ст. і коментарі Ярини Цимбал*. Київ : Темпора, 2018. С. 7–23.

Lenok M. Specific of chronotope in D. Kazanskyi's artistic reportage "Sanitary zone"

Summary. The study is an attempt to trace the features of the chronotope in the D. Kazanskyi's art report «Sanitary Zone». Art report is defined as an inter-genre synthesis of essay

and report, which was formed taking into account the established tradition of travel essay in Ukrainian literature, to which modern art report owes its origin. Thematically, the analyzed art report continues to reveal the history of cities, where life is full of inertia and obedience of the population to the authorities.

Understanding the specifics of space-time relations in the D. Kazanskyi's art report gives grounds to claim that the author uses them to appeal to important social, environmental and demographic problems. The text shows the notable features of documentary, in particular the exact reproduction of facts, the description of the uninhabitable industrial zone, the use of a kind of idiolect, taking into account the specifics of the region; subjective way of presenting the city, its loci, etc. We point out that in modern texts the discrete nature of the description of space-time relations can be traced, as they are operated by the author. Closed and open space is realized through temporal unity: «present – past – future», which unfolds throughout the story. Visual and olfactory images form a whole and true picture of the life of an industrial city.

The unfolding of the chronotopic narrative is achieved through the author's subjective decision to focus on the loci he is interested in. The representation of time-space takes place through the entry of the author's «I» and real people in art report. In the course of study it was found that the depiction of time and topos as significant components of the text demonstrates the property of the author's style to stay within the chosen genre. Urban space is recorded in a specific historical period, professional and production vocabulary is used, which expanded the idea of the functioning of factory mechanisms, focused on gloomy and closed loci, landscape sketches, which are shown in the dynamics. The author uses anthropomorphism for the city, giving it human features or properties of living organisms.

Key words: documentation, history, space, synthesis, modern Ukrainian prose, time.

*Мелещенко В. О.,**кандидат філологічних наук,**викладач кафедри іноземних мов**Тернопільського національного педагогічного університету**імені Володимира Гнатюка**Черній Л. В.,**кандидат педагогічних наук,**викладач кафедри іноземних мов**Тернопільського національного педагогічного університету**імені Володимира Гнатюка*

ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ДИСКУРС СУЧАСНОЇ АФРИКАНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: СТРАТЕГІЇ, НАРАТИВУ І ПИСЬМА

Анотація. Статтю зосереджено на визначних суспільно-політичних та гуманітарних зрушеннях 1950–1960-х років, що детермінували виникнення постколоніалізму. Чільне місце займають тексти письменників постколоніальної спільноти та їх інтерпретація, яка спрямована на розкриття дискурсивних утворень та ідеологічних впливів, присутніх у такому письмі. Опрацювання таких текстів дає змогу ідентифікувати основні теоретичні напрями розвитку постколоніальних студій, виокремити в художніх текстах постколоніальних письменників стратегії їхнього письма. Інкорпорування в канву цих творів фольклорного матеріалу та міфів також передбачає використання усних оповідних стратегій колонізованого народу в писемному форматі. Іманентною ознакою романів письменників, що мають африканське походження, є співіснування та взаємодія реального та потойбічного світів, зумовлюючи темпоральну фрагментацію. Постколоніальна романістика характеризується відсутністю часової специфікації, в якій минуле, теперішнє та майбутнє накладаються і переплітаються. Для постколоніальних художніх текстів характерною ознакою є введення особи оповідача, що повідомляє реципієнтові про минуле свого народу, його культуру та звичаї. Гібридна форма нарації, яка поєднує усну розповідну техніку та письмо, проблематизує особу автора. Моделювання (пост)колоніального простору в романах Ч. Ачебе відбувається шляхом залучення культурної спадщини колонізованих народів (зокрема, традицій, ритуалів, мови), яку ігнорували в західній словесності або ж змальовували як менш вартісну. Персонажі з подвійною або гібридною свідомістю – невід’ємна складова частина їхніх творів. Зосередження уваги на наслідках імперського панування в колоніях, а також травматичний колоніальний досвід передано через контрапунктний наратив, порушення хронологічної послідовності оповіді та мовні зсуви.

Ключові слова: постколоніальний дискурс, наративна стратегія, художньо-стильові особливості, ідентичність.

Постановка проблеми. На початку 1950-х років минулого століття боротьба за незалежність у британських колоніях Гана, Нігерія та Кенія значно посилилась. Це сприяло актуалізації теми антиколоніалізму в художній літературі. Своїми творами письменники намагались розбудити свідомість народних мас,

а також вербалізувати травматичний колоніальний досвід. Перше покоління африканських романістів виховувалось на цінностях колоніальної системи. У своїх творах, написаних англійською, а не рідною мовою, вони відображали унікальний досвід та світобачення африканських народів. Саме в цей час серед африканських письменників розгорнулись дебати про те, що таке африканська література: Чи це література, створена в Африці, чи література про Африку? Чи може африканський митець писати на будь-яку тему чи лише про свій континент? Яка мова найбільш оптимальна: арабська, англійська, португальська, французька чи африкаанс?

Нігерійський письменник Ч. Ачебе стверджував, що африканська література об’єднує в собі окремі національні та етнічні літератури континенту. У статті «Африканський письменник та англійська мова» він стверджує, що для багатьох регіонів Африки англійська мова стала мовою міжнародного спілкування. Усі ці «нації сформувалися завдяки вторгненню англійців; але поспішаю додати, це зовсім не означає, що народи, які входили до цих націй, були винайдені англійцями» [1, с. 36]. Тому основним завданням своєї творчості він вбачав передачу африканських понять та предметів, які не мали еквівалентів у англійській мові.

А. Дженмохамед зазначає, що «використання африканськими письменниками англійської як медіуму передбачає іронію, парадокси та суперечності» [8, с. 572]. Для цього є дві причини: 1) вони змушені писати англійською, оскільки здобули освіту англійською мовою; 2) «етноцентристський нарцизм європейських колоніалістів визнає іншого «цивілізованою» істотою лише в тому випадку, якщо останній відтворить себе в образі, що створений європейською мовою, та переданий через європейську літературну форму» [8, с. 572].

Таким чином, африканські письменники зіткнулись із проблемою передачі особливостей мовлення африканських народів англійською мовою. Адже в минулому представники чорношкірої раси не мали писемності. Отже, одне з головних завдань африканських письменників полягало в адекватній передачі поетичних конструкцій усної творчості в письмовій формі. Цей факт зумовлює не лише відображення руйнівної сили колонізації, але й анігіляцію консервативної автохтонної культури через введення писемності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На думку Добі [4, с. 208], починаючи з 1960-х років постколоніалізм привертає значну увагу багатьох теоретиків літератури, оскільки прослідковує розвиток культури від початку колонізації до сьогодення. Проте серед науковців, які досліджують постколоніальний художній дискурс, відсутнє однозначне трактування даного поняття. Одні вважають його опірним/резистентним (Е. Саїд, Б. Гарлоу, А. Дженмохамед, Г.Ч. Співак), інші – виступають проти уніфікації та об'єднання письма колишніх колоній в одне ціле (Г. Бгаба, А. Мукгерджи). Беззаперечним залишається той факт, що постколоніальна література має риси та ознаки, які дозволяють говорити про її окремішність і самостійність.

А. Дженмохамед розглядав постколоніальну літературу як корпус текстів, що відображають досвід поневолених рас чи народів. У праці «Питання переоцінки африканського роману» («Issues in the Reassessment of the African novel») Д. Івезбай стверджує, що історія африканського роману невіддільна від «історії становлення расової свідомості» [7].

Варто зауважити, що важливу роль у формуванні расової ідентичності чорношкірих, в їхньому прагненні заперечити колоніальну систему цінностей та утвердженні расової самоцінності відіграли культурні та суспільно-політичні рухи в Європі та США. Ці питання розглянуто в монографії М. Шимчшин «Гарлемський ренесанс: історія, теорія, поетика та афро-американська самість».

Мета статті – розглянути специфіку постколоніального дискурсу та мовлення африканського народу на матеріалі твору Ч. Ачебе «Світ розпадається», дослідити нарративні стратегії та художньо-стильові особливості його письма.

Виклад основного матеріалу. Африканська література зародилась у контексті колоніалізму. Вона сформувалась у часи деколонізації та неокolonіалізму. Європейська колоніальна експансія африканського континенту в дев'ятнадцятому столітті була вигідна насамперед з економічних міркувань. Завдяки утриманню влади в Африці європейці інтенсивно використовували ідеологічний апарат та його механізми.

Відсутність писемної традиції дала змогу колонізаторам упроваджувати свою мову через організацію навчального процесу англійською, що призвело до домінування писемної форми комунікації над усною. Скориставшись тим фактом, що документальні свідчення про минуле Чорного континенту окремо і ґрунтовно не досліджувалися, європейські історіографи вибудовували версії історичного розвитку людства без активної присутності африканської раси. Таким чином, «один із найефективніших засобів колоніального панування здійснювався через заперечення колективної історії, а отже, і колективної ідентичності» [10, с. 346]. Варто зауважити, що важливу роль у формуванні расової ідентичності чорношкірих, їхнього прагнення заперечити колоніальну систему цінностей та утвердженні расової самоцінності відіграли культурні та суспільно-політичні рухи Європи та США.

У дослідженнях, присвячених вивченню особливостей та відмінностей між усною й писемною традиціями, наголошуються такі іманентні риси першої: контекстуальність значення, консервативність та гомеостатичність, міфічна свідомість, поцінування колективного, а не індивідуального, і, нарешті, домінування тотального імперативу. Творам письменників, що зображають колорит усних культур, так чи інакше притаманні риси усної народної творчості.

Постійний контакт африканців з європейцями сприяв руйнуванню багатьох духовних принципів, видозміні усних і письмових нарративів. Проблема співвіднесення свого та чужого також стала актуальною у визначенні естетичних критеріїв африканського письменства. Головним завданням тогочасних африканських письменників стало органічне поєднання свого і чужого у творах.

У 1958 році Чінуа Ачебе опублікував свій славнозвісний роман «Світ розпадається». Багато критиків відзначили, що він позначив «інавгураційний момент в африканській літературній історії» [10, с. 345]. На той час розвиток нігерійської писемної літературної традиції англійською мовою лише розпочинався. Саме Ч. Ачебе потужно зартикулював протест проти імперської гегемонії. Крім того, письменник майстерно «африканізував» англійську мову, інкорпорувавши у свій текст безліч слів народу Іґбо, а також прислів'я та приказки. Ч. Ачебе спробував відобразити світогляд чорношкірої раси за допомогою мови та нової естетичної парадигми. А. Іреле підкреслює, що важливість роману «Світ розпадається» полягає «у змалюванні африканського суспільства як живої сутності в певному історичному зрізі» [6, с. 454]. Таким чином, твір зображає Африку в новому світлі, а також відкриває для читачів невідомий життєвий досвід неґритянської раси.

У романі Ч. Ачебе неодноразово підкреслює, що колоніальне панування в Африці спричинило психологічні травми неґритянського народу, процес одужання від яких триватиме довго. Тому кризь увесь твір прослідковується домінантна проблема – осмислення наслідків європейського колоніалізму, його деструктивного впливу на африканські культури, моральні принципи спільнот. На відміну від багатьох своїх сучасників Ч. Ачебе не вдається до романтизації африканського минулого, подібно як і не вважає імперську ідентичність антитезою до африканської. Аналізуючи роман, С. Гіканді зазначає, що «культура, іншими словами, визначається швидше амбівалентністю, аніж безперечною авторитетністю» [5, с. 300].

Своїми творами Ч. Ачебе розвінчує імперські стереотипи про Африку, змалює неєвроцентричні культури та історії, що функціонують як контрнарратив до панівного західного нарративу. Б. Джейфо вважає, що твір «Світ розпадається» складається з двох рівнів: розповідь про зіткнення імперії й колонії та фрагментарні історії про ідентичність підкорених [10, с. 348]. Важливо, що Ч. Ачебе не ставить читача перед вибором однієї з двох систем цінностей. Іронічна розв'язка роману важлива для «політики репрезентації», що є центральною для постколоніальних дебатів про ідентичність.

Незважаючи на те, що Ч. Ачебе детально описав побут, звичаї, повір'я, обряди власного народу, це не зробило роман етнографічною хронікою. За допомогою етнографічного матеріалу автор передав світорозуміння одного з африканських народів, зартикулював нове бачення його досвіду, що тривалий час сприймався упереджено та позірно. Крім того, усна народна традиція, інкорпорована в канву твору, збагатила стилістичний рівень роману, уможливила створення «нового типу вираження африканської уяви». Саме цей факт дав підстави назвати твір «архетипним сучасним африканським романом, що написаний англійською» [6, с. 454].

Роман «Світ розпадається» складається з трьох частин. Перша присвячена опису життя в селищі Умуофія, де проживає головний персонаж Оконкво. У другій частині описано перебу-

вання хлопця у вигнанні, а саме в селищі, звідки походить його мати. Третя – трагічна розв'язка роману.

Варто зазначити, що особиста доля Оконкво нерозривно пов'язана з традиціями та устроєм життя рідної спільноти. Оповідь ведеться від третьої особи, при цьому оповідач не дає власної оцінки викладеним подіям. Гетеродієгетичний наратор роману є всього лише стороннім спостерігачем, який спокійно документує життя села від одного повного місяця до іншого, від одного ритуалу до іншого. Тип оповіді поєднує міметичну та дієгетичну стратегії. На відміну від європейської традиції письма, що зосереджена на інтроспекціях героя, автор постійно балансує між самоаналізом персонажів та життям спільноти. Їхні страхи та переживання вербалізуються в громаді та опрацьовуються через ритуали. Як слушно відзначає Д. Керрол: «Це один із рівнів роману, який попередня літературна традиція не використовувала, і до якого ми не звикли – пряма передача проблем, моральних, політичних і релігійних, на розсуд громади» [3, с. 389]. Характерною рисою роману є постійна присутність громади, яка вирішує будь-які ситуації. При цьому не існує загальних законів, а кожен випадок розглядається окремо. Яскравим прикладом може бути сцена, де чоловік та брат дружини намагаються розв'язати суперечку за допомогою егугву (духів предків).

Ч. Ачебе описує суспільну структуру доколоніального селища Ігбо, морально-етичні засади, принципи самоврядування та світогляд жителів. Одноплемінники Оконкво перебувають у нерозривній гармонії з навколишнім середовищем. Назва поселення «Умуофія», що дослівно означає «люди лісу», вказує на сільське походження общини. Ч. Ачебе передає динаміку та особливості людських взаємин, які, на думку Е. Дюркгайма, є основою колективної свідомості. Із самого початку твору ми розуміємо, як народ Ігбо усвідомлює себе в просторі: «Оконкво був знаний на дев'ять сіл і навіть трохи далі» [1, с. 3]. Для них простір – це знана та освоєна територія, а решта світу їх мало хвилює.

Важливу роль для розуміння епістемології Ігбо відіграє час. Він сприймається одноплемінниками Оконкво не як статична категорія, а як плинність. Визначними в цьому плані є самі ритуали, які відображають циклічність і розміреність життя громади. Новий рік розпочинається зі збирання врожаю ямсу – найважливішого продукту харчування для Ігбо. Щоденні турботи та праця на полі взаємопов'язані з ритмами природи. Ігбо живуть за її законами та намагаються не образити богів, що опікуються родючістю, рідинною злагодою, народженням дітей і долями людей. Спокій та розміреність буття автор передає простою фразою: «І так минали місяці та пори року» [1, с. 39].

Особливої уваги заслуговує метод нарації роману, простий спосіб оповіді та стиль написання твору. Деякі літературознавці наполягають на тому, що «колеритна англійська мова сприяє відображенню африканського вербального стилю з наголосами та акцентами, які є дивними та несподіваними у британському чи американському мовленні» [11, с. 93]. Наративна стратегія роману, як і його стиль, відображають подвійну свідомість оповідача, що належить до усної (Ігбо) та писемної (європейської) традицій. Звідси виникає оповідна манера роману – синкретизм.

Повторення слів чи цілих фраз займає чільне місце у тексті твору та його стилістиці, а також наголосу незвичних для

англомовного реципієнта частин синтагм. Такі повтори сприяють відтворенню техніки усної оповіді, надають певного ритму самій нарації. Як зазначав Леопольд Седар Сенгор: «Ритм – це архітектура буття, внутрішня динаміка, яка надає йому форми, безпосереднє вираження життєвої сили. Драматичний інтерес у творі підтримується не униканням повторень, як маємо це в європейському наративі, а, навпаки, народжується через них: повторень факту, жесту, слів, що формують лейтмотив» [9, с. 425].

Іншою іманентною рисою письма Ч. Ачебе є паралелізм, що підсилює функцію повторів. Наприклад, на самому початку роману зустрічаємо характерну для письменника ритмічність: «Оконкво був добре відомий навіть за дев'ять сіл» [1, с. 3]. А. Дженмохамед звертає увагу на те, що у творі письменник використовує прості речення, а не складнопідрядні. Він вважає, що це дозволить створити гладку поверхню, де всі елементи та факти нарації рівносильні. Для створення такого ж ефекту окрім паратакису автор застосує монотонний голос оповідача та ауру оповіді без конкретного зазначення часу. Темпоральність роману нечітка та виражена такими конструкціями: багато років тому; старий, як сам клан; найгірший рік, який пам'ятали, та ін. Така безчасовість наративу пов'язує його з усною традицією, де існує містичний, а не історичний час.

Важливу функцію в канві нарації роману «Світ розпадається» відіграє контрапункт. Саме через зіставлення радісних та трагічних моментів автору вдається передати природні ритми життя в Умуофії. Ю. Маккарті зауважує, що «наративна стратегія, яку ми бачимо у вступній частині, де представлення нового матеріалу відбувається поступово, а згодом лише поглиблюється, нагадує африканські поліметричні ритми, де різні розміри звучать одночасно, хоча вводяться не відразу. Це не ритм гучного удару, а акцентуація словом, фразою, темою» [9, с. 427]. Дослідник підкреслює, що ритмічні елементи стилю та форми корелюють із ритмом життя громади Умуофії. Взагалі, стилістичні особливості роману та його структура відображають риси народної мови чорношкірих Ігбо та відрізняються від традиційної писемної англійської мови.

Таким чином, Ч. Ачебе дестабілізував дискурс імперії, ввівши як контрдискурс особливості світобачення та світовідчуття власного народу, іманентні риси його культури, мовлення та побуту. На лексичному рівні автор представив нові слова, які передають реалії життя чорношкірого народу. Унікальна англійська мова автора допомогла йому передати дух африканських реалій тим реципієнтам, для яких Чорний континент довгий час залишався серцем п'їтьми.

Ч. Ачебе використовує особливості усної народної мови Ігбо не лише в діалогах роману, але й в описах природи чи взаємин людей. Зокрема, його тексти багаті на прислів'я та приказки, а також порівняння, що сприяє відтворенню локального колориту. Наприклад, у романі зустрічаємо такі зіставлення, як: *яцірка, котра впала з дерева іроко* [1, с. 21]; *заклопотаний, як мурашник* [1, с. 100]; *ніби вода лилася на натягнуту шкіру барабана* [1, с. 42]; *як зернина маїсу в порожній торбині з козячої шкіри* [1, с. 22]; *як погана шкаралупа* [1, с. 46]. Окрім того, такі перлини народної творчості дають уявлення про світорозуміння одного з чорношкірих поселень, підсилюють події твору, увиразнюють характеристики героїв, підкреслюють конфлікт тощо. У цьому випадку народна творчість стає

ключем до осягнення іноді дивних для нас вчинків, поведінкових моделей або ж ритуалів.

Роман рясніє приказками про статус та становлення особистості, що посилюють одну з його тем, а саме трагедію Оконкво, який хотів стати лідером, але не отримав підтримки громади. Серед них: *Я не можу жити на березі річки і вмиватися слиною* [1, с. 98]; *Як людина танцює, так і барабани б'ють для неї* [1, с. 108]; *Дитина з чистими руками може їсти й з королями* [1, с. 6]; *Людина, котра поважає великих, прокладає шлях і до власної величі* [1, с. 16]. У приказках та прислів'ях передано цінності та моральні принципи умуофійців. Вони посилюють звучання головних мотивів твору: важливість соціального статусу, поцінування досягнень індивідуума, долі людини.

Функціональні в канві роману байки та притчі, які є певними поясненнями характерів героїв чи їхньої поведінки. Наприклад, основна трагедія Оконкво, що полягає в його нездатності знайти внутрішній спокій чи, за віруванням умуофійців, порозуміння з власним духом «чі», апелює до поширеної серед Ігбо притчі про силача: «Колись давно жив на світі силач, спина котрого ніколи не торкалася землі. Він перемагав від села до села, аж поки не переміг усіх на світі. Тоді він вирішив піти у край духів і побороти там усіх. І він таки пішов і переміг кожного, хто траплявся йому на шляху. Деякі мали по сім голів, деякі по десять, але він перемагав усіх. Його друг, що грав на флейті та прославляв силача, благав повернутися назад. Але той не погоджувався. Замість того, щоб іти додому, силач вирішив помірятися силою з найсильнішим та найкращим із духів. І вони послали йому його особистого бога, маленького, коренастого духа, що однією рукою розбив його об землю» [6, с. 460]. Ця притча слугує певною матрицею для розуміння характеру та причини самогубства головного персонажа. Оконкво не знайшов порозуміння зі своїм внутрішнім еством, ніколи не прислухався до внутрішнього голосу, а вирішував усе лише силою. У культурі Ігбо особистий бог людини «чі» відіграє важливу роль. Індивідуум та його бог – нероздільні та повинні прислухатися один до одного. У кінці роману оповідач роздумує: «Очевидно, що його особистий бог або «чі» не призначався для визначних вчинків. Людина не може піднятися вище за долю свого «чі» [6, с. 460].

Постколоніальні теоретики стверджують, що мова формує саму реальність та поняття для опису світу. Своєю чергою «світи, які творяться таким способом, не є якимись сталими утвореннями в уяві мовця, ні поєднанням образів, які відрізняються від тих, які є в уяві носія іншої мови. Світи існують у мові, їхні горизонти розширюються, як тільки вводяться неологізми, нові тропи та образи, що також сприяють розширенню меж самої мови. Таким чином, англійська стає одним із засобів текстуального конструювання світу. Найцікавішим моментом її використання в постколоніальній літературі є спосіб творення відмінності, відокремленості та заперечення норми метрополії» [2, с. 43]. Через навмисне спрощення англійської мови ритм численних паратаксисів заперечує її багатство та складність. Окрім того, свідомо «сухість» мови дає можливість розвинути в романі міфічного за своєю природою оповідача, який власною оповіддю викликає різні емоції і при цьому залишається безпристрасним. «Цей нейтральний міфічний голос, цілком новий в англійській літературі, здатен відновити культурний досвід, що починає зникати, без сентиментальності чи награності» [8, с. 586].

Висновки. У статті проаналізовано доколоніальну культуру Ігбо в шедеврі Ч. Ачебе «Світ розпадається», який зобразив багатогранність громади Ігбо до та після британського колоніалізму. У дослідженні охарактеризовано доколоніальну ідентичність Ігбо та образ головного героя роману Оконкво, як символ збереження культури, ідентичність якого формувалася через багатство, статус, титули та силу.

На прикладі Оконкво, який був утіленням своєї громади, ми бачимо, як Ігбо протистояли гегемонній владі. У романі «Світ розпадається» автор поєднав усну народну творчість та писемний дискурс західної культури. Перекодування феноменології усної культури в писемну форму зумовило виникнення нової синкретичної форми, а також спричинило негативну діалектику детериторизації англійської мови та жанру роману як такого. Майстерність Ч. Ачебе виявляється в талановитому використанні англійської мови в передачі характерів умуофійців, реалій їхнього життя та світовідчуття. Він змалював африканський світ африканськими концептами. Письменник переконав своїх читачів, що африканські народи мали культуру ще до експансії європейців; що їхні спільноти часто мали філософію великої глибини, цінності та краси, а також поезію і достоїнство. Ч. Ачебе вдалося передати особливості усної народної культури, а також специфіку чужого для європейців світу. Адже в романі змальовано не лише героїчну постать Оконкво, але й культурну ситуацію доколоніального світу чорношкірих.

Література:

1. Achebe C. Things Fall Apart. *Chinua Achebe; Things Fall Apart: Authoritative Text, Context and Criticism* ; ed. by F.A. Irele. N.Y. and L. : W. W. Norton and Company, 2009. P. 1–117.
2. Ashcroft B. The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. L. : Routledge, 1989. 283 p.
3. Carroll D. Things fall apart. *Chinua Achebe; Things fall apart: authoritative text, context and criticism* ; ed. by F.A. Irele. N.Y. and L. : W. W. Norton and Company, 2009. P. 385–410.
4. Dobie A. Theory into Practice: An Introduction to Literary Criticism, 4th ed. Stamford : Cengage Learning, 2015. 403 p.
5. Gikandi S. Chinua Achebe and the Invention of African Literature. *Chinua Achebe; Things fall apart: authoritative text, context and criticism* ; ed. by F.A. Irele. New York and London : W. W. Norton and Company, 2009. P. 293–303.
6. Irele F.A The Crisis of Cultural Memory in Chinua Achebe's Things Fall Apart. *Chinua Achebe; Things fall apart: authoritative text, context and criticism* ; ed. by F.A. Irele. N. Y and L. : W. W. Norton and Company, 2009. P. 453–491.
7. Izevbye D. "Issues in the Reassessment of the African Novel." *African Literature Today*, 10 (1979): 7–31.
8. Jan Mohamed A. Sophisticated Primitivism: The Syncretism of Oral and Literate Models in Achebe's Things Fall Apart. *Chinua Achebe; Things fall apart: authoritative text, context and criticism* ; ed. by F.A. Irele. N.Y. and L. : W. W. Norton and Company, 2009. P. 571–586.
9. McCarthy B. Rhythm and Method in Things Fall Apart. *Chinua Achebe; Things Fall Apart: Authoritative Text, Context and Criticism* ; ed. by F.A. Irele. N. Y and L. : W. W. Norton and Company, 2009. P. 422–437.
10. Pandurang M. Chinua Achebe and the African Experience: A Socio-Literary Perspective. *Chinua Achebe; Things fall apart: authoritative text, context and criticism* ; ed. by F.A. Irele. L. and N. Y. : W. W. Norton and Company, 2009. P. 343–358.
11. Povey J. Critical Introduction. *Critique*. 1969. Vol. XI. № 3. P. 91–99.

Meleshchenko V., Chernii L. Postcolonial discourse of contemporary African literature: strategies, narrative and letter

Summary. The article focuses on the significant socio-political and humanitarian shifts of the 1950s and 1960s that determined the emergence of postcolonialism. Prominent are the texts of writers of the postcolonial community and their interpretation, which aim reveal the discursive formations and ideological influences present in such writing. The elaboration of such texts makes it possible to identify the main theoretical directions of the development of postcolonial studies, to single out the strategies of their writing in the literary texts of postcolonial writers. The incorporation of folklore and myths to these works involves the use of oral narrative strategies of the colonized people in written format. An inherent feature of the novels of writers of African origin is the coexistence and interaction of real and netherworld, causing temporal fragmentation. Postcolonial novelism is charac-

terized by the absence of a temporal specification in which past, present, and future overlap and intertwine. For postcolonial literary texts, a characteristic feature is the introduction of the narrator's personality, which informs the recipient about the past of his people, their culture and customs. The hybrid form of narration, which combines oral narrative technique and writing, problematizes the author's personality. The modeling of (post)colonial studies in Achebe's novels takes place by involving the cultural heritage of colonized peoples (including traditions, rituals, language), which was ignored in Western literature or portrayed as less valuable. Characters with a double or hybrid consciousness are an integral part of their work. The focus on the consequences of imperial domination in the colonies, as well as the traumatic colonial experience, is conveyed through counterpoint narrative, disruption of the chronological sequence of the narrative, and linguistic shifts.

Key words: postcolonial discourse, narrative strategy, artistic and stylistic features, identity.

*Мельникова К. С.,**старший викладач кафедри англійської філології і перекладу
Національного авіаційного університету**Гастинщикова Л. О.,**старший викладач кафедри англійської філології і перекладу
Національного авіаційного університету*

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ НА ПРИКЛАДІ РОМАНІВ ДЖОНА ФАУЛЗА «ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО ЛЕЙТЕНАНТА» ТА «ВОЛХВ»

Анотація. У статті розглядаються особливості хронотопу в романах англійського письменника-постмодерніста Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» та «Волхв». Введений в літературознавство М.М. Бахтіним термін «хронотоп» розглядається як взаємозв'язок просторових та часових координат твору. У дослідженні вказуються базові компоненти естетики та стилістики літератури постмодерну: наявність експериментальних форм, інтелектуальна техніка письма, гра, іронія, трагедія, міфологізація, незакінченість, інтертекстуальність, алюзії та ремінісценції. Кожний художній напрям використовує свій хронотоп. Встановлено, що часопростір у літературному постмодерністському тексті не співпадає з реальним часом – події змішуються та не розрізняються, а історія повторюється. У центрі твору завжди герой, який шукає істину та існує тільки «тут і зараз». Постмодерністський твір характеризує надісторичний погляд на події. Події минулого трактуються з точки зору сучасних уявлень. Письменник обирає значущі в історії відрізки часу, але знецінює її (вікторіанська епоха в «Жінці французького лейтенанта» або Друга світова війна у спогадах Кончіса у «Волхві»), щоб довести, що всі епохи схожі, а людині завжди доводиться шукати та рятувати себе в кризовий час змін. Реальність та фантазія у творах змішуються, розмиваються жанрові кордони. Простір, час та місце в романах читач ніби сам бачить та відчуває: подібний ефект сенсорного сприйняття автор створює за допомогою детальних багатих описів природи, інтер'єрів, костюмів, живопису. Автор відкрито виступає в творі, звертаючись до читача та коментуючи події вже з точки зору сучасних знань. Творчості Фаулза-постмодерніста властива багатоваріантність: він використовує різні фінали роману, ставлячись до читача як до співавтора. Автор використовує епіграфи до глав, численні цитати з інших літературних творів різних часів (Дікенс, Теккерей, Елліот, Гарді), культурні та літературні відсилання та наслідування. Тим самим Фаулз бажає підкреслити зв'язок із літературними традиціями минулого, взаємопроникнення часів, але ж і відносність історичного досвіду, універсальність людських знань. Інтертекстуальність взаємодіє із хронотопом.

Ключові слова: хронотоп, часопростір, постмодернізм, інтертекстуальність, алюзії, ремінісценції, міфологізація.

Постановка проблеми. Постмодернізм у другій половині ХХ століття з'явився своєрідною відповіддю на кризу культури та появу нових наукових дисциплін: філософської антрополо-

гії, семіотики, кібернетики. Феномен постмодернізму в художній літературі характеризує наявність експериментальних форм – використання інтелектуальної техніки письма, пошук універсальної художньої мови взагалі. Це, перш за все, звернення до концепції деконструкції Ж. Дерріда, коли відбувається своєрідна гра тексту проти змісту, коли мова є самостійною по відношенню до змістовного наповнення [1]. У Великій Британії ідеї постмодернізму тісно сплелися з соціокультурною спрямованістю, історією. На думку теоретиків літератури постмодернізму, історичне оповідання тісніше пов'язане з літературою, ніж з наукою. Англійські письменники відточують прийоми, ходи, техніку письма, які б об'єднали минуле з сьогоденням. «Художній час літературного тексту може приймати різноманітні форми залежно від творчого задуму автора: може співпадати із реальним часом об'єктивної дійсності, спиратися на далеке майбутнє або, взагалі, бути невизначеним; пришвидшуватися, уповільнюватися, зупинятися, розтягуватися або стискатися» [2, с. 389]. Поняття хронотопу як взаємозв'язку просторових та часових координат художнього твору було введено в літературознавство М.М. Бахтіним [3]. Кожен літературний напрям вимагає використання особливого хронотопу, здатного розкрити та втілити його специфічні естетичні риси. У письменників-постмодерністів особливі відносини із часопростором (хронотопом) у творах: історичні часи змішуються та не розрізняються, людина нікуди не може піти від своєї природи, втекти від себе, а історія завжди повторюється. Усі події минулого розглядаються з точки зору сучасних уявлень, формується особливий позачасовий, надісторичний погляд на події. У хронотопі художнього твору «час рухається у просторі, взаємообумовлений простором і не може існувати поза ним» [2, с. 390].

Творчість постмодерністів віддалена від історико-пригодницької літератури в чистому вигляді, руйнуються кордони між художньою літературою, історією, автобіографією, реальність та фантазія змішуються. Ці явища та художні прийоми можна спостерігати у творчості Джона Фаулза в своєрідному колажі жанрів і форм.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ми у своїх попередніх роботах розглядали творчість Фаулза в контексті національної ідентичності [4]. Проблематику постмодерністської естетики взагалі, інтертекстуальність творчості Джона Фаулза в рамках зазначеного художнього методу, відображення в неї

історії та сучасності досліджували Кіреєва Н. [5], Дроздова М. [6], Власова К. [7], Беляєва О. [8], Левицька О. [9] та інші.

Мета статті – проаналізувати особливості хронотопу постмодерністських романів Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» та «Волхв», його позачасовий, експериментальний та міфологічний характер в рамках концепції світогляду епохи постмодерну.

Виклад основного матеріалу. Яскраво ілюструє особливості постмодерністської метапрози роман Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» (1969) [10]. Кризовий стан світу, де головним стає відчуття нездорової обмеженості, і є ключовою темою роману. У творі розповідається про перехідну епоху в історії Англії, коли вже жили себе старі вікторіанські уявлення про світ і людину, коли визрівали зміни під покровом зовнішньої оманливої стабільності. Засудження інакомислення, суто зовнішній аристократизм, дотримання формальностей, святенницький світогляд і категорична жорсткість – усе це характеризує вікторіанську мораль, вікторіанську Англію. Головний герой, Чарльз Смітсон, і є частиною цього світу. Але закони суспільства суперечать його власним внутрішнім установкам. Чарльза обтяжують відносини з нареченою Ернестіною Фрімен і її пуританською родиною. Він весь час балансує між поривом звільнитися з-під їхнього впливу і бажанням жити звичним для англійського джентльмена життям. В уявленні постмодерністів історія завжди повторюється. Фаулз намагався підкреслити схожість вікторіанської епохи та сучасного йому катастрофічного та незрозумілого часу змін. «Занурюючись в історію, автор переслідує дві основні мети: 1) взаємодія з літературними традиціями минулого за допомогою постмодерністського прийому гри; 2) більш важлива – переосмислення історичного досвіду людства з метою застосувати його до вирішення проблем в даний час» [6]. Своє надісторичне бачення часу автор висловлює за допомогою головного героя Чарльза: «Час – велика помилка, існування позбавлене історії, воно завжди тільки тут і зараз, і існувати – означає знову і знову потрапляти в якусь диявольську машину. Всі ці розцяцьковані ширми, зведені людиною з метою відгородитися від дійсності – історія, релігія, борг, положення в суспільстві – все це ілюзії» [10, с. 301]. У «Нотатках про незакінчений романі» автор сам зізнається, що ставив перед собою певне завдання: «Ти не пишеш нічого такого, про що вікторіанські романісти забули написати, але, може бути, щось таке, про що хтось із них написати не зміг. <...> Роман повинен співвідноситися з «зараз» письменника, тому не намагайся прикидатися, ніби живеш в 1867 році. Або зроби так, щоб читач точно знав, що це вдавнання» [11, с. 241]. Осягнути істинний сенс історії неможливо – в цьому суть постмодерністського світовідчуття. «Час у Дж. Фаулза асоціюється зі смертю, постає в образі злої стихії, яка руйнує все живе, і таким чином міфологізується» [6].

«Відокремитися» від традиційної вікторіанської моралі намагається і головний герой роману «Волхв» (1965) Ніколас Ерфе [12]. Дія роману відбувається в Англії (I і III частини) і в Греції (II частина) в 1950-і роки. Герой зустрічає Алісон Келлі, австралійку, яка закохується в нього. Проте Ніколас, намагаючись уникнути серйозних відносин, приймає посаду вчителя англійської мови в закритому пансіонаті на острові Фраксос – саме там відбуваються загадкові та містичні події паралельно в трьох часах. Для Ерфе, захопленого модними на той час ідеями екзистенціалізму, вигаданий, нереальний світ

більш цінний і цікавий, ніж світ, в якому він змушений перебувати. Ніколас на острові стикається з минулим (інсценування міфів, сцена в лісі з німцями як відтворення подій 1943 року), сьогоденням і майбутнім (в кінці роману Ніколас вже опановує талантом передбачати, що буде далі). Сьогодення представлено як потік подій, що беруть початок в минулому. Якщо читач уважно стежить за сюжетом, то у нього ще до кінця прочитання складається схема можливих закінчень роману. Англія згадується Ніколасом на острові як щось неіснуюче; головне те, що відбувається з героєм тут і зараз – ми знову спостерігаємо характерне для постмодернізму надісторичне бачення часопростору. Фаулз точно визначає час і місце в романі (1953 рік, Греція, острів Фраксос), але атмосфера твору відсилає читача до початку XX століття. Інтер'єр (костюми, картини, будинок Кончіса), манери та поведінка Лілії, розповіді Кончіса створюють атмосферу минулого. Часопростір в романі як би розколюється, створюючи ілюзію; сьогодення переходить в минуле, гра – в реальність і навпаки. Відбувається міфологізація хронотопу. Фаулз детально та тонко описав природу на острові, яка стала звабливою та відчутною для читача та оманливою для героя. Художній простір у романах письменника відповідає базовим характеристикам терміну: «відкритість, замкненість, просторість, доступність/недоступність до огляду, місткість, сенсорне сприйняття, відносність до місця розташування людини» [2, с. 390].

У творах Джона Фаулза яскраво виражено співіснування різних часів. Письменник співвідносить культурно-історичні реалії в романі «Жінка французького лейтенанта» з безсмертними образами Томаса Гарді. Автор визнає свою приналежність до традиції англійського роману, він майстерно відтворює життя вікторіанської епохи на сторінках роману, тим самим переосмислюючи мистецьку спадщину Томаса Гарді. Фаулз весь час ніби «плутає» минуле та сьогодення, позачасовий характер твору позбавляє його драматизму, перетворюючи все в своєрідну гру. Фаулз поєднує реалії різних епох: серце його вікторіанської героїні порівнюється з комп'ютером, а вражений після першої близької зустрічі з Сарою Чарльз уподібнюється «місту, на який з ясного неба, впала атомна бомба». [10, с. 202]. Про слугу Чарльза Сема сказано: «Він мав відмінний нюх на моду – такий же гострий, як «стиляги» шістдесятих років нашого століття» [10, с. 43].

Усі твори Фаулза взаємодіють із творами минулих епох за допомогою культурно-історичного діалогу в руслі постмодернізму (інтертекстуальність, стилізація, запозичення, алюзії та ремінісценції). Письменник на початку роману використовував структуру класичних вікторіанських текстів, численні цитати та епіграфи до глав, звернення до манери та стилю інших письменників (наприклад, Діккенса, Теккерея, Елліота та ін.), культурні та літературні відсилання. «Через інтертекст проступає увесь культурний контекст у його хронотопному зрізі, знакові часопросторові координати роману Фаулза «обмежені» у часопросторі, однак мають інтертекстуальні виходи до глибинних пластів історії людини та суспільства. Через декодування інтертекстуальних знаків у діалог вікторіанства та XX століття залучений увесь культурний контекст» [9, с. 166]. Автор відкрито виступає в тексті твору, звертаючись до читача та коментуючи події вже з точки зору сучасних знань: «Спрямований в історію погляд Фаулза спонукає читача до зіставлення сучасності та минулого, що дозволяє виявити при-

ховані процеси сьогодення. Як співвідносяться людські почуття та епоха? Як змінюються почуття, ідеали в загальній динаміці історії? Що ми втратили, наприклад, в порівнянні з XIX в., що знайшли? Саме на такі питання наводить роман «Жінка французького лейтенанта» [5, с. 68]. XIX та XX століття зійшлися в романі в позачасовому діалозі, що змусило читачів переглянути свої переконання. Яскравим прикладом постмодерністської багатоваріантності стало використання різних фіналів роману: читач перетворюється на співавтора, він може робити свій вибір у бутті, що нескінченно повторюється. «Звернення до історії дозволяє письменникам-постмодерністам розпізнати механізми одвічного кругообігу світових подій, затвердити постійне відтворення історичних типів» [5, с. 60].

Історико-культурний пласт роману «Волхв» складається з численних алюзій, паралелей, ремінісценцій (від античних авторів до сучасних поетів і філософів). Епіграфи до трьох частин взяті з книги «Жюстина, або Нещасна доля чесноти» маркиза де Сада. Третя частина роману, за визнанням самого автора, будується на паралелях до роману Діккенса «Великі очікування». Пані Лілія де Сейтас має літературний прототип Міс Гевішем, а Ніколас, як і Піп, втрачає всі ілюзії. «Крім даної художнику дійсності він має справу також з попередньою та сучасною йому літературою, з якої він знаходиться в постійному діалозі» [8, с. 75].

Висновки. Романи Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» та «Волхв» багато в чому засновані на принципах естетики постмодернізму: незавершеність, гра, іронія, травестія, велика кількість цитат і ремінісценцій з творів різних культурних епох, інтертекстуальність, імпровізація, відсутність чіткої композиції, міфологізація, літературний експеримент. Саме з відмовою від суворої концептуальності пов'язано порушення хронологічної послідовності подій у творах, автор повертається в минуле, більш близьке і віддалене, робить припущення. Хронотоп у романах має позачасовий характер, міфологічний, ілюзорний. Час як такий і історичний період не так важливі: історичний досвід людства переосмислюється з метою застосування його до вирішення проблем в даний час, минуле завжди поєднано з сьогоденням.

Творчість Джона Фаулза – невичерпне джерело смислів і культурних переплетень. У наших подальших роботах ми плануємо продовжити дослідження постмодерністської естетики у творчості письменника та сконцентруватися на мотиві психологічного експерименту в його творах.

Література:

1. Дерріда Ж. Письмо та відмінність. Київ : Основи, 2004. 602 с.
2. Коркішко В.О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Випуск XXIII. Частина 1. С. 388–395.
3. Бахтин М.М. Форми времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
4. Мельникова К.С. Творчість Джона Фаулза як погляд на самоствердження особистості в контексті національної ідентичності. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2018. № 37. Том 1. С. 117–120.
5. Киреева Н. Постмодернизм в зарубежной литературе : учебный комплекс для студентов-филологов. Москва : Флинта ; Наука, 2004. 216 с.

6. Дроздова М.С. Мифологизация времени в поэтических реминисценциях романа Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта». URL : <http://st-hum.ru/content/drozdova-ms-mifologizaciya-vremeni-v-poeticheskikh-reminisenciayah-romana-dzh-faulza>.
7. Власова К. Черты магического реализма в романе Джона Фаулза «Волхв» («Mag», «The Magus», 1965). *Сборник работ 67 научной конференции студентов и аспирантов Белорусского государственного университета*. 17-20 мая 2010 г., Минск. Ч. 2. С. 26–30.
8. Беляева О.В. Роман Джона Фаулза «Волхв»: черты психологического и литературного эксперимента. *Культура народов Причерноморья*. 2007. № 111. С. 74–76.
9. Левицька О. Интертекстуальний дискурс роману Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта». *Питання літературознавства : Науковий збірник*. Чернівці : Рута, 2009. Вип. 77. С. 160–167.
10. Fowles, Jh. *The French Lieutenant's Woman*. Vintage, 1996. 448 p.
11. Фаулз Дж. Заметки о неоконченном романе / Пер. с англ. И. Бесмертной. *Иностранная литература*. 2002. № 1. С. 239–267.
12. Fowles, Jh. *The Magus*. Dell, 1985. 672 c.

Melnykova K., Hastynshykova L. Features of the chronotope in the postmodern literature on the example of John Fowles's novels "The French Lieutenant's woman" and "The Magus"

Summary. The article reviews the specificities of the chronotope in the novels of the English postmodern writer John Fowles "The French Lieutenant's woman" and "The Magus". Introduced into literary theory by M. Bakhtin, the term "chronotope" is considered as the interconnection of coordinates of time and space in the work of fiction. The article identifies the main components of aesthetics and stylistics of postmodern literature: the presence of experimental forms, intellectual writing techniques, games, irony, travesty, mythologization, incompleteness, intertextuality, allusions, and reminiscences. Each art movement uses its chronotope. It has been designated that time-space in a literary postmodern text does not coincide with real time – events are mixed and do not differ, and history repeats itself. At the center of the novel, there is always a character who seeks the truth and exists only «here and now». The postmodern work of fiction characterizes the superhistorical view of events. The events of the past are interpreted in terms of modern ideas. The writer chooses significant periods in history, but devalues it (the Victorian era in "The French Lieutenant's Woman" or World War II in Conchis's memories in "The Magus") to prove that all eras are similar, and human always has to seek and save himself in crisis time of change. Reality and fantasy in these works are mixed, the boundaries of the genre are blurred. The reader seems to see and feel the space, time, and place in the novels: the author creates a similar effect of sensory perception with the help of detailed rich descriptions of nature, interiors, costumes, paintings. The author speaks openly in the novel, addressing the reader and commenting on events in terms of modern knowledge. Fowles's postmodern work is characterized by multivariance: he uses different finals of the novel, treating the reader as a co-author. The author uses epigraphs to chapters, numerous quotations from other literary works of different times (Dickens, Thackeray, Elliot, Hardy), cultural and literary references, and imitations. In this way, Fowles wants to emphasize the connection with the literary traditions of the past, the interpenetration of times, but also the relativity of historical experience, the universality of human knowledge. Intertextuality interacts with the chronotope.

Key words: chronotope, time-space, postmodernism, intertextuality, allusions, reminiscences, mythologization.

*Муратова О. В.,**кандидат історичних наук,**доцент кафедри української філології**Горлівського інституту іноземних мов**Донбаського державного педагогічного університету*

БІОГРАФІЯ ЯК ФОРМА ПІЗНАННЯ ОСОБИСТОСТІ МИТЦЯ: СУТНІСТЬ, АСПЕКТИ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Анотація. У статті розглядається історія вивчення біографічного жанру в літературі, аналізуються й систематизуються наявні в сучасному літературознавстві підходи до тлумачення поняття «біографія». З'ясовуються відмінності між науковою, художньою та альтернативною біографіями як формами пізнання особистості митця, уточнюється відповідна термінологія. Наголошується на відсутності загальноприйнятого розуміння й визначення терміну «біографія». Акцентується увага на його міждисциплінарності й наявності наукових напрацювань з окресленої проблеми в різних галузях – літературознавстві, мовознавстві, історії, соціології, філософії, психології. Наявні на сьогодні праці дослідників, загалом, можна поділити на дві групи: перші займаються вивченням історії розвитку біографії, інші – проблемами жанру в цілому. Характеризуються основні особливості біографічних досліджень, їх значення, переваги й обмеження використання жанру біографії при вивченні творчості митця, зокрема письменника. Зазначається, що розвиток біографічного жанру сутнісно пов'язаний з історією літератури та її теорією. Єдність митця і людини, особистості й історії, що об'єктивно існує в дійсності, визначає основний методологічний зміст біографії, її структуру. Заперечення цієї єдності або акцентування уваги на якомусь одному з цих елементів призводить до одностороннього погляду на особистість митця. Зауважується, що в минулому «гібридність» жанру біографії (поєднання двох протилежностей – чіткої документальності і художності) сприймалася дослідниками як недолік і викликала сумніви, сьогодні ж ця якість трактується як перевага. В історії біографії наукові життєписи ще не посіли належного їм місця, натомість, у сучасній літературознавчій науці переважає думка на користь художньої біографії, що є більш привабливою як для широкого кола читачів, так і для науковців, які займаються дослідженням жанру. Це засвідчує наявність лакунів в теорії біографії, відсутність чіткої методики аналізу, комплексного підходу до вирішення проблеми, а отже, – необхідність подальших ґрунтовних досліджень.

Ключові слова: біографіка, біографія, наукова біографія, художня біографія, альтернативна біографія, альтернативна концепція, родово-жанрова приналежність, біографічний метод, біографічний час.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку літературознавства біографія теоретично осмислюється як окремий різновид літературної творчості, що має свої специфічні форми та засоби зображення.

Незважаючи на те, що останнім часом значна увага у філологічних студіях приділяється біографічним дослідженням,

наявна велика кількість дискусійних питань, пов'язаних із феноменом біографії. У першу чергу це стосується визначення місця художніх життєписів у родово-жанровій класифікації літератури і на цій основі уточнення самого поняття «біографія». Малодослідженими в українському літературознавстві залишаються питання розрізнення форм художніх життєписів, особливостей побудови сюжетно-композиційної єдності таких творів, реалізації авторської присутності, співвідношення між власне біографічним часом та часом оповідача в різних типах художньої та альтернативної біографії. Це, у свою чергу, дозволяє нам говорити про актуальність і необхідність подальшого ґрунтового дослідження окресленої проблеми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як нами вже було зазначено, незважаючи на очевидні вагомні напрацювання й досягнення сучасного літературознавства, деякі принципові питання теорії біографії і до сьогодні продовжують викликати дискусії.

Різним аспектам дослідження біографії присвячено праці таких зарубіжних науковців, як К. Брук-Роуз, М. Дюрас, М. Кундера, Н. Саротт, Ю. Тиньянов та ін., що містять вагомні теоретичні положення й спроби обґрунтування родово-жанрової приналежності життєписів. Наукові розвідки Г. Аляєва, О. Забужко, Г. Заїченка, В. Малахова, М. Поповича, В. Табачковського висвітлюють питання «інтелектуальної біографії», окреслюють можливості і межі біографічної реконструкції в гуманітаристиці. Дослідження Г. Грабовича, В. Менжуліна ґрунтуються на аналізі соціокультурних механізмів біографічної міфологізації. Філософське підґрунтя жанру інтелектуальної біографії подано в роботах В. Біблера, А. Гусейнова, Л. Киященко, М. Мамардашвілі, В. Руднева, В. Степіна, В. Толстих та ін.

На нашу думку, специфікою представленості біографії в сучасній науці є її міждисциплінарність, що підтверджують наявні наукові напрацювання з окресленої проблематики в галузі літературознавства, історії, соціології, психології тощо.

Зупинимось на найбільш важливих для цієї наукової розвідки особливостях дослідження біографії, здійснених у межах літературознавства. Вагомий внесок у розвиток літературознавства зробила «біографіка», яка окреслила нові межі дослідження літературної біографічної творчості. Термін «біографіка» увійшов у широкий ужиток істориків літератури як синонім поняття «мистецтво написання біографії» ще в середині XIX століття, втім, тривалий час цим терміном не послуговувалися з огляду на поширення іншого – «біографічний метод», що був запропонований Ш. О. Сент-Бевом. Повернення терміну «біографіка» до обігу відбулося в середині XX ст. Він

виконував функції наукового підходу до прийомів написання біографії в літературній творчості. Цей термін подекуди використовується й сьогодні у значенні методичного інструментарію літературної біографічної творчості.

У багатьох працях сучасних дослідників ґрунтовному аналізу піддаються найважливіші питання сутності біографії. Серед найбільш вагомих варто назвати праці таких авторів, як: І. Голубович «Біографія як соціокультурний феномен: методологія аналізу в гуманітарному знанні», І. Данильченко «Трансформація життєвої правди в художню в творах української художньої біографії», О. Дацюк «Особливості жанрової еволюції сучасної художньої біографії», О. Кіт «Художні особливості літературної біографії», В. Марінеско «Жанр літературної біографії у фокусі дослідницької уваги: здобутки та перспективи художніх пошуків», Л. Мороз «Об'єктивне і суб'єктивне у жанрі літературної біографії», О. Скарна «Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ століття)», А. Цяпа «Автобіографія як проєкція творця та національної літературно-культурної традиції» В. Чишко «Біографістика як галузь історичної науки: історіографія і методологія» тощо.

На сьогодні зроблено спроби аналізу процесу моделювання альтернативної історії в сучасній українській прозі, зокрема вирішенню цієї проблеми присвячені праці сучасних дослідниць Н. Макшеєвої «Розвиток альтернативної історії в сучасному літературному процесі України». О. Поліщук «Альтернативна історія в новітньому літературному процесі», З. Шевчук «Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі 2006 року».

Метою статті є спроба систематизувати й узагальнити наявні в сучасному літературознавстві підходи до потрактування біографії як однієї з форм пізнання особистості митця, з'ясувати різницю між художньою, науковою та альтернативною біографіями.

Виклад основного матеріалу. Теоретичні питання біографії у середовищі письменників та літературознавців виникли майже одночасно з повним виокремленням біографії як літературного жанру в ХІХ ст. (починаючи з праці «Досвід вивчення та побудови біографії» Дж. Стенфілда), коли біографія розглядалася як ієрархія вчинків людини й обставин її життєвого шляху за ступенем їх важливості. На думку В.С. Чишка, українські дослідники здебільшого тяжіють до розгляду проблеми індивідуалізму та методик висвітлення й визначення змісту духовного життя, Захід пішов далі по шляху індивідуалізації біографії, а Схід – за практичною відмовою пріоритетності ролі особистості в історії та нівелюванням ролі видатних осіб [9, с. 7].

Сучасні біографічні твори є надзвичайно різноманітними з огляду на поділ авторів біографії на два табори: перший із яких характеризується певною творчою та методологічною невпорядкованістю, частотним використанням вимислу; другий – спробами обмежити суб'єктивізм науковим аналізом документальних джерел.

Розрізняють біографіку художню та науково-популярну, що передбачає творчий підхід, і формалізований, обмежений чіткими правилами історико-біографічний напрям, що реалізується в теорії наукової біографії та в науково-практичній діяльності в галузі створення документальних біографічних досліджень і довідкових видань – біографічних словників, покажчиків тощо.

З урахуванням цього виникає ідея розподілу теорії біографії на наукову та художню зі своїми методами пізнання, метою, формами, видами. Якщо літературні аспекти тривалий час обговорювалися, то обговорення наукових лише розпочато, хоча вже й заявлено розмежування методик пізнання окремих типів діячів за соціальною типологією та родом діяльності: державні й політичні діячі; художня інтелігенція; представники науки та різних соціальних верств.

Біографія в її широкому тлумаченні як історико-культурне явище є сукупним поняттям, що об'єднує різні види, роди й типи біографічного дослідження, які склалися історично. Вона є об'єктом літературної і наукової діяльності та складним історичним явищем, що чутливо реагує на суспільні колізії, зміни історичних парадигм та ідеологічні коливання. Тому «біографія передусім є частиною історії, яка пов'язана з життям та діяльністю людини, висвітленням її життєвого шляху, причинно-наслідкових зв'язків і встановленням внутрішнього й зовнішнього змісту її життя, а тим самим її ролі в історико-культурному процесі» [9, с. 3–4].

Як нами вже було зазначено вище, бібліографія як літературний, науково-популярний та науковий твір – це об'єкт різних наук: літературознавства, історії, соціології, психології, педагогіки, серед яких центральною ідеєю теоретичних розробок є проблема висвітлення індивідуального. Дві великі течії визначають зміст її вивчення як історико-культурного явища: індивідуалістська, що більше притаманна літературознавству й у центрі уваги має особистість як індивідуальність, та історико-соціологічна, що характерна для історичних досліджень і визначає відносини особистості в історичному контексті.

На сьогодні літературознавство та історія не мають однозначного й загальноприйнятого розуміння концепції біографії, формулювання її поняття, а тому вважаємо за доцільне розглянути проблему літературознавчого статусу біографії та її сутності.

Поняттєвий компонент біографії відображається у термінах, зафіксованих в останніх редакціях словників та енциклопедій. Так, наприклад, колектив авторів Кембриджського словника під біографією розуміють «історію життя людини, написану кимось» [4], укладачі Оксфордського словника – «справжня історія життя людини» [8, с. 46]. Обидва визначення є дуже далекими від первинного розуміння терміну, визначення якого подає на сторінках свого дослідження історик В. Чишко: «Біографія – історія життя індивідуальних людей, жанр літератури» [9, с. 4]. За Великим енциклопедичним словником, «біографія – це 1) опис життя людини; жанр історичної, художньої та наукової прози; сучасна біографія виявляє історичну, національну та соціальну зумовленість, психологічний тип особистості, її причинно-наслідкові зв'язки з соціокультурним світом; 2) життя людини як сукупність вчинків, подій, умонастроїв» [1]. На нашу думку, більш об'єктивним і коректним є визначення терміну, подане на сторінках Української літературної енциклопедії: «біографія – біографічний твір – «життєпис, відтворення на основі фактів і документів життя й діяльності, історії духовного розвитку особи у зв'язку із суспільними умовами її епохи» [7, с. 78].

Про наукову біографію, передумови її становлення як галузі історичних досліджень, філософські аспекти почали говорити лише у 80-х роках ХХ ст., розуміючи під терміном «особливий жанр самоаналізу науки, який через життєпис

«видатного» науковця чи культурного діяча описує й унормовує науковий процес, а також формує певні тягlosti в межах науки як суспільного феномену... Те, що життєпис названо «науковим», означає, що опис життя й подій відбувається на основі добору матеріалів, які визнано науково достовірними, що вартісні судження відповідають добраним аргументам, а висновки з цих суджень мають високий ступінь наукової вірогідності. При цьому наукова біографія є популярнішою, тобто пишеться з урахуванням смаків ширшої, ніж науковці, публіки, але без белетристики» [6, с. 31].

Об'єктом наукового дослідження у цьому випадку стає життя людини, тому біографу доводиться з самого початку визначитися, чи здатен він зазирнути в найпотаємніші куточки життя особистості, порушити табу щодо інтимних речей і приписів моралі і, як результат, створити максимально повну картину життя свого героя, чи все ж таки він не готовий до цього, а отже, твердження, подані ним, будуть правдиві лише частково.

Погодьмося, що більш традиційним є другий тип, коли біограф подає особистість як «видатного діяча», «загальновідомого» письменника/історика/митця/науковця тощо, вирізаючи з життєпису все людське і, по суті, перетворюючи текст або на викривальну промову, або, навпаки, – на безкомпромісну підтримку й оспівування. Перший тип передбачає цілковите проникнення в життя героя, а отже, на нашу думку, є більш об'єктивним.

Узагальнюючи зазначене вище, зауважимо, що об'єктом наукової біографії є особистість не як сукупність характеру, темпераменту та інших психологічних якостей, а як «творча індивідуальність», на чому наголошував у своєму дослідженні «Трансформація життєвої правди в художню в творах української художньої біографії» І. Данильченко [2, с. 8].

Художня біографія знаходиться на стику науки та мистецтва – у ній наявні елементи як наукового, так і художнього пошуків. На сьогодні серед дослідників вникають дискусії щодо використання таких понять як «художньо-документальна біографія» та «художня біографія» на позначення різновиду біографії. Так, наприклад, О. Дацюк вважає неприйнятним використання поняття «художньо-документальна біографія», оскільки, на думку дослідника, художні життєписи не потребують означення «документальний», тому що саме поняття «біографія (життєпис)» вказує на реальні, задокументовані факти людського життя [3, с. 9]. У протилежному разі – це звичайна белетристика, витворена авторською уявою, історико-біографічний твір без конкретної, відомої з історичних джерел постаті – нонсенс [5, с. 9]. Ми погоджуємося з цією думкою, оскільки термін «художня документальна біографія» містить у своїй семантиці приховану тавтологію, з урахуванням чого оптимальним видається вживання більш короткого терміну «художня біографія».

Об'єктом художньо-біографічної прози є зображувана у творі особистість. Предметом біографії є історія розвитку видатної особистості. І якщо науковця не цікавлять дрібні моменти побуту чи тонкі відтінки психології об'єкта, то письменнику така інформація може стати у нагоді.

Але є й спільні моменти між художньою та науковою біографіями. Перш за все – це матеріали і джерела. Матеріалом біографії є факти життя видатної особистості, її діяльність та особливості сучасної герою епохи. Біографічними джере-

лами є політична, культурна, історична, мистецька спадщина особистості, епістолярія, документи, свідчення та спогади сучасників, публікації в сучасній діячів пресі тощо [2, с. 8].

Основою художньо-біографічної літератури є документ. Щоб трансформувати життєву правду в художню, створити образ реальної особи, авторові слід детально вивчити всі документи й матеріали, що проливають світло як на саму особу, так і на людей, які її оточували, та епоху, в якій вона жила. Процес добору та вивчення матеріалу вимагає від митця багато зусиль та зосередженості, адже не всі матеріали можуть відтворювати реальну суть явищ. Так, наприклад, вчинки і погляди героя автобіографічного твору не завжди тотожні вчинкам і поглядом власне автора.

Нанизуючись один на один, факти складають, так би мовити, кістяк художньої біографії. Але, щоб твір став художньо цінним і не перетворився на документальний переказ, авторові необхідно художньо осмислити історико-біографічні події, надати їм майстерної художньої огранки. Значне місце у цьому посідає художній домисел, завдяки якому заповнюються прогалини фактографічного матеріалу.

Залежно від місця й ролі художнього домислу у творі розрізняють два типи художніх біографій: сюжетно-подієвий (або традиційний) та асоціативно-психологічний [2, с. 10]. До першого відносять твори з обмеженою роллю авторського домислу, де увага акцентується на художньому аналізі документально-засвідчених біографічних фактів, до другого – твори з доміантою художнього дослідження психології, внутрішнього світу героя. До того ж біографічним творам не притаманна розгалуженість сюжету, як правило, простежується одна сюжетна лінія. Кульмінація художньо-біографічного твору в основному визначається найнапруженішими подіями життя реальної особистості.

Ще одним різновидом біографії, особливості якого ми поставили собі за мету розкрити у межах цього дослідження, є альтернативна біографія. Ми погоджуємося з думкою сучасної дослідниці З. Шевчук, що «альтернативна біографія – одна з форм моделювання історії в художній літературі як вид гри з історією і часом» [10, с. 7]. Умовами створення такого роду біографії є такі: реальність вихідних припущень віртуальних сценаріїв, логічність віртуальних сценаріїв та наявність адекватних причинно-наслідкових зв'язків, зіставлення віртуальних сценаріїв між собою та історичною дійсністю; оптимальність віртуальних сценаріїв, що надає можливість винести певні уроки на майбутнє.

Альтернативна біографія спирається на нелінійний час, неов'язковість того теперішнього, яке маємо, та розробку інших траєкторій розгортання подій, відповідальність за які лежить на зробленому в певну мить часу виборі. Найбільш вагомим є новітнє бачення часу й історії в альтернативній біографії, де час є водночас і реальним (включає ознаки реального часу: вимірюваність, спрямованість тощо), і уявним (або контрфактичним, залежним від волі автора). У більшості випадків час моделюється у категоріях простору, чим підкреслюється можливість перебувати в ньому і поза його межами. На думку З. Шевчук, саме цей часовий рух, акцентуація часової тягlosti, співвіднесеності подій різних часів, а також розгляд тих причинно-наслідкових зв'язків, які ці події поєднують в єдине ціле, є характерною для альтернативної біографії [10, с. 8].

Висновки. Отже, проведене дослідження дає підстави зробити висновок, що біографія є поняттям мультисциплі-

нарним, оскільки біографічна проблематика активно розробляється в літературознавстві, історії, соціології, психології, педагогіці тощо.

Сьогодні не існує однозначного й загальноприйнятого розуміння концепції біографії, формулювання її поняття, а тому виникають певні розбіжності в тлумаченні терміну «біографія». Для нас найбільш прийнятним є визначення біографії як відтворення життя і діяльності, духовного розвитку особи на основі документальних фактів та з урахуванням суспільних умов епохи, в яку вона жила.

У сучасному літературознавстві виділяють наукову, художню та альтернативну біографічні теорії, що мають свої методи пізнання, мету, форми, види тощо. Якщо в художній біографії вдало поєднуються елементи як наукового, так і художнього пошуків, то в науковій біографії опис життя і подій відбувається суто на основі науководостовірних матеріалів. Останнім часом літературознавці виділяють ще альтернативну біографію, яка, на відміну від двох попередніх, є однією з форм моделювання історії в художній літературі як вид гри з історією і часом.

Перспективу подальшого дослідження вбачаємо в застосуванні теоретичного підґрунтя на практиці, зокрема під час аналізу художніх текстів сучасної української літератури (альтернативних біографій, квазібіографій, альтернативних історій, криптоісторій та ін.).

Література:

1. Великий енциклопедичний словник. *Біографія*. URL : <https://nashislova.ru/bes/page/biografiya.7030/> (дата звернення 20.01.2021).
2. Данильченко І.С. Трансформація життєвої правди в художню в творах української художньої біографії : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : 10.01.06. Дніпропетровськ, 1997. 23 с.
3. Дацюк О.О. Особливості жанрової еволюції сучасної художньої біографії : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : спец. 10.01.06. Дніпропетровськ, 1998. 17 с.
4. Кембриджський словник. *Біографія*. URL : <https://dictionary.cambridge.org/ru/%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/biography> (дата звернення 20.01.2021).
5. Мельничук Б. Випробування істиною : Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення). Київ : ВЦ «Академія», 1996. С. 9–41.
6. Мінаков М. Жанр наукової біографії : переплетення науки, політики та ідеології в Україні. URL : http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/491/Minakov_Zhanr_nayk_biographii.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення 20.01.2021).
7. Українська літературна енциклопедія: в 5 т. *Біографія*. / Редкол.: І.О. Дзевєрін (відповід.ред.) та ін. Київ : Голов.ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. Т. 1: А – Г. 536 с.: іл.
8. Хокінс Дж. Толковий словарь английского языка. Oxford=Oxford concise School Dictionary: 40000 слов и выражений / Дж. Хокінс, Э. Делахант, Ф. Макдональд. Москва : Астрель, АСТ, 2008. 556 с.
9. Чишко В. С. Біографістика як область історичної науки : історіографія і методологія : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук : 07.00.06. Київ, 1997. 50 с.
10. Шевчук З.В. Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук : 10.01.06. Київ, 2006. 19 с.

Muratova O. Biography as a form of cognizing an artist's personality: the essence, aspects, and interpretations

Summary. The article considers the history of researching the genre of literary biography; it describes and systematizes the approaches to interpreting the concept of biography in modern literary studies. The paper reveals differences between scientific, fictionalized, and alternative biographies as forms of cognizing an artist's personality, and the corresponding terminology is specified. It is emphasized that there is still no common understanding and definition of the term 'biography'. Attention is given to its interdisciplinarity as well as research ideas and findings on the outlined problem in various fields, such as literary studies, linguistics, history, sociology, philosophy, and psychology. The published works of scholars can be generally divided into two groups: those belonging to the first group deal with the history of biography, and the others concern problems of the genre on the whole. The article exposes the main features of biographical studies, their significance, advantages and limitations of using the genre of biography when researching and acquiring information about an artist, in particular a writer. It is noted that the development of the biography genre is essentially connected with the history of literature and its theory. The unity of the objectively existing artist, person, personality, and history determines the main methodological content of the biography and its structure. Denying this unity or focusing on any one of these elements leads to a one-sided interpretation of the term and thus a one-sided view of the artist's personality. It is specified that in the past the hybridity of the genre of biography (a combination of the opposites – strict documentality and fictionality) was perceived by scholars as a disadvantage that raised doubts, but today this feature is treated as an advantage. In the history of biography, scientific biographies have not yet taken their rightful place, whereas in modern literary studies preference is given to fictionalized biographies, which are more attractive to both a wide readership and scholars researching the genre. This reveals the presence of gaps in the theory of biography, the lack of a clear method of analysis and a comprehensive approach to solving the problem, and hence the need for further thorough research.

Key words: biographics, biography, scientific biography, fictionalized biography, alternative biography, alternative concept, generic and genre affiliation, biographical method, biographical time.

*Підпригора С. В.,**доктор філологічних наук, доцент,**в. о. професора кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови
Чорноморського національного університету імені Петра Могили*

ІНТЕРАКТИВНІ КНИГИ-ІГРИ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Анотація. У статті осмислено специфіку інтерактивних книг-ігор, що потребують незвичної процедури читання, в українському контексті. Поява інтерактивних книг-ігор позиціонується як своєрідне продовження художнього експериментування на початку XXI століття, що унаочнює прагнення авторів вийти за межі усталених правил та приписів, синтезувати літературу вже не лише з різними видами мистецтв (живопис, музика, кіно, фотографія), а й оновити арсенал художніх засобів під впливом процесів технологізації та автоматизації, з використанням можливостей комп'ютера та глобальної мережі Інтернет. Комп'ютер стає одним із медіазасобів комунікації, інструментом, що розширює способи донесення «повідомлення». До уваги взято вагомий напрацювання у сфері ергодичної та гіпертекстової літератури зарубіжних (Дж. Армстронг, Е. Бургес, Б. МакХейл, Дж. Брей, А. Гібонс, М. Бернштейн, Д. Греко, Д. Кікоріко, А. Енслін, Н. Хейліс, Х. Рустад, С. Слоан) та українських дослідників (Т. Бовсунівська, А. Татаренко, Ю. Завадського). В українському культурному просторі інтерактивна література репрезентована літературою для дітей «Снігова королева» (вид-во «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА»), «Котигорошко» (проект «KievSeaPirates»), «Мама поспішає додому» (автор С. Дорошева, ілюстрації О. Дегтярової; вид-во «Glowberry Books»), «Завітай у гості» (автори О. Черепанова, К. Галицька, ілюстрації О. Дегтярової; вид-во «Glowberry Books»), «Райдугони» (автор А. Сіяніка, вид-во «Glowberry Books»), «ЛЮБА ЖУЖА» (автори А. та А. Лавренішини, музика А. Байбакова), що характеризується підміною інтерактивності тексту інтерактивністю зображень. Видається, що головними її функціями є навчальна та розважальна, бо найперше, що намагаються зробити творці інтерактивної літератури, – зацікавити дітей екранної епохи процесом читання, перетворити читання на гру. Однак уже той факт, що така література розвивається, свідчить про засвоєння українськими авторами текстологічних принципів та ідей, що побутують у світовій практиці.

Ключові слова: художній експеримент, інтерактивність, інтерактивна література, книги-ігри, віртуальна література, гіпертекстова та ергодична література.

Постановка проблеми. В історії літератури є безліч прикладів мистецьких спроб вийти за межі усталених правил та приписів. Митці намагалися доступними їм засобами втілити задумане, зробити власний витвір потужним інструментом емоційного збентеження реципієнта, результатом авторського самовиразу. Початок XX століття багатий на такі спроби: література синтезувалася з різними видами мистецтв – живопис, музика, кіно, фотографія, оновлювала арсенал художніх засобів під впливом процесів технологізації, автоматизації. Середина XX століття засвідчила появу ще однієї можливості для експериментів із художнім словом –

комп'ютера, а згодом – глобальної мережі Інтернет. Комп'ютер стає одним із медіазасобів комунікації, інструментом, що розширює способи донесення «повідомлення», «відкриває нову еру літературної творчості» [4, с. 88], стимулює появу «нової текстуальності», оновлює літературу в контексті «виснаження» (Дж. Барт) епохи друку. «Новий синкретизм (поєднання мовних, візуальних та звукових елементів), – зазначає А. Татаренко, – дає змогу перетворити рецепцію на перцепцію. Текст тепер не є цілісністю, а сукупністю фрагментів, які читач-перцепієнт обирає і комбінує за власним вибором» [6, с. 37]. Цифровий текст komponується читачем довільно із блоків, пов'язаних гіперпосиланнями. «Мішанина гіперпосилань, – підкреслює В. Костюк, – дорулює ауру класичного тексту, яка потребувала цілісності, смислової єдності та послідовності» [4, с. 90]. Перехід із одного блоку до іншого, зокрема і в інтерактивних книгах-іграх, відбувається через активування посилань, що унаочнює нелінійність тексту, його гіпертекстуальність. Поняття «гіпертекст» було уведене в обіг Т. Нільсоном для потреб інформатики, однак наразі активно використовується в літературознавчій та мистецтвознавчій сферах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Художні твори, що потребують незвичної процедури читання, з'явилися й до появи мережі Інтернет. Е. Дж. Аарсет іменує таку літературу «ергодичною» [3], причому він не розрізняє медіа-носії тексту (друкований, цифровий), а акцентує на способах, завдяки яким текст функціонує, певних правилах прочитання. До ергодичної літератури вчений відносить різноманітні тексти, починаючи від стародавніх єгипетських написів на стінах та китайських манускриптів («Книга змін»); зараховує сюди «Каліграми» («Calligrammes») Г. Аполінера, «Блідий вогонь» («Pale Fire») В. Набокова, «Нешасних» («The Unfortunates») Б. Джонсона, «полудень: оповідання» («afternoon: a story») М. Джойса, «Хазарський словник» («Хазарски речник») М. Павича, «Будинок листя» («House of Leaves») М. Данілевського тощо.

Загалом зарубіжні дослідники (Дж. Армстронг, Е. Бургес, Б. МакХейл, Дж. Брей, А. Гібонс, М. Бернштейн, Д. Греко, Д. Кікоріко, А. Енслін, Н. Хейліс, Х. Рустад, С. Слоан та ін.) активно вивчають феномен друкованої гіпертекстової літератури, цифрової літератури та, що цікаво, вбачають продовження художньої текстуальності у відеоіграх. Причому ці різні форми постають як сегменти однієї експериментальної системи інтерактивної літератури, що пропонує багато варіантів прочитання та задіє різні аспекти сприйняття (є мультимедійною, мультисенсорною, мультимодальною). У довіднику з експериментальної літератури окремий розділ присвячений творам, що існують поза межами друкованої сторінки [11]. Автори розділу (Д. Кікоріко, С. Томасула, А. Енслін, А. Еліас) вирізняють цифрову літературу, літературу нової медійності, відеоігри та вірту-

альну автобіографію. Дж. Армстронг серед експериментальних текстових стратегій виокремлює електронну, гіпер- та інтерактивну літературу, вбачає в цьому прихід нової ери, що виходить уже за межі постмодернізму. Активний розвиток цифрової літератури Дж. Армстронг пов'язує зі зміною якості читання: читачі стають поверховими, менш здатними концентруватися на глибокому значенні книг, тому смислове ядро книги має бути виражене в набагато коротших формах, а для цього якраз і підходять потенційні можливості всесвітньої павутини: блоги, он-лайн форуми, соціальні мережі [9, с. 199].

Серед українських дослідників ергодичної, гіпертекстової літератури вирізняються напрацювання Т. Бовсунівської, А. Татаренко, Ю. Завадського. Література, створена в цифровому середовищі, «віртуальна література» є рівночасно й новаторською, і традиційною» [2; 8]. Новими, за спостереженням Ю. Завадського, є механізми організації мистецьких об'єктів, трансформація способів репрезентації тексту. Традиційним є те, що така література багатьма рисами поетики зближується з літературними напрямками ХХ століття (експресіонізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, лєтризм, «новий роман», конкретна поезія, концептуалізм, мінімалізм) [2; 8]. Також у царині цифрового тексту знаходять вияв найсмільвіші виклики літературної парадигми постмодернізму, зокрема множинність, фрагментарність, «смерть автора», відсутність ієрархії, гра на всіх рівнях тексту, іронічність, інтерактивність читача. Цифрова/дигітальна, віртуальна, мережева, кібер-література становить авангард сучасного літературного процесу, ламаючи або ж оновлюючи загальноприйняті уявлення про творення та сприйняття художніх текстів. Серед творів, що репрезентують зарубіжну цифрову літературу, «полудень: оповідання» («afternoon: a story») М. Джойса, «Мое ім'я Капітан, Капітан» («My Name is Captain, Captain») Дж. Морріса та Л. Теллі, «Вперед куди-небудь» («Forward Anywhere») Дж. Маллоу і К. Маршалл тощо.

До цифрової/дигітальної літератури традиційно відносять гіпертекстові твори, де відсутня наперед закладена автором послідовність фрагментів тексту, а читач сам обирає власний алгоритм читання. Не можна оминути й існування масиви т. зв. інтерактивної літератури (книг-ігор), коли гравцю пропонується бути головним героєм, який здійснює вибір, обирає власну подорож лабіринтами тексту. У ранній гіпертекстовій літературі текстуальний зміст залишався центральним [10, с. 1], оскільки оповідь велася переважно із залученням вербальних елементів тексту. Однак зараз з'являються тексти, де візуальні та вербальні складові взаємодіють, а у візуальних інтерактивних романах домінує візуальний нарратив.

На сьогодні художні тексти, створені в цифровому форматі з урахуванням усіх можливостей Інтернету, поєднують в єдине смислове поле текст, звук, анімаційні вклучення, зображення, елементи управління, стають мультимедійними (так називають цю сукупність віртуальних засобів у комп'ютерних науках [3, с. 216]), рухаючись від «гіпертексту» до «гіпермедії» [11, с. 464]. На сайті Electronic Literature Organization (<http://eliterature.org/news/new-e-lit/>) представлена колекція електронної літератури, що демонструє прагнення сучасних письменників звільнитися від обмежень, накладених друкованою сторінкою чи аркушем паперу, використати можливості комп'ютера для створення текстів нового покоління.

Формулювання мети статті. У даній статті звертаємося до осмислення специфіки інтерактивних книг українських

видавництв, що передбачають використання додатків AppStore, Google Play та які репрезентують нову текстуальність.

Виклад основного матеріалу. Інтерактивність є художньою ознакою гіпертекстової прози. Однак інтерактивні книги-ігри, на відміну від множинної, варіативної, неоднозначної гіпертекстової прози, не читаються в довільному порядку, а лише за певним алгоритмом, та закумульовують жанрову матрицю пригодницького роману, пропонуючи читачу-гравцю відчуття себе в ролі головного героя та здійснити подорож небезпечними, незваними місцями. «Інтерактивна література, – стверджує А. Гребенюк, – не просто текст або гіпертекст, вона пропонує активну взаємодію з читачем і цим прийнятна для найрізноманітніших завдань і вікових категорій, сформованих на традиціях «екранної культури» [1, с. 55].

Пік видання друкованих інтерактивних книг-ігор (gamebook), орієнтованих переважно на дитячу та підліткову аудиторію, за кордоном пов'язаний з їхньою популярністю на ринку розваг і припадає на 1980–1990-ті рр. У серії книг «Обери собі пригоду» («Choose Your Own Adventure», авторами близько 60 книг є Р. А. Монтгомері та Е. Паккард) після кожного розділу подавався перелік можливих дій. Відповідно до обраної дії читач переходив на зазначену сторінку, продовжував подорож далі або гинув і за бажанням пробував пройти іншим шляхом. «Така інтерактивна література ніколи не становила конкуренції літературі звичайній, залишаючись «іграшкою»» [1, с. 56].

«Ідея тексту-гри, – акцентує Н. Яблоновська, – ... з одного боку, є дуже характерною для постмодерністської естетики, а з іншого, є безумовно пов'язаною з віртуальними іграми та новітніми тенденціями гейміфікації контенту» [7, с. 22]. Так, із поширенням персональних комп'ютерів, ігрових цифрових програм текстові стратегії книг-ігор лягли в основу своєрідних літературних відеоігор (основоположник електронної інтерактивної літератури – жанр MUD від Multi-User Dimension) – і текстових, і графічних. Конкурс із написання/створення такої інтерактивної літератури (Interactive Fiction – IF) в англomовному світі проводиться щороку, починаючи з 1995 р. Причому на сайті конкурсу (<https://ifcomp.org>) можна ознайомитися з творами переможців, завантажити їх та поблукати лабіринтами тексту.

Із появою iPhone/iPad і Android пристроїв стало можливим завантаження ігрових програм із сервісу Google Market, AppStore. Прогресивні видавництва почали використовувати інтерактивні потенції цифрової літератури, «публікувати» художні твори у форматі ігрової програми. Наприклад, видавництво «Visual edition» (visual-editions.com) співпрацює із Google's Creative Lab in Sydney, створюючи серію Editions At Play. У літературних проектах цієї серії простір книг наповнено «магією Інтернету».

На пострадянському просторі інтерактивну книгу «Сулажін» (2016) у вигляді ігрової програми створив Б. Акунін. Тут читач сам обирає продовження сюжету та в підсумку отримує висновок від психоаналітика, оскільки вибір зумовлений психологічною організацією читача, а текст є не лише повістю-грою, а й психологічним тестом. «У повісті «Сулажін» – зазначає Н. Яблоновська, – понад п'ятдесят авторських ілюстрацій, зроблених у різних стилях: від класичного малюнка до коміксів, що підкреслюють різноманітність сюжетів. Вердикти психоаналітика доповнені музикою Бориса Гребенщикова» [7, с. 22].

Історично-культурні умови, у яких розвивалася українська література другої половини ХХ століття, не сприяли формуванню української інтерактивної літератури, зокрема друкованих книг-ігор. Проте зараз популярності набуває цифрова інтерактивна література для дітей, хоча її подальшому поширенню заважає неготовність української читацької аудиторії платити за цифровий контент, більша популярність відеоігор та невисокий художній рівень. Серед українських інтерактивних книжок, які можна безкоштовно завантажити або придбати через мобільні додатки, О. Купрян вирізняє такі: «Снігова королева» (вид-во «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА»), «Котигорошко» (проект «KievSeaPirates»), «Мама поспішає додому» (автор С. Дорошева, ілюстрації О. Дегтярової; вид-во «Glowberry Books»), «Завітай у гості» (автори О. Черепанова, К. Галицька, ілюстрації О. Дегтярової; вид-во «Glowberry Books»), «Райдугони» (автор А. Сіяніка, вид-во «Glowberry Books»), «ЛЮБА ЖУЖА» (автори А. та А. Лавренішини, музика А. Байбакова) [5].

Інтерактивність тексту в дитячих книгах підміняється інтерактивністю зображень: читаючи текст на планшеті, телефоні, можна активувати малюнок – персонажі, предмети починають рухатися, однак це ніяк не впливає на сюжет. Звичайно, що робота над такою книгою потребує колективної співтворчості: художній текст автора осмислюється художником, графічним дизайнером, програмістами, інколи текст супроводжується звуками або музикою. Відтак виходить, що інтерактивність дитячих книжок передбачає активізацію мультисенсорного сприйняття, тобто мультимедійність, а не гіпертекстуальність, під якою розуміємо довільність просування книгою, вибір розвитку дій, варіативність розв'язки тощо. Деякі книги виходять у друкованому вигляді, однак мають спеціально позначені «чарівні сторінки» (наприклад, «Гарбузовий рік» К. Бабкіної та Ю. Пилипчатіної; «Видавництво Старого Лева»). Зображення «оживають» на друкованій сторінці, стають об'ємними тоді, коли читач «сканує» їх камерою, попередньо завантаживши спеціальний мобільний додаток.

Висновки та перспективи дослідження. Отже, в українському культурному просторі інтерактивна література репрезентована літературою для дітей, що характеризується підвищеною інтерактивністю тексту інтерактивністю зображень. Видається, що головними її функціями є навчальна та розважальна, бо найперше, що намагаються зробити творці інтерактивної літератури, – зацікавити дітей екранної епохи процесом читання, перетворити читання на гру. Однак уже той факт, що така література розвивається, свідчить про засвоєння українськими літераторами текстологічних принципів та ідей, що побутують у світовій практиці. Можливо, скоро будемо свідками появи української цифрової інтерактивної художньо-варіативної літератури, орієнтованої на дорослого читача, що буде потребувати окремого фахового дослідження.

Література:

1. Гребенюк А. Інтерактивна література як новий феномен української культури. URL : <http://esnuir.eunu.edu.ua/bitstream/123456789/6336/1/7.pdf>. (дата звернення 13.12.2020).
2. Завадський Ю. Віртуальна література. Нарис типології та естетики : монографія. Тернопіль : Підручники і посібники, 2009. 130 с.
3. Комп'ютерний словник / пер. з англ. В.О. Соловйова. Київ : Україна, 1997. 470 с.

4. Костюк В., Денисенко В. Модерн як поле експерименту (комічне, фрагмент, гіпертекстуальність) : монографія. Київ, 2002. 176 с.
5. Купрян О. Читати граючись. 10 українських інтерактивних книжок для дітей і підлітків. URL : <https://lifepravda.com.ua/culture/2016/04/30/211740/> (дата звернення 13.12.2020).
6. Татаренко А.Л. Ергодічна література як «позакомп'ютерний гіпертекст» : гіпертекстуальні стратегії в романі Мілорада Павича «Красвид, мальований чаєм». *Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах : монографія* / гол ред. О.В. Пронкевич. Миколаїв, 2016. С. 37–59.
7. Яблонівська Н.В. Художня література та мас-медіа в нових соціо-комунікативних умовах : спільність функцій, можливостей та ризиків. *Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах : монографія* / гол ред. О.В. Пронкевич. Миколаїв, 2016. С. 7–36.
8. Aarseth E. J. *Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, 1997. 216 p.
9. Armstrong Ju. *Experimental Fiction : An Introduction for Readers and Writers*. London-New Delhi-New York-Sydney, 2014. 216 p.
10. *New Narratives : Stories and Storytelling in the Digital Age* / ed. by Ruth Page, Bronwen Thomas. University of Nebraska, 2011. 296 p.
11. *The Routledge Companion to Experimental Literature* / ed. J. Bray, A. Gibbons, B. McHale. London and New York, 2015. 544 p.

Pidopryhora S. Interactive game books: the Ukrainian context

Summary. The article examines the specifics of interactive game books that require an unusual reading procedure in the Ukrainian context. The existence of interactive game books is positioned as a kind of continuation of artistic experimentation in the early twentieth-first century, which illustrates the desire of authors to go beyond established rules and regulations, to synthesize literature not only with different arts (painting, music, cinema, photography), but also to update arsenal of artistic means under the influence of processes of technologization and automation, using the capabilities of the computer and the Internet. The computer is becoming one of the media – a means of communication, a tool that expands the ways of conveying the message.

Significant developments in the field ergodic and hypertext literature of foreign (J. Armstrong, E. Burgess, B. McHale, J. Bray, A. Gibbons, M. Bernstein, D. Greco, D. Kikoriko, A. Enslin, N. Heilis, H. Rustad, S. Sloan) and Ukrainian researchers (T. Bovsunivska, A. Tatarenko, Y. Zavadsky) are taken into account. In the Ukrainian cultural space, interactive literature is represented by children's literature "Snow Queen" (published by "A-BA-BA-GA-LA-MA-GA"), "Kotygoroshko" (project by "KievSeaPirates"), "Mom hurries home" (author S. Dorosheva, illustrations by O. Degtyarova; published by Glowberry Books), "Come to visit" (authors O. Cherepanova, K. Halyska, illustrations by O. Degtyarova; published by Glowberry Books), "Rainbows" (author A. Siyanik, published by Glowberry Books), "LYUBA ZHUZHA" (authors A. and A. Lavrenishina, music by A. Baibakov), which is characterized by the substitution of text interactivity by interactivity of images. It seems that its main functions are educational and entertaining, because the first thing that the creators of interactive literature try to do is to interest children of the screen age in the process of reading, to turn reading into a game. However, the fact that such literature is developing testifies that Ukrainian writers assimilate textological principles and ideas that exist in world practice.

Key words: art experiment, interactivity, interactive literature, game books, virtual literature, hypertext and ergodic literature.

*Рудницька А. Р.,
студентка кафедри тюркології
Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

*Арнаут Ф. І.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри тюркології
Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

МЕТАМИСТЕЦТВО У РОМАНІ ОРХАНА ПАМУКА «РУДОВОЛОСА ЖІНКА»

Анотація. 90-ті роки – це проміжок часу у турецькій літературі, під час якого були написані незвичні для суспільства романи, яким не були притаманні традиційні особливості та норми написання. Незважаючи на тих дослідників, які досі критикують їхню естетичну цінність, вони є важливими документами, а також кроками на шляху до завоювання автономії літератури, яка протягом багатьох років змушена була створювати тексти суспільного характеру з традиційними елементами форми і змісту, тобто із 70-х років турецький роман протягом 30 років поступово виходив за рамки своєчасно встановлених провідними письменниками норм [9, с. 94].

Література другої половини ХХ ст. вбачала головним зосередження уваги не на внутрішньому і зовнішньому світах, а на своїй структурі, де автор-оповідач ознайомлює читача тексту з методами написання твору та обговорює проблеми, що виникли під час цього процесу [9, с. 97–98]. Читач за допомогою метамистецтва (тур. “üstkurmaca”), що слугує різновидом способу читання, намагається зрозуміти структуру незапланованого автором значення або ідеї, що самостійно виникло у художньому тексті [8, с. 20]. Аналіз метамистецтва, інтертекстуальності, плюралізму, невизначеності та інших характерних ознак літератури доби постмодернізму створює початок нового напрямку досліджень як у Європі, так і на Сході. Зокрема, існує чимало робіт, основою яких є дослідження вищезазначених структурних елементів на поверхневому і глибокому рівнях. Роман Орхана Памука «Рудоволоса жінка» не є винятком. Однак у всіх цих працях метамистецтво або аналізувалось у рамках іншого роману Орхана Памука, або згадувалось лише поверхнево. Отже, відчувається істотний брак ґрунтовних досліджень у цій сфері, тобто аналіз метамистецтва у романі «Рудоволоса жінка» не був виконаний на достатньому рівні.

Стаття присвячена комплексному вивченню метамистецтва, у якій охарактеризовано це поняття, наведено класифікацію ознак цієї техніки і представлено шляхи її функціонування у рамках роману Орхана Памука «Рудоволоса жінка». Окрім цього, проаналізовано структуру твору й використання автором майбутнього, теперішнього часів, внутрішніх монологів, мрій і спогадів героя, другорядних текстів і вказівок на вигаданий характер роману як засобів вираження метамистецтва.

Ключові слова: постмодернізм, метамистецтво, «Рудоволоса жінка», Орхан Памук.

Постановка проблеми. У зв'язку з відсутністю ґрунтовних досліджень існує потреба у більш детальному вивченні та аналізованні техніки метамистецтва у рамках роману Орхана Памука «Рудоволоса жінка». Результати такого дослідження допоможуть виявити складові частини цієї техніки, за допомогою яких вона виражена, а також їхній вплив на свідомість читача. Дослідження метамистецтва на прикладі роману Орхана Памука «Рудоволоса жінка» є першою спробою в історії української тюркології, що підлягає подальшому розгляду й дослідженню.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Добу постмодернізму у літературі почали досліджувати у Європі ще у ХХ ст. Основний внесок здійснив французький філософ та естетик Жан-Франсуа Лютар, написавши книгу “La Condition Postmoderne” (укр. «Стан постмодерну»), що стала базовим матеріалом для інших праць. Особливу увагу автор приділив інформації, її видам, ролі, а також її сприйняттю суспільством [13], тоді як сам термін «метафікція», або «метамистецтво», вперше був використаний американським романістом Вільямом Гассом наприкінці 60-х років [8, с. 16] і став предметом досліджень таких літературознавців, як Бертон Хатлен, Жерар Женнет, Ларі МакКаффері, Роберт Скоулз, а також Патрісія Во, яка у праці під назвою “Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction” (укр. «Метафікшн: Теорія і практика самосвідомої фантастики») не лише проаналізувала техніку, але й розповіла про розвиток жанру «новела», її написання та особливості процесу найменування героїв [16]. Серед вітчизняних дослідників варто відзначити О.В. Юфереву, яка присвятила цій тематиці статті «Поезія у системі метакатегорій» [3] та «Основні підходи до вивчення категорії «метажанр» у сучасному літературознавстві» [4], де автор чітко розтлумачила спільні й відмінні ознаки метапоетичного висловлення та напрями аналізу метажанру. Важливими є роботи таких турецьких літературознавців, як Йилдиз Еджевіт (“Türk Romanında Postmodernist Açılımlar” (укр. «Постмодерністські відкриття у турецькому романі»)) [9] і Явуз Демір (“Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşahadat. Bir Üstkurmaca Olarak Müşahadat” (укр. «Час у часі, роман у романі: «Мюшахедат». «Мюшахедат» як приклад метамистецтва»)) [8], які не лише дали загальне визначення метамистецтва, але й проаналізували функціонування цієї техніки на прикладі різних художніх творів.

Щодо творчості Орхана Памука, то у вітчизняній тюркології значний внесок у її розгляд здійснили К.В. Посохова і А.С. Сулейманова. Окрім цього, існує чимало робіт, присвячених дослідженню романів Орхана Памука з точки зору психоаналітики. Зокрема, у статті під назвою «Сучасне психоаналітичне тлумачення роману Орхана Памука «Рудоволоса жінка»», написаній студенткою Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка І.Ю. Яницькою під керівництвом доктора філологічних наук І.Л. Покровської, було досліджено психоаналітичні симптоми, що спостерігаються у цьому творі та легендах, які слугують його історичним підґрунтям [2]. Серед турецьких літературознавців вагомий внесок здійснили такі вчені, як Тахсін Япрак і Мустафа Карабулут, перший з яких дослідив функціонування ознак постмодернізму на прикладі метамистецтва у романі Орхана Памука «Masumiyet Müzesi» (укр. «Музей невинності») [6], тоді як Мустафа Карабулут приділив увагу таким притаманним постмодернізму технікам, як інтертекстуальність, плюралізм, деформування дійсності [11].

Метою статті є дослідження елементів, що характеризують техніку метамистецтва, на прикладі роману Орхана Памука «Рудоволоса жінка».

Вклад основного матеріалу. Метамистецтво – це одна з характерних особливостей доби постмодернізму, що зустрічається як у європейській, так і у турецькій літературі. На думку відомого турецького літературознавця Йилдиз Еджевіт, першим, хто започаткував використання цієї техніки у літературі Туреччини, є автор романів «Tutunamayanlar» (укр. «Непереможені») і «Tehlikeli Oyunlar» (укр. «Небезпечні ігри») Огуз Атай [9, с. 106]. Окрім нього, метамистецтво зустрічається у творах інших письменників, таких як Гюней Дал, Перід Джелєль, Пинар Кюр, Хасан Алі Топташ та Орхан Памук [9, с. 100].

Через те, що поняття «метамистецтво» є багатобічним, у літературі існує чимало визначень, кожне з яких так чи інакше висвітлює його сутність. Однак, на нашу думку, найбільш точним і зрозумілим читачу є пояснення Патрисії Во, за яким метамистецтво – це «термін, що позначає вигаданий текст, який навмисно і систематично повертає увагу до своєї структури задля того, щоби викликати зацікавленість до зв'язку між вигаданим і реальним. Критика цих текстів розглядає не лише основні структури оповідей, але й можливість світу, що знаходиться поза межами художнього тексту, бути вигаданим» [10, с. 47]. Дослідниця Хулія Байрак Акйилдиз у праці «Bati Edebiyatında Akımlar-II» (укр. «Течії літератури Заходу-II») визначила п'ять головних ознак, за якими можна визначити присутність метамистецтва у тексті. До них належать такі.

1) Створення роману, в основу якого входить історія про процес його написання [5, с. 189]. Зокрема, Мустафа Карабулут зазначає, що власне романом є перша частина «Рудоволосої жінки», що написана як судовий доказ для виправдання одного з героїв, тоді як друга частина разом із портретом на обкладинці роману є елементом історії його формування [11, с. 149].

2) Функціонування оповідача у ролі одного з героїв роману [5, с. 189]. Найкраще цю тему проаналізував науковець Шахбендер Чоракли у статті під назвою «Postmodern Roman Ve Orhan Pamuk'un "Kırmızı Saçlı Kadın" Adlı Romanında Anlatıcı» (укр. «Постмодерністський роман та оповідач у романі Орхана Памука «Рудоволоса жінка»»), де автор звернув увагу на те, що у першому розділі письменник під ім'ям Джем висту-

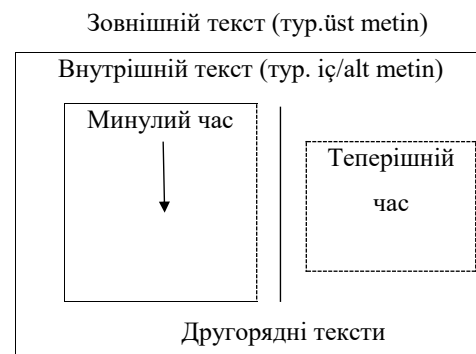
пає в ролі мертвого оповідача, що можна також спостерігати у романі «Benim Adım Kırmızı» (укр. «Моє ім'я – червоний»). Проте в останній частині ми спостерігаємо процес зміни ролей, під час якого Джем поступається місцем Гюльджіхан. Таким чином, роман «Рудоволоса жінка» розповідається з уст декількох оповідачів [7, с. 27].

3) Використання декількох вигаданих історій у рамках однієї великої [5, с. 189]. Окрім легенди Софокла про царя Едіпа, а також історії «Рустем і Шахраб», на мотивах яких ґрунтується роман «Рудоволоса жінка», Орхан Памук неодноразово посилається на інші твори. Зокрема, одна з легенд, яка найбільше вразила головного героя, була історія про пророка Юсуфа, якого скинули у колодязь його заздрісні брати [14, с. 35].

4) Написання роману/оповідання одним із персонажів [5, с. 190]. Головною особливістю роману постмодернізму є загадкова структура, яка також спостерігається у романі Орхана Памука. У частині, де в ролі оповідача виступає Гюльджіхан, ми дізнаємось, що автором роману є її син Енвер. Мустафа Карабулут стверджує, що використання цієї техніки у романі «Рудоволоса жінка» дещо відрізняється. Зокрема, в інших працях Орхана Памука ознаки метамистецтва стають чіткими ще на початку [11, с. 148]. У цьому ж разі інформація про особистість автора, принцип написання і джерела, використані у процесі, надається наприкінці.

5) Опис подій не у хронологічній послідовності, одночасно декількох подій або посилаючись на минуле. При цьому також спостерігаються звертання оповідача до читачів і коментування розвитку подій чи їхньої вірогідності [5, с. 190]. Зокрема, автор роману «Рудоволоса жінка» немов запрошує читача взяти участь у тій чи іншій події звертаючись таким чином: «O zamanlar İstanbul'un nüfusu, bu hikayeyi sizlere anlattığım bugün olduğu gibi on beş milyon değil, beş milyondur» [14, с. 14] – «Адже тодішній Стамбул налічував не п'ятнадцять мільйонів мешканців, як нині, коли я ділюсь з вами цією оповіддю, а – п'ять» [1, с. 14]. Або ж так: «Akılları başlarında olmadığı için babasını öldüren Oidipus ile oğlunu öldüren Rüstem'e masum diyebilir miydik?» [14, с. 112] – «Та чи доречно вважати Рустема, що погубив сина, і батьковбивцю Едіпа за невинних тільки тому, що вони знавісніли?» [1, с. 124].

Для того щоби зробити структуру роману зрозумілішою і проаналізувати інші характерні особливості метамистецтва, ми вирішили на основі схеми, яку використав турецький літератор Явуз Демір у своїй праці під назвою «Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşahadat. Bir Üstkurmaca Olarak Müşahadat» (укр. «Час у часі, роман у романі: «Мюшахедат». «Мюшахедат» як приклад метамистецтва») [8, с. 33], створити власну, що виглядає таким чином.



Роман «Рудоволоса жінка» складається з двох текстів, де зовнішнім є остання частина роману, у якій Гюльджіхан розповідає про те, хто є справжнім автором цієї книги і для чого вона була написана, тоді як внутрішнім текстом є сама розповідь, здійснена Орханом Памуком від імені першої особи однини. Прикладом слугують речення, у яких спостерігається функціонування відповідних афіксів присвійності. Зокрема, “*Ashında yazar olmak istiyordum*” [14, с. 9] – «Власне, я мріяв бути письменником» [1, с. 7]; “*Bacaklarım titriyordu. Ne yapacağıma karar veremiyordum*” [14, с. 82] – «Мої ноги тремтіли. Я не знав, що робити» [1, с. 93].

Як було вже зазначено, однією з ознак роману доби постмодернізму є посилання на минуле. У нашому випадку тема минулого проявляється у двох формах. Перш за все роман є переказом історії життя головного героя, тому використання ознак минулого часу у реченнях є природним. Від початку й до кінця роману перед читачем постають такі граматичні конструкції на позначення цього часу, як *-di*, *-ırdı* та *-yordu*: “*Bazı geceler de şehrin üzerinden geçen bir uçağın gürtlüsü bana Mahmut Usta'yu hatırlatırdı*” [14, с. 113] – «Іноді вночі гул якогось літака, що проносився над містом, нагадував мені про майстра Магмуда» [1, с. 125]; “*Garsona bir şey demeden hemen dışarı çıktım ve Rumeli Kahvehanesi'ne doğru yürüdüm*” [14, с. 47] – «Не зронивши до гарсона ані слова, я хутко вийшов надвір і повернувся до кав'ярні «Румелія»» [1, с. 53]. Окрім цього, автор неодноразово надає місце спогадам Джемса для того, щоби більш детально прояснити ситуацію і зробити текст зрозумілішим для читача. В одному з розділів головний герой, вперше зустрівши Театр повчальних легенд, порівнює його з наметом, який він бачив коли був дитиною: “*Çocukluğumda, yazları İhlamur Kasrı'nın arkasındaki boş araziye kurulan lunaparkan yanına bir yıl bunun gibi bir çadır tiyatrosu kurulmuştu ama tutunamayıp kapanmıştı*” [14, с. 37] – «Якось за мого дитинства такий самий намет спорудили біля луна-парку, що на території за Палацом Ігламур» [1, с. 41].

Науковець Мехмет Текін у своїй праці під назвою “*Roman Sanatı Roman Unsurları*” (укр. «Мистецтво роману, складові роману») зазначає, що людина з народження прагне висловити свою думку, тому вона це робить або вголос, або про себе, де за допомогою внутрішньої логіки і голосу намагається вирішити будь-яке питання [15, с. 264]. Завдяки внутрішньому монологу героя ми дізнаємось про його емоційний стан, а також ставлення до тієї чи іншої ситуації. У романі «Рудоволоса жінка» для таких розмов головного героя характерні риторичні запитання, які звернені до героя чи до читачів. Однак чітким є факт наявності протилежних думок і припущень у його свідомості. Зокрема, захопливість Джемса Гюльджіхан і страх та ревності до майстра Магмуда викликали у нього чимало запитань, поділитись якими він не наважувався: “*Niye tiyatroya gidip gitmediğimi sormuştu? Mahmut Usta beni kaskanıyor olabilir miydi? Kırmızı Saçlı Kadın gibi kültürlü bir tiyatro oyuncusu, elbette Mahmut Usta gibi bir köylü ile ilgilenmezdi. Ama Kırmızı Saçlı Kadın'ın sağı solu belli olmazdı*” [14, с. 74] – «Чому він запитав мене, чи я ходив до театру? Чи могло таке бути, що й копач ревнував мене? Безперечно, таку інтелігентну акторку, як Руда Жінка, навряд чи зацікавив би простий селянин, як-от майстер Магмуд. Але ж та – геть непередбачувана» [1, с. 85].

Разом із монологом до розряду внутрішнього тексту, вираженого у минулому часі, варто віднести мрії і сподівання головного героя. Незважаючи на те, що роман Орхана Памука містить ознаки постмодернізму і складається з багаторівневої структури, межі між реальним і вигаданим є чіткими. На противагу Огузу

Атаю, основою роману якого є сновидіння, де читач не може бути впевненим навіть у реальності головного героя Хікмета [9, с. 102], Орхан Памук за допомогою граматичних і лексичних конструкцій вирізняє кожен зі світів, не даючи нам можливості помилитись. Наприклад, “*Bunun son bir ayda yaşadığımız sıradan anlardan biri olduğunu hayal ediyordum. Sanki kova kayıp düşmemiş, Mahmut Usta'ya hiç bir şey olmamıştı. Ben şişeyi ağzıma dayayıp su içerken aşağıdan, kuyudan Mahmut Usta'nın öfkeli homurtusu gelecekti*” [14, с. 84] – «Я мріяв, як знову спізнаю одну зі звичних митей, котрі ми з ним переживали впродовж останнього місяця. Так, буцімто відро й не падало додолу, і з чоловіком анічого не скоїлося. Я приклав би до вуст пляшку з водою й тамував би спрагу, поки майстер Магмуд сердито гарикатиме з ямища» [1, с. 95]. У вищезазначеному реченні автор за допомогою лексеми “*sanki*” та афіксу минулого часу на *-acaktı* вказує на те, що дія не була здійснена, а є лише предметом уяви героя.

Другорядними текстами є ті, на які головний та другорядні герої посилаються у романі. Таку характерну ознаку роману називають інтертекстуальністю. На думку Йилдиз Еджевіт, це підвид метамистецтва, під час використання якого твори, згадані у тексті, можуть належати як перу самого автора, так й іншим письменникам [9, с. 110]. Класифікація інтертекстуальності налічує чимало кількості підвидів. Зокрема, досліджені професором Кубілаєм Актулумом цитати, посилання, приховані посилання, алюзія, пародія, іронічна трансформація і переказ (пастиш) є найпоширенішими [12, с. 3002]. У романі «Рудоволоса жінка» найрідше зустрічається алюзія. Одним із прикладів є речення, яке використав майстер Магмуд після історії про Пророка Юсуфа і його братів: “*Bir baba adil olmalıdır. Adil olmayan baba evladını kör eder*” [14, с. 35] – «Кожен батько має бути справедливий. Інакше він осліпить рідне дитя» [1, с. 39]. Якщо уважно придивитись, ми помітимо, що цей вираз більше вказує на легенду про царя Едіпа і мало пов'язаний із попередньою розповіддю, адже відомо, що цар Лай для того, щоби врятувати себе, відправляє свого сина до лісу, здійснивши несправедливий вчинок, що став причиною сліпоти царя Едіпа.

Роман «Рудоволоса жінка» ще на початку створює враження про те, що оповідачем є Джем, який неначе розповідає про своє минуле. Беручи до уваги представлену нам структуру тексту, маємо зазначити, що такий хід думок є досить природним, адже Орхан Памук сам надає нам докази цього. Незважаючи на те, що під час написання роману був використаний здебільшого минулий час, автор деколи нагадує нам про те, що історія є не чим іншим, як спогадом головного героя. Задля цього він посилається на теперішній, а деколи й майбутній час. Наприклад, “*Yürürken bazan yan yana geldiğimiz arabanın atının yorgun, kara gözlerinden ne kadar yaşlı olduğunu aklımdan geçirdiğimi de hatırlıyorum*” [14, с. 22] – «Пригадую й те, як ми іноді чимчикували поруч із підводою, і заморені чорні очі старої кобили, яка її тягла, промовисто звирялись мені, що вона вже на ладан дише» [1, с. 23]; “*Bu yüzden o gece dumanlı kafayla gördüklerimi, yıllar sonra yaptığım araştırmalardan, okuduğum kitaplardan öğrendiklerimle birleştirerek anlatmaya çalışacağım*” [14, с. 63] – «Отже, постараюсь розповісти вам, що побачив посоловілими очима тієї ночі, поєднавши це все з відомостями, які за багато років вичитав у книжках та роздобув завдяки власним розвідкам» [1, с. 71].

На відміну від модернізму, який щоразу намагається довести справжність слів оповідача, постмодернізм наголошує на тому, що історія є вигаданою. В одному з таких випадків опо-

відач у відкритій формі називає текст романом [6, с. 54]. Однак поєднання Гюльджіхан слів «роман» і «достеменні подробиці» в одному реченні дещо збентежує читача і ставить приналежність роману до постмодернізму під сумнів: “*Bu romandaki tüm ayrıntılar kesin ve doğrudur*” [14, с. 189] – «Але всі подробиці цього роману – достеменні та правдиві» [1, с. 210–211]. Проте якщо дивитись на роман з іншої точки зору, то ми помітимо одну особливість, за якою він нагадує структуру “*Tehlikeli Oyunlar*” Огуза Атая. Провідною складовою частиною метамистецтва у романі «Рудоволоса жінка» є гра, яка функціонує у формі театральної вистави у Театрі повчальних легенд та загальної гри долі, яка спостерігається у діях головних героїв. Історія життя царя Едіпа і Шахраб не лише зацікавила головного героя, але й змусила боятись. Незважаючи на всі спроби Джема уникнути тієї ж участі, у кінці роману ми переконуємось у тому, що «Рудоволоса жінка» є сучасним відповідником грецького та іранського міфів, головним мотивом яких є безсилля у боротьбі з долею. Перед Джемом постає питання, підкоритись їй чи ні: “*Ben de aynı şeyi yapıyor, kaderimden kaçayım derken, yanlış bir yolda boşu boşuna yürüyor olabilir miyim?*” [14, с. 84] – «Та чи не чинив так само і я? Чи не простував даремно хибною дорогою, сподіваючись утекти від долі?» [1, с. 95].

Висновки. Таким чином, ми можемо стверджувати, що роман Орхана Памука «Рудоволоса жінка» містить характерні ознаки метамистецтва, які не обмежуються лише класифікацією дослідниці Хулїї Байрак Акйилдиз, але й проявляються в інших формах. Для кращого розуміння структури тексту було представлено схему, відповідно до якої роман базується на зовнішньому і внутрішньому текстах, де першим є процес написання твору, тоді як другим – власне роман, під час аналізу якого було доведено функціонування метамистецтва шляхом здійснення автором посилань на майбутній, теперішній час і мрії та спогади головного героя, написання внутрішніх монологів, використання другорядних текстів і вказівок на нереальний характер роману. Окрім цього, основним засобом вираження метамистецтва у романі була визнана гра. Зокрема, спільною ознакою міфів про Царя Едіпа, Рустама і Шахраб та роману «Рудоволоса жінка» є гра долі, де героєм не виставляється право вибору. Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні інших ознак доби постмодернізму та їх аналізуванні на прикладі роману «Рудоволоса жінка». Отримані результати цього дослідження можуть бути використані на курсах літературознавства і практичних заняттях з турецької мови.

Література:

1. Памук О. Рудоволоса жінка / пер. О.Б. Кульчинський. Харків: ФОЛІО, 2020. 220 с.
2. Покровська І.Л., Яницька І.Ю. Сучасне психоаналітичне тлумачення роману Орхана Памука «Рудоволоса жінка». *ЛОГОС. ONLINE*. 2020. № 14. С. 1–8.
3. Юферева О.В. Поезія в системі метакатегорій. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2011. № 56. С. 197–201.
4. Юферева О.В. Основні підходи до вивчення категорії «метажанр» у сучасному літературознавстві. *Вчені записки Кримського інженерно-педагогічного університету*. 2010. № 23. С. 128–135.
5. *Batu Edebiyatında Akımlar-II : ders kitabı / H. Bayrak Akyıldız ve diğer*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi, 2016. 229 s.
6. Bayrak Ö., Yaprak T. Üstürmace ve Gerçeklik Bakımından Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi Romanında Postmodern Unsurlar. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 2012. № 22 (1). S. 53–64.

7. Çoraklı Ş. Postmodern Roman ve Orhan Pamuk'un Kırmızı Saçlı Kadın Adlı Romanında Anlatıcı. *Zeitschrift für die Welt der Türken/ Journal of World of Turks*. 2018. № 10 (1). S. 15–30.
8. Demir Y. Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşahadat. *Bir Üstürmace Olarak Müşahadat*. İstanbul : Dergâh Yayınları, 2002. 91 i.
9. Ecevit Y. Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. İstanbul : İletişim Yayınları, 2001. 240 s.
10. Halse J. Framing the Text: An Investigation of Collage in Postmodern Narrative Illustration: M.F.A. thesis. Stellenbosch : Stellenbosch University, 2006. 177 p.
11. Karabulut M., Biricik İ. Postmodern Romanın “Nasıl” Iığı Bağlamında Orhan Pamuk'un “Kırmızı Saçlı Kadın” Romanı. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*. 2018. № 4 (1). S. 141–162.
12. Kitiş E. Türkçe Ders Kitaplarında Metinlerarası Okumaya Yönelik Bir İnceleme. *İdil Dergisi*. 2017. № 6 (39). S. 2999–3009.
13. Lyotard J.F. Postmodernizm Durum. Ankara : Vadi Yayınları, 1994. 159 s.
14. Pamuk O. Kırmızı Saçlı Kadın. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2017. 203 s.
15. Tekin M. Roman Sanatı Romanın Unsurları. İstanbul : Ötügen Yayınları, 2004.
16. Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London : Routledge, 2001. 176 p.

Rudnytska A., Arnaut F. Metafiction in the Orhan Pamuk's novel “The Red-Haired Woman”

Summary. The 90s was a period in Turkish literature, during which unusual novels written for society were not characterized by traditional features and writing norms. Despite those who still doubt about their aesthetic value, they are claimed to be important documents, as well as steps towards gaining the autonomy of literature, which for many years was forced to create texts of a public nature with traditional form and content. Thus, starting from the 70s, the Turkish novel, over the course of 30 years, gradually went beyond the norms established by leading writers in a timely manner [9, p. 94].

The literature of the second half of the 20th century is mainly focused not on the inner and outer worlds, but on its structure, where the author-narrator introduces the reader to the methods of writing a novel and discusses the problems that arise during this process [9, p. 97–98]. A reader with the help of metafiction (tur “üstürmace”), as a kind of reading method, tries to understand the nature of the author's unplanned meanings or ideas that have arisen independently in a literary text [8, p. 20]. The analysis of metafiction, intertextuality, pluralism, uncertainty and other characteristic features of postmodern literature creates the beginning of a new direction of researches, both in Europe and in the East. In particular, there are many works based on the study of the above-mentioned structural elements at the surface and deep levels. Orhan Pamuk's novel “The Red-Haired Woman” is not an exception. However, in all these works, metafiction was analyzed either in the framework of another novel written by Orhan Pamuk, or it was mentioned only superficially. Therefore, there is a significant lack of thorough researches in this area. That means the analysis of metafiction in the novel “The Red-Haired Woman” was not provided on a sufficient level.

The article, being devoted to a comprehensive study of metafiction, describes its concept, classifies the features of this technique and presents the ways of its functioning within the framework of Orhan Pamuk's novel “The Red-Haired Woman”. Furthermore, the structure of the novel and the author's usage of future and present tenses, internal monologues, dreams and memories of the hero, additional texts and indications of the unreal nature of the novel were analyzed as ways of expressing the metafiction process in the novel.

Key words: postmodernism, metafiction, “The Red-Haired Woman”, Orhan Pamuk.

*Тендітна Н. М.,**кандидат філологічних наук,**доцент кафедри української мови та літератури**Донбаського державного педагогічного університету*

ЕМОЦІЙНА ПАЛІТРА ЗЛОЧИНУ МАНІЯКА В РОМАНІ О. УЛЬЯНЕНКА «ДОФІН САТАНИ»

Анотація. Серійні вбивці та маніяки неодноразово ставали темою літературних розповідей українського прозаїка Олесь Ульяненко. Розкриваючи образ головного героя, письменник висвітлює реальну кримінальну історію, пов'язану з долею небезпечного злочинця кінця 90-х років XX століття. Дивне захоплення автором статтю Онопрієнка втілюється в незвичайний творчий задум – детективний роман. Але Олесь Ульяненко ставить має на меті не тільки розповісти світові про небезпечні маніакальні та некрофільні нахили в історії героя, а й дошукатися першопричин, причин нагнітання жорстоких злочинних дій і намірів, патологічного потягу до смерті та знищення. Із цією метою автор розкриває перед читачами широкий огляд життя свого героя, поступово розповідаючи історію нелюда-вбивці. Авторські здогадки, художнє перевтілення та інтуїтивне проникнення в психіку свого незвичайного персонажа доповнюються власними роздумами головного героя, який намагається пояснити свою злочинну діяльність і мотивувати для себе виправдання. Не останню роль письменник відводить у вирішенні цих питань емоціям літературного прототипу відомого на Україні маніяка. Предметом дослідження ми обрали саме перше вбивство, яке було ще й масовим, адже відчуття певних емоцій героєм стане для нього домінуючою потребою, яка потребуватиме чергового повторення та продовження. Тому домінуючими для письменника є характеристики емоцій, які означаються переживаннями вбивці власного ставлення до того, що він робить, широким спектром їх індивідуальних проявів. Характеристика емоційних (чуттєвих) відчуттів (задоволення чи незадоволення, приємного чи неприємного під час вбивства) відображає ситуативне ставлення героя до подій, пережитих ще в ранньому дитинстві. Причини некерованості швидкоплинних емоційних спалахів письменник відображає за допомогою дієслів і прислівників, бо кожна конкретна емоція має власний спектр суб'єктивних переживань, здійснюється за рахунок специфічних фізіологічних механізмів і характеризується притаманними лише їй виразними рухами та діями.

Ключові слова: форми переживання емоційних станів, фонові емоції, базові емоції, образи пережитих ситуацій, індивідуальні прояви емоцій.

Постановка проблеми. Творчість О. Ульяненка відлякує більшість читачів численними сценами вбивств, жорстокості, патологічної сексуальності й насильства. Численні натуралістичні образи стають табу для психологічно здорової людини. Але письменник має на меті не налякати пересічного читача, а показати прояв у людині небезпечних темних сил і те, до яких наслідків це може призвести, якщо залишиться некерованим і недосяжним для покарання. Письменник щоразу нагадує люд-

ству про небезпечну людську тінь, яка кожного разу набуває нових жажливих проявів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різноманітні емоційні стани героїв і їх вербалізація неодноразово ставали предметом зацікавлення багатьох науковців. Але в сучасному українському літературознавстві відсутні ґрунтовні дослідження різновидів емоційних станів численних убивць на сторінках творів О. Ульяненка. Тому під час розвідки ми будемо спиратися виключно на текст твору.

Метою статті є дослідження панівних емоційних станів, які супроводжують серійного вбивцю під час першого масового злочину. Ця мета конкретизується в таких завданнях: 1) охарактеризувати загальні емоції головного героя; 2) виділити домінуючі емоції, які сприяють викривленню його світосприйняття й підштовхують до чергових вбивств.

Виклад основного матеріалу. Невід'ємною частиною будь-якого детективу, як відомо, є злочин. І якщо, наприклад, А. Крісті більшу частину твору приділяє розслідуванню, то О. Ульяненко акцентує увагу не тільки на знаходженні вбивці, а й на його емоційному стані. Автор веде розповідь, у якій перед читачами паралельно розкриваються емоції вбивці, що спонукали його до злочину, емоції, які супроводжували його під час злочину та після нього, емоції слідчих і злочинця, який слідує за діями слідчих. Розглянемо епізод першого вбивства Івана Білозуба та простежимо види його емоційних станів. Практична психологія дотримується тієї думки, що емоції – це особливий клас суб'єктивних психологічних станів, які у формі безпосередніх переживань приємного або неприємного відбивають результати практичної діяльності, спрямованої на задоволення актуальних потреб. При спотвореному, хворобливому психічному стані Івана Білозуба задоволення потреб зводиться до вбивства. Радість від скоєного висловлюється через характеристику настрою та поведінки героя. Шокує широкий спектр позитивних емоцій героя, які відображають ситуативне ставлення Білозуба до вбивства: «А зараз його переповнювало щастя, ніжне і легке, що ні до чого не зобов'язувало... Він опустився на підлогу, тамуючи, ледь втримуючи трем у ногах: притиснувся шокою, тілом усим до холодної стіни і заплакав від щастя» [1, с. 140]. Спостерігаємо тісний взаємозв'язок емоційних станів радості й задоволення, які розкривають його внутрішні переживання: «Плакав він довго... Був від щастя і втоми» [1, с. 140]. Через різноманітні емоційні вияви вербального та невербального характеру О. Ульяненко намагається показати читачу, у якому стані перебуває його герой майже кожен хвилину. Письменника цікавлять передумови нових злочинів: «Все закінчилося, але його не полишало роздратування, шарпаючи тупо низ живота, мошонку, судомлячи ноги. Він,

похитуючись, став у повен зріст, подивився згори, навіть з ніжністю і відчаєм, куди домішувалася відраза... Він ухопив сокирку...» [1, с. 140]. Відомо, що в людини, яка переживає сильну емоцію, спостерігаємо зміни в активності м'язів обличчя, мозку, у функціонуванні кровоносної та дихальної систем. Так, пульс розгніваної чи переляканої людини, згідно зі статистикою, може десь у середньому на п'ятдесят ударів на хвилину перевищувати нормальний. Ці зміни відбиваються на сприйнятті, мисленні та поведінці, інколи викликають і психічні порушення. Та спокій Івана Білозуба після серії вбивств вражає: «Після цього його розмлоло, захотілося спати... подався до спальної, завалився, не скидаючи одягу» [1, с. 141]. Серед емоційних станів І. Білозуба виділяємо переважно фонові емоції (енергійність чи слабкість, нестриманість) і базові (радість – задоволення, гнів – лють, відразу – огиду, сором – приниження, сум, страждання), які, поєднуючись із діями, створюють його цілісний внутрішній світ. Найчіткіше виділяються лють і гнів. Інколи вбивця виступає в ролі психолога, намагаючись зрозуміти свій стан: «Іноді, в моменти апогею, коли лють накопичувалася в Івана до неможливого терпцю, він намагався дати логічну і переконливу раду своєму гніву...» [1, с. 116]. Цікаво, але письменник «гнів – збудження» свого героя в момент убивства описує як почуття захоплення й бажання відновлювати «свою» справедливість, суттєво втручаючись у плани й життя людини. Ця базова емоція виступає як досить сильний та ефективний мотив відповідної за змістом діяльності, особливо руйнівної. Емоція збудження актуалізується полярними ситуаціями зіткнення інтересів Івана з відповідним героєм: «Сусід крушив стіну навіть у вихідні, а тому і цей факт немало драгував Івана, що мріяв про відпочинок» [1, с. 116]. Емоції в Івана наскільки легко виникають, настільки ж швидко й минають, змінюючись на протилежні. Саме тому багато років його злочини недосяжні для слідчих: «... стоїть він на майданчику серед індійських чи болгарських рожевих троянд, що коливаються від протягу вентиляторів, у світлих, салатого кольору, бездоганно випрасуваних штанах, у голубій сорочці, з акуратними латочками, білими стьожками, стоячим комірцем, світловолосий, ще з мокрим волоссям, і зачіска навіювала про добропорядність, загишок, безтурботність, невимовну радість і захоплення життям» [1, с. 125]. Автор звертає увагу не тільки на зовнішні вияви емоцій серійного вбивці, а й на передумови їх проявів. Саме емоції виявляють оцінювальне ставлення Білозуба до тих чи тих можливих ситуацій. На відміну від емоційного тону, це досить визначені стани, що виникають у нього у зв'язку із задоволенням чи незадоволенням певної потреби: «Гуркіт відбійного молотка згори ламав і рушив його тремтливу чарівність. Він вже не міг цього терпіти, тому треба швидко покласти цьому край» [1, с. 125]. Емоційні вияви відрізняються також за своїм обсягом, у яких емоційність І. Білозуба О. Ульяненко рідко описує одним реченням. Найчастіше вона складається з кількох речень, у яких не тільки називається вид емоційного стану, а й описано розвиток цієї емоції, наприклад, емоції ярості: «Убивця діяв напролюд виважено, впевнено і ані на хвилину, видавалося, не втрачав контролю, напевне холоднокровно, але пристрасність, якась зовсім незрозуміла, позначилася скрізь» [1, с. 130]. Зрідка спостерігаємо в героя специфічні прояви емоції страху, які часто протиставляються з емоціями жертв, але проявляються в неочікуваних діях. Порівняймо: «Люди металися як божевільні. В очі кидалося відразу, що від страху

вони втратили розум, що страх їх геть спаралізував» [1, с. 130]; «...Іван почув жіночий крик, що від нього у самого похолола спина та ноги... Тоді він швидко повернувся до передпокою, взяв ніж, перерізав вени на руках ще живим... тоді Іван взяв ломик... І перебив чоловікові руки та ноги» [1, с. 130]. Тобто жертви під дією страху втрачають здатність до дій, у Івана ж, навпаки, почуття страху спонукає до рішучих дій.

Індивідуальну рису творчого бачення емоційного стану свого героя письменник вербалізує через зазначення кольорової гами. Так, внутрішню характеристику емоцій під час першого вбивства слідчі «прочитують» через червоний колір (колір агресії) крові. Інтенсивність забарвлення та її кількість варіюють емоційний стан героя майже похвилинно: «Весь передпокій густо заляпаний кров'ю... Кров на стінах віяром, розбризкана рівно, широкими опашами, а на підлозі – темними густими калюжами. На стіні кров лягла так, наче фуркнула з горловини велетенської відкоркованої пляшки» [1, с. 126]; «Скрізь у помешканні кров лежала широкими калюжами... Решта покроплена кров'ю. Видно було, що кров цвіркала і біла з перетятих артерій... Біла кухня була залита кров'ю майже повністю... Складалося дике враження, що убивця навмисне витокував з жертв кров поволі, смакуючи та втішаючись, як конає жінка... Сукня дорога ... в крові лежить поруч» [1, с. 127].

Світ почуттів головного героя О. Ульяненко описує й через широкий спектр дієслів. Вони в певний момент підкреслюють:

- упевненість: «не втрачав контролю» [1, с. 130];
- «професіоналізм»: «загнав у горлянку кухонного ножа» [1, с. 130]; «вистрелив прямо у скроню» [1, с. 131];
- «насолоту» від процесу вбивства: «довго водив його на прицілі попід стіною» [1, с. 131];
- холоднокровність: «провернув кілька разів лезо» [1, с. 131];
- вагання: «якусь хвилину ще стояв» [1, с. 131];
- намагання довести справу до кінця: «вдарив мертвого ще раз» [1, с. 131];
- рішучість: «взяв ніж... взяв ломик» [1, с. 131];
- реакцію вбивці на страх перед смертю жінки: «Такі жінки викликали у нього радісний і водночас заздрісний прилив відчаю, що супроводжувався кількадевною депресією» [1, с. 132];
- «шкалу кипіння»: «розлутило його, потім розмлоло, зробило очі вологими» [1, с. 132].

Також указані дієслова в реченні письменник пов'язує з прислівниками, підкреслюючи ознаку якості емоції та намагаючись дати відповідь на питання: як? наскільки? якою мірою? Як діяв: «діяв виважено, впевнено... напевне холоднокровно; зайшов впевнено» [1, с. 130]. Наскільки довго тривало вбивство: «убив відразу» [1, с. 131]. Як почувався після вбивства: «... несподівано заревів, як режуть дебіли...» [1, с. 137]. Ступінь інтенсивності дії вбивці: «швидко, наче робив все життя подібне» [1, с. 131]. Спосіб дії: «неквапливо перезарядив» [1, с. 131]; «повагом, відкинувши лома» [1, с. 132]. Як довго діяв: «швидко повернувся» [1, с. 131].

Розтягування в часі вбивства жінки (від моменту задуму до першої спроби позбавити її життя) супроводжується великою кількістю дій і рухів героя, які письменник намагається передати за допомогою дієслів: «наказав, запитав, розпалювала, хотілося, не знав, сопів, вийшов, повернувся, привів, розцібнув, спробував, кінчив, розлутився і вдарив, зіскулився, дивився, зізнався, провчити, зголоднів, їсти, ходім, приготуєш, пішли, попросив, сидів, допомагати, звішував, запитував,

заходив, сідав, поспішав, закусовав, відчув, випив, підвів, знудило, не знав, почув, заповнював, виростав, звів, побачив, заворожило, пишався, налило, відчував, перестав, виплюнув, завертів, встигнув подумати, почув, перестав чути, оглох...». Зазначений перелік не є повним. Але й така кількість дає підстави говорити про невірноваженість героя, мінливість його емоційного стану залежно від того, хто і що його оточує, на фіксацію хронометражу надмірного душевного хвилювання. Емоційний намір перетворюється на ідею, яка потребує негайного втілення. При цьому абсолютно неважливо, як убивця ставиться до чергової жертви: з антипатією, симпатією, суперечливо чи нейтрально. Емоції І. Білозуба не діють вибірково. Убивця легко контактує з усіма, водночас спрямовуючи свій емоційний вплив лише на вибраних до страти. А тому більш емоційніша натури лякаються не самої небезпеки, а невідомості, яка на них чекає. А свою обраність він усвідомлює з «гіркотою непоправимості, з відчаєм втраченості, з жахом забуття і з викликом всездозволеності» [1, с. 120].

Виділяючи серед ужитих дієслів антонімічні пари: «вийшов – повернувся»; «зголоднів – закусовав»; «почув – оглох»; «наказав – попросив»; «спробував – кінчив» тощо, письменник наголошує на переоцінюванні самовпевненості злочинця, мотивує його реакцію у відповідь на подразники емоційних хвилювань, адже емоції Білозуба втілюються у формі переживань, які відображають виключно особистісне ставлення до певних явищ об'єктивної дійсності, що його оточують. Олесь Ульяненко простежує емоції вбивці як його особливу реакцію на внутрішні та зовнішні впливи: «Іван почав задихатися, спазми давили горло, кошлаті великі павуки перебралися до грудей. Потім до нього здалеку, наче удари дзвону у сільській церкві, донеслися ритмічні удари сусіди» [1, с. 118].

У стані сильного душевного хвилювання І. Білозуб, як не дивно, не втрачає здатності усвідомлювати свої дії та керувати ними. Його загальний емоційний стан у ці моменти доповнюють також жести й рухи:

– мімічні – через усмішку («...губи розкривалися широкою усмішкою, відкриваючи ту білосніжну і приємну, ніжну незахищеність, майже дитячу») [1, с. 124];

– вираз очей («завертів оскаженило очима... очі у вбивці вирячилися, він відчув, як вони вискакують з орбіт») [1, с. 134];

– плач («він ревів, відкривши червону горлянку до неба, наче бажав викричати рештки щастя, що застрягло в його здавленій спазмами горлянці і не хотіли звідти виходити») [1, с. 137];

– краніальні – зміною кольору обличчя: («...звів до гори обличчя... налило бридкою і тяжкою кров'ю») [1, с. 137];

– фонаційні – особлива манера мовлення («Він так з самого початку відреконувався, коректно і виважено») [1, с. 125];

– корпоральні – рух тіла («...рука наливалася свинцем, нездоровою кров'ю...») [1, с. 119]; «...він швидко повернувся до передпокою, взяв ніж, перерізав вени на руках... взяв ломик... і перебив чоловікові руки та ноги») [1, с. 131].

Не менш важливу роль виконує змалювання зовнішніх проявів емоції. Олесь Ульяненко, описуючи вияв ненависті свого героя, зазначає, що залежно від причин вона може бути різноманітною: від упевненості у своїй правоті на скоєння вбивства до сцен масової страти, бо кожне сильне душевне хвилювання І. Білозуба зумовлене важливими для нього подіями: смерть матері, інтернат, перше полювання тощо. Саме вони породжують надзвичайно сильні емоційні сплески, які на певну мить

затмарюють свідомість: «...Іван зняковів, наче його спіймали на чомусь сороміцькому і стидному. Губи його побіліли, втратили життя. Йому здалося, що дірка в голові розкрилася, впускаючи через череп, до нутроців, купи думок. Як клубки кусючих комах» [1, с. 118].

Висновки. Здійснене дослідження дає змогу зробити такі висновки: емоції Білозуба стимулюють зміни в його організмі й мотивують героя до дії, а зміни в поставі, виразі обличчя та готовність до дії постають реакцією на вбивство. Тобто емоційні стани виразно окреслюють певні психічні переживання, наявність яких підштовхує до злочинів, що постають одним із способів висловити суб'єктивне ставлення до певних явищ об'єктивної дійсності, які оточують убивцю в певні моменти.

Серійний убивця пов'язує зі своїм емоційним станом спробу керування своїми думками та бажаннями, водночас відкидаючи можливість чітко усвідомлювати суспільно небезпечний характер своїх дій, бо цілеспрямовано прагнув передусім покарати кривдників, які й призвели до появи відповідних емоцій. Також обмежена можливість контролювати свою поведінку розглядається письменником як короткочасність перебування героя в стані сильного душевного хвилювання. Та емоції вбивці стають каталізаторами злочинних дій, тлом процесів, які відбувалися в його психіці.

Моменти сильних емоційних хвилювань свого героя О. Ульяненко ніколи не отожднює з афектом. Ці емоційні сплески він пояснює за допомогою надприродних явищ (появи Ангела, Прибульця, містичного «щось» тощо), що дає змогу розглядати роман не як реалістичний із кримінально-правовим підтекстом, а містичним детективом. Однак при цьому письменник прискіпливо враховує всі негативні емоційні стани в кожному новому вбивстві, унеможливаючи таким чином позбавлення кримінальної відповідальності. Проблема встановлення дослідження складників ланцюга виникнення сплесків емоційних станів вирішується за рахунок об'єктивних обставин і наявності ситуацій самостійного «самонакручування» злочинця, адже для І. Білозуба, орієнтованого лише на насильницьке розв'язання проблеми, вид злочину, через який він утілюватиме свою агресію, особливого значення не має, бо його агресивність утілюється за будь-яких умов. Тому дослідження складу злочину виключно лише до особистих поглядів та інтересів, здійсненого в стані сильного душевного хвилювання, охоплює в романі не лише вивчення складників та емоційних проявів героя в ній, а й аналіз емоційних і психологічних характеристик злочинця, які письменник спрямовує в час до та після вчинення вбивства Білозубом.

Емоційний стан І. Білозуба О. Ульяненко не розглядає як особливий психологічний стан з теорії кримінального права, який домінує над волею і свідомістю вбивці та взаємодіє з ознаками складу злочину, визначаючи таким чином кримінально-правову оцінку злочину, індивідуалізацію покарання, передбаченого відповідною статтею. Але в Кримінальному кодексі України відсутні посилання й указівки на будь-які емоційні стани, які б належали до структури сильного душевного хвилювання.

Перспективи подальших розвідок ми вбачаємо в поглибленому вивченні різновидів емоційних станів убивць в інших творах письменника та складанні порівняльної таблиці для виявлення спільних та індивідуальних розбіжностей, а також дослідженні домінуючого емоційного стану збірного образу злочинця у творах О. Ульяненка.

Література:

1. Ульяненко О. Сталінка ; Дофін Сатани : Романи. Харків : Фоліо, 2003. 382 с.

Tenditna N. Emotional palette of maniac crime in O. Uliianenko's novel "Dauphin of Satan"

Summary. Serial killers and maniacs have repeatedly become the subject of literary stories by Ukrainian writer Oles Uliianenko. Revealing the image of the protagonist, the writer highlights a real criminal story related to the fate of a dangerous criminal in the late 90th of the XX century. The author's strange fascination with the figure of Onoprienko was embodied in an unusual creative idea, in a detective novel. But Oles Uliianenko aims not only to tell the world about the dangerous maniac and necrophiliac tendencies in the history of the hero, but also to find the roots, the causes of pressure of cruel crimes and intentions as well as the pathological longing to die and destroy. To this end, the author reveals a broad overview of the hero's life, gradually disclosing the story of a non-human killer. The author's assumptions, artistic transformation and intuitive penetration into the psyche of his unusual character are complemented by his own thoughts of the protagonist, who tries to explain his criminal

activities and motivate himself to be justified. We consider the subject of our research to be the first murder which was also known as mass murder. Solving these problems the author pays great attention to the emotions of literary prototype of the maniac known in Ukraine. However, the author considers the feelings of definite heroes to become a principal necessity which requires another repetition and continuation. Therefore, the characteristics of the emotions become dominant for the writer, which are marked by the killer's experiences of his own attitude to what he does. The characteristics of emotional (sensory) sensations (feelings of satisfaction or dissatisfaction, pleasant or unpleasant during the murder) reflect the situational attitude of the hero to the events experienced in his early childhood. The author reflects the reasons for the uncontrollability of fleeting emotional outbursts with the help of using verbs and adverbs. As each specific emotion has its own spectrum of subjective experiences and it can be carried out due to specific physiological mechanisms and can be characterized by expressive movements and actions inherent only to it.

Key words: forms of experiencing emotional states, background emotions, basic emotions, images of experienced situations, individual manifestations of emotions.

Тимова О. Б.,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української філології

Горлівського інституту іноземних мов

Донбаського державного педагогічного університету

НАРАТИВНІ РЕСУРСИ ПЕРІОДІВ-РОЗПОВІДЕЙ НА РІВНІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Анотація. Статтю присвячено аналізу наративних можливостей однієї з найбільш неоднозначних щодо лінгвістичного статусу текстотвірних одиниць – періоду. У межах запропонованої розвідки період визначено як висловлення з особливою ритмічно-інтонаційною побудовою у формі багатокомпонентного складного або простого поширеного речення, структурно-змістовими частинами якого є підвищення (протазис) і пониження (аподозис).

Функційний діапазон періоду-розповіді на рівні прозового тексту вельми широкий: ритмічне впорядкування змісту висловлення, автосемантичність, експресивність, підкреслення певної інформації тощо.

Наративний період поєднує в собі захопivu розповіді про подію з емоційно-експресивним забарвленням та авторським (суб'єктивним) сприйняттям навколишньої дійсності. Це зазвичай інформативно насичені й логічно завершені відрізки мовлення, що на тлі ритмічно невпорядкованих одиниць тексту вирізняються здатністю впливати на інтелект читача, сприяють більш глибокому прочитанню й розумінню тексту реципієнтом, максимальній реалізації авторського задуму: повідомити читача про об'єкти художньої дійсності (дії та вчинки персонажів, спосіб або умови життя представників певних верств населення, процеси праці, історичні події). Єдність багатоманітності є однією з найголовніших специфічних рис досліджуваної конструкції. Як правило, такі висловлення відображують події, що відбуваються послідовно або зумовлюють одна одну. Інформація, закладена в періоді, унаслідок його структурних і семантичних особливостей, обов'язково набуває експресивного забарвлення, що свідчить про виконання ним комунікативно-прагматичної функції. Інформація або верифікація, передані за допомогою періоду, є більш переконливими, оскільки протазис не закінчує міркування, так що реципієнт змушений зберігати увагу до кінця періоду, а всі другорядні думки підпорядковуються головній, не затінуючи її не заплутуючи її. На рівні художнього тексту часто спостерігаємо поєднання різних композиційно-мовленнєвих форм: період-розповідь з елементами роздуму або опису.

Ключові слова: період прозового тексту, період-розповідь, наратив, функції періодів.

Постановка проблеми. Однією з характерних тенденцій сучасної лінгвістики тексту є дослідження специфічних засобів побудови розповіді на рівні прозового твору. Серед таких текстотвірних одиниць найбільш неоднозначним щодо лінгвістичного статусу залишається сьогодні період – висловлення з особливою ритмічно-інтонаційною побудовою у формі багатокомпонентного складного або простого поширеного речення, структурно-змістовими частинами якого є підвищення (протазис) і пониження (аподозис).

Ресурси періодів-роздумів досить різноманітні та пов'язані з ідіостилем автора, жанром і композицією твору тощо.

У художньому мовленні наративні періоди є одним із найсуттєвіших компонентів словесно-художньої тканини, адже сприяють деталізації змісту, синтезу логіки та експресії, а також створенню філігранної форми розповіді.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Класифікація комунікативно-структурних одиниць тексту є однією з актуальних проблем україністики. Зокрема, увага науковців зосереджена на вивченні наративу художнього тексту (Л. Мацевко-Бекерська, К. Коваленко, Р. Савчук, І. Лівницька) та елементів його структури (І. Ковалик, Л. Мацько, М. Площ, Т. Трошева). Попри те що в мовознавстві вже наявні розвідки, спрямовані на дослідження складників і способів організації художнього тексту, параметризації лексико-граматичних, структурних, функціональних і семантичних властивостей періодів-розповідей ще не зроблено.

Мета статті – проаналізувати природу періоду-розповіді як особливої форми наративного тексту.

Виклад основного матеріалу. Період-розповідь – це послідовний виклад подій, явищ, фактів у часі. Основна специфічна ознака періоду-розповіді – динамізм, який реалізується за допомогою використання дієслів, найчастіше минулого часу доконаного виду, що наочно демонструють, як дії змінюють одна одну:

«Про все це мені розповідала колись моя бабуся Ганна, чумакова дочка, що й сама колись бачила, як ходили чумаки по роздольних землях України з прегордим почуттям заслуженої до себе поваги: життям важачи, ті сміливці привозили з Півдня та Сходу не тільки сіль та рибу, а й ліки та книги, калган, і перець, і грецькі вина, і кінську зброю, і свинець та оливу, і порох, і коштовні тканини, і всякі заморські дива, і чутки та звістки з усього світу, – // хоч найголовнішим ділом чумаків була все-таки сіль, без якої народ жити не міг...» (О. Ільченко).

Як бачимо, автор керує увагою реципієнта, постійно тримаючи його в руслі розповіді.

Дієслова теперішнього часу дають можливість розповісти про дію як про таку, що відбувається на очах читача:

«Кидає пахар на полі плуг із волами, кидає пивовар казани в броварні, кидають шевці, кравці і ковалі свою роботу, батьки покидають маленьких дітей, сини – немоцних батьків і матірок, // і всяке манівцем та ноцями, степами, тернами да байраками чимчикує на Запорожжє до Хмельницького» (П. Куліш).

Уживання дієслів теперішнього часу переносить реципієнта до тієї часової площини, про яку йде мова. Синтаксичний повтор у протазисі підкреслює одну й ту ж дію, надає висловленню експресивності.

Крім того, застосування в періоді-розповіді однієї часової форми замість іншої збагачує висловлення різними експресивно-смісловими відтінками.

Так, наприклад, використання дієслів минулого часу в значенні теперішнього наближає реципієнта до безпосереднього сприйняття описуваних подій: читач немов присутній у відповідному місці, у відповідний час і безпосередньо разом з автором спостерігає за діями персонажів:

«Знов забакхали пробки, знов полилось вино; випили за здоров'я гусарів, далі почали пити за здоров'я полковниці, потім за здоров'я кожної дами, – // пішла добра сотня карбованців з офіцерських кишень!» (І. Нечуй-Левицький).

Додаткові смислові відтінки притаманні дієсловам у формі 1-ої особи множини та займеннику *ми*, що вжито при них. Як правило, вони слугують для вираження абстрактно-узагальненого значення. Сюди ж належать аналітичні множинні форми – «сполучення особового займенникового іменника *ми* з прийменниково-іменниковими або прийменниково-займенниковими конструкціями» [6, с. 13]:

«Михайлик чимдуж квапився на той берег базарного моря, але пахощі й чарівні видіння переслідували його далі та далі, бо ж там парували й шкварчали січеники та крученики, і душенина шляхетська, і галушки з телячої печінки, і смажена тараня з медом, і ковбаси з риби, і на панські витребеньки – минькова печінка, і, звичайно ж, вареники з товчениками, і соломаха, і пряжука, і ляпуни, і макорженики, і метелики з сирівцем, і сластьони, і медяники, і вергуни, і марципани, // і ще чимало всячини, якої ніколи не куштував не тільки наш Михайлик, а навіть і ми з вами, мій терпеливий читачу» (О. Ільченко).

Аналітична форма множини *ми з вами* надає висловленню відтінку співучасті з читачем або слухачем.

Різні типи повторів (морфемного, лексико-семантичного та синтаксичного) на рівні періоду-розповіді сприяють уточненню, а також дають змогу уникнути лексичної одноманітності, підкреслюють упорядкованість конструкції:

«Більшість рвалася в битви, а були й такі, що не відтягнули їх од миски, од юшки та борщу, од пирогів та каші, – // тож й прізвиська їм дочеплено: мисченки, ющенки, борщенки, пироженки, кашоїди, книші, лемішки» (П. Загребельний); *«Очеретом тут здавна вкривають хати, з очерету господар ставить довкола садиби лісу-загорожу, очерет можна використати ще й як будівельний матеріал, — це клопіт комишитових заводів, що їх останнім часом розплодилося по всьому гирлу»* (О. Гончар); *«Він довго й пренудно викладав свої мандри й злигодні, змальовував навіяння й емоції, цитував власні висловлювання з приводу нещасної долі культури, релігії, врожайності, одягу, етнографії, пісенності, – // Ананій насилу стримував бажання пожурити на заплішеного ідіота важкого кухля»* (Ю. Яновський).

Структура, зауважимо, періоду-розповіді підпорядкована послідовності розвитку авторської думки або тому завданню, яке ставить перед собою автор. Скажімо, внутрішня напруженість періодів-розповідей, що створюється великою кількістю різноманітних повторів, однорідних компонентів (переважно дієслів), трансформує звичайні на перший погляд дії у високі й прекрасні вчинки:

«Кожен творить щось своє, робить ніби мале якесь діло: той зварює шви, той перевіряє їх (коли треба – рентгеном!), той столярює, той фарбує, високо зіп'явшись і ганяючи шари-

ковою щіткою по випуклості борта, або пульверизатором насіває фарбу, жінки клопочуться з ізоляційним матеріалом, з отією самою синтетичною скловатою, захищаючись від її гострої пилюки марлевими пов'язками, ще інший хтось уже оснащує рубку радіоапаратурою, встановлює навігаційні прилади, – // в цілому, як вершина, як апофеоз усієї їхньої праці, виростає цей красень-корабель» (О. Гончар).

Форми періоду-розповіді часто набувають такі позасюжетні елементи композиції, як спогади героїв, екскурси в минуле, авторські відступи:

«Пригадую, як ранньої весни, темного, принишклого вечора, поверталися з церкви жінки з запаленими свічками; ховали кволе світло за тинками долоней, за крайками хусток, оберігали від подуву вітерця, од власного дихання, намагаючись донести запалені свічки аж додому, й цікаво було дивитись на рухливі цятки вогню, на тремтячі його язички, які, коливаючись, щось безмовно розповідали й дорозі, й деревам, і чорному небу, – // і все їх, мабуть, розуміло, бо ж слухало заворожено» (Є. Гуцало);

«Лізти в пельку до ворога цілою купою, йти, не дивлячись, скільки друзів падає поруч, летіти, як метелик на вогонь, – // це могли лише партизани» (Ю. Яновський).

Внутрішні монологи, побудовані у формі періоду-розповіді, є одним із основних прийомів відтворення емоційних сповідей від першої особи. Великою силою схвильованості відзначається, наприклад, сердечне зізнання оповідача в новелі «Вальдшнеп» Остапа Вишні:

«А й тепер, коли іноді умовляють мене поїхати на весняне полювання і я стану де-небудь над озером і бачу, як на качачий крик, крик, у якому і хотіння, і прохання – та де прохання, – моління! – коли на такий крик мчить зачарований селезень і каменем падає в воду, – прекрасний, як казка, в своєму весняному вбранні, як писанка, всіма кольорами розмальований, – // я завмираю» (Остап Вишня).

За допомогою розповідного періоду, форма якого надає мові твору водночас піднесеності й ліричності, змальовано образ людини, що запам'ятовується своєю щирістю та чуттєвістю.

Структура періоду дає змогу авторам у разі потреби в одному висловленні комбінувати різні композиційно-мовленеві форми. Так, протазис періоду може містити розповідь про певні факти чи події, аподозис – міркування з приводу повідомленого в попередній частині:

«У ланцюгах, у нечистотах, у нігтях, що повідростали як на звірові, у смутках і ненависті дожив до ста тринадцяти літ, – // то ж чимось тримався в житті той в'язень царичин?» (О. Гончар).

Широко використовують у прозових текстах і розповідні періоди з елементами опису:

«Все шуміло, вигравало: шаленіли натхненням давні музики, яскрили шовки й дорогі оксамити, прянощі й вина спокуювали люд, йшли з рундуків у торг ікони богомазів, осипані смарагдами та кривавцями, і книги краснописців, лицарські кольчуги, панцирі та шаблі дамаської сталі, – // «все тут можна було купити», як пише цей невідомий натхненець-поет: «золоті прикраси й соболині шуби, молодого ятваського раба й красуню половчанку!» (О. Гончар).

Епічної роздумливості, інтимної ліричності може бути сповнений внутрішній монолог-період, що поєднує в собі ознаки розповіді (у протазисі) та роздуму (в аподозисі):

«Я хотів, щоб народ визволився не тільки від шляхти, а й від забобонів і принизливих почуттів, я все шукав, де ліпше, боронив любов перед себелюбством, віру перед пустослів'ям літургійним, світ перед дріб'язком щоденності, сумління перед цинізмом, людину перед приниженням – // і чого досяг?» (П. Загребельний).

Як бачимо, наведений період містить суб'єктивну інформацію: передає найзаповітніші думки й почуття персонажа.

Елементи описовості наявні в багатьох розповідних періодах прозового тексту. Тут вони мотивують вчинки персонажів, пояснюють їхні реакції, відчуття:

«Але Сашико Птаха – корінний одесит, народжений під одеським сонцем у рибальському курені між Ланжероном та Отрадою і овіяний змалку всіма вітрами одеської бухти: горовим, низовкою, дофінівським і трамонтаном, – // вийшов сьогодні в самій смугастій тільнящі, лише з батьковим «жакетом» наопаши» (Ю. Смолич).

Іноді смислове навантаження в описах припадає на дію. Такі описи називають динамічними. Це перехідний тип висловлення, що межує з розповіддю [8, с. 11].

У художніх текстах динамічні періоди-описи використовують для відображення:

1) динаміки внутрішнього стану героя: «По всьому тілі розлита така хороша, ніжна втома, у грудях дзвенить якась м'яке, тепле, добре чуття, не хочеться ні рухатись, ні говорити, – // хочеться тільки щасливо, радісно усміхатись» (В. Винниченко);

2) процесів праці: «Муляри плювали в руки і брали відтак оскарби, кельні та молотки; хлопці та дівчата, наняті до ношення цегли, стогнучи згинали плечі і накладали на себе дерев'яний прилад до ношення цегли, втикаючи два довгі кілки по обох боках шиї, немов у ярмо; теслі помахували блискучими топорами; трачі лізли на кобильниці; // велика машина людської робучої сили зо скрипом, стогнанням та зітханням почала входити в рух» (І. Франко).

Динаміку в наведених періодах створюють дієприкметник, дієприслівники та дієслова. Вони наповнюють описи дією, рухом.

Висновки. Періоди-розповіді прозового тексту – це динамічні експресивно забарвлені висловлення, що повідомляють про події або стани, які розгортаються в часі.

У художньому мовленні звернення до періоду-роздуму пов'язане з реалізацією ілюкативного задуму автора, оскільки структура зазначеної одиниці завжди передбачає вплив на реципієнта з метою зосередження його уваги на необхідній інформації.

Ємність структури періоду й водночас фрагментарність, лаконічність, взаємодія та переплетіння різних суб'єктивних планів – усе це надає художньому тексту особливого колориту, створює певне емоційне тло, на якому розгортаються події твору.

Література:

1. Галас А.М. Про стилістичне значення періоду. *Культура слова* : республіканський міжвідомчий збірник. Київ : Наук. думка, 1990. С. 37–41.
2. Ковалик І.І., Мацько Л.І., Плющ М.Я. Методика лінгвістичного аналізу тексту. Київ : Вища шк., 1984. 120 с. С. 11.
3. Коваленко К. Типи нараторів і види нарації у прозових творах А.П. Чехова («Моє життя», «Розповідь невідомої людини»). *Філо-*

логічні науки : збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка. Вип. 10. Полтава : ПНПУ, 2012. С. 46–50.

4. Лівницька І. Художній нарратив – подія – дискурс та питання нарративної організації досвіду. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мовознавство. Літературознавство»*. 2020. Вип. 31. Том 2. С. 128–132.
5. Мацевко-Бекерська Л. Наратив як засіб організації просторово-часової конфігурації літературного твору. *Вісник Львівського університету ім. Івана Франка*. 2011. С. 52–59.
6. Ожоган В.М. Особливості функціонування особового займенникового слова ми. *Дивослово*. 1996. № 5–6. С. 13.
7. Савчук Р.І. Когнітивна наратологія в контексті нових дослідницьких орієнтирів сучасної лінгвістики тексту. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. 2013. Вип. 31. С. 214–220.
8. Тітова О.Б. Період у структурній організації тексту : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Донецьк. 109 с.
9. Трошева Т.Б. Система функціонально-смысловых типов речи в современном русском языке (описание – повествование – рассуждение – предписание – констатация). *Филолог*. Пермь : Изд-во ПГУ, 2003. № 2. С. 11.

Titova O. Narrative resources of periods-stories at the level of a fictional text

Summary. The article addresses the analysis of narrative possibilities of a period, which is considered to be one of the most ambiguous text-forming units in terms of the linguistic status. In the given study, the period is defined as a statement with a special rhythmic-intonational construction in the form of a multicomponent complex or simple common sentence, the structural and semantic parts of which are an increase (protasis) and a decrease (apodosis).

The functional range of the narrative period at the level of a prose text is very wide: rhythmic ordering of the utterance content, autosemantics, expressiveness, emphasis of certain information, etc.

The narrative period combines a fascinating story about an event with an emotionally expressive coloring and the author's (subjective) perception of the surrounding reality. These are usually informative and logically complete segments of speech, which as opposed to rhythmically disordered units of a text are distinguished by the ability to influence the reader's intelligence, promote deeper reading and understanding of a text by the recipient and provide the utmost realization of the author's idea, i.e. to inform the reader about the artistic reality (characters' deeds, way or living conditions of certain walks of life, labor processes, historical events). The unity of the diversity is one of the most important specific features of the construction under study. Typically, such statements reflect events that occur sequentially or cause each other. Due to its structural and semantic features, the information built-in in the period necessarily acquires expressive coloring, which is illustrative of the performance of its communicative-pragmatic function. The information or verification transmitted through the period is more convincing because the protasis does not end the reasoning, so the recipient is forced to keep their attention until the end of the period, and all secondary thoughts are subordinated to the main one, without obscuring or confusing it. A combination of different compositional and speech forms is often observed at the level of an artistic text. This is a period-narrative with elements of reflection or description.

Key words: period of a prose text, period-narrative, narrative, period functions.

Шаров С. В.,*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри української і зарубіжної літератури
Мелітопольського державного педагогічного університету
імені Богдана Хмельницького***Скориця Д. В.,***учитель української мови і літератури
КЗ «Бурчацька загальноосвітня школа І–ІІІ ступенів
імені Героя Радянського Союзу С. І. Носаль»
Михайлівської селищної ради
Михайлівського району Запорізької області*

СПЕЦИФІКА ХРОНОТОПУ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ ДЛЯ ДІТЕЙ ЗІРКИ МЕНЗАТЮК: ПОЕТОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Анотація. Сучасна дитяча література збагачена творами відомих митців слова, які підняли її на новий етап творчого та художнього розвитку. У статті відображена специфіка хронотопу художніх творів для дітей Зірки Мезантьюк, які користуються популярністю серед молоді. Увага приділяється поетологічним особливостям творів письменниці. Наголошено на тому, що до написання художніх творів письменниця підійшла ще в дитинстві, коли створила свою першу казку. Твори Зірки Мезантьюк відтворюють органічний зв'язок із фольклорним матеріалом, дотримуються історично усталеної класифікації літературних творів за їх формою, обсягом, іншими ознаками. У дослідженні аналізуються збірки письменниці «Київські казки» та «Тисяча парасольок». Виявлено, що мова художніх творів Зірки Мезантьюк проста й зрозуміла, позбавлена зайвих деталей, має живу поетичну душу. Її твори наближені до дитячого фольклору, образні й музикальні, насичені гумором та елементами гри. З'ясовано, що художні твори Зірки Мезантьюк передбачають наявність конфлікту, оскільки в них помітні глибокі психологічні перипетії та колізії. Під час їх написання письменниця врахувала належність дитини до тієї чи іншої вікової групи. Її казки й оповідання визначаються дидактичністю, повчальністю, мають специфічну інтонацію, емоційне забарвлення. Письменниця часто звертає увагу на ілюстративний матеріал, висуваючи до нього досить чіткі вимоги. На основі аналізу сюжету «Як автобус мандрував», «Ярмарок» та інших казок на поетологічному рівні з'ясовано, що твори оптимістичні, характеризуються динамічно розгорнутими в часі подіями. Здебільшого художні твори Зірки Мезантьюк призначені для дітей, однак можуть бути цікавими й дорослій аудиторії. Наголошено на тому, що реалізація поетикальних категорій у творах автора базується на традиційній українській ментальності, на зв'язку з народною казкою. У казках письменниці відтворюється своєрідність часопросторової структури через урбаністичні та фольклорно-міфологічні елементи (місто, золота пектораль, оперний театр, редакція газети тощо). У художніх творах наявні описи рідного краю, місцевості, чітко визначається місце розвитку подій.

Ключові слова: поетологічні особливості, казка, художній твір, поетика, хронотоп.

Постановка проблеми. Сучасна література для дітей характеризується творчою та кропіткою роботою багатьох майстрів слова, видатних художників уяви й образу. Митці підняли українську літературну дитячу творчість на новий щабель розвитку, гідно представили її як частинку європейської культури. Варто згадати імена таких письменників, які творили в царині дитячої літератури, як Всеволод Нестайко, Юрій Ярмиш, Наталія Забіла, Анатолій Костецький, Володимир Рутківський, Володимир Вакуленко та ін. Серед них почесне місце належить сучасній українській дитячій письменниці, майстрині з гострим пером Зірці Мезантьюк. Вона є представником майстрів слова, які створюють сучасні дитячі літературні казки, сприяють розвитку художньо-образного мислення читачів.

Останнім часом усе частіше можна побачити твори, у яких органічно поєднано фольклор та історію. Такі художні тексти дають змогу говорити не лише про форму та зміст твору, а й про проблеми хронотопу, які частіше за все зринають на рівні часу та простору. Усна народна поетична творчість досить часто впливає на формування світогляду письменника, однак цілком упевнено можна стверджувати, що твори Зірки Мезантьюк справді містять елементи фольклору та формують світогляд як дитячої аудиторії, так і дорослої. Означене питання сьогодні вивчене недостатньо. Тому вказана тема наукового дослідження є актуальною.

У сучасному літературознавстві все частіше можна знайти наукові праці, у яких представлена поетика та поетологія художніх творів письменників ХХІ століття. Аналізуючи малу прозу сучасних письменників на рівні поетики, критики мають на меті подати повний аналіз їхніх художніх текстів. Здебільшого це стосується малої прози Зірки Мезантьюк, яка в оповіданнях та авторських казках уміло використовує фольклорні надбання людства та класифікує власні твори за історичним принципом побудови. Усталена класифікація сучасних художніх текстів за обсягом, формою та стилем дає змогу подавати аналіз і власну рецепцію на рівні сприйняття тексту читачами різної вікової категорії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасна українська література має значну кількість художніх творів і рецензій на них. Нині відомі дослідження творчості сучасної письмен-

ниці Зірки Мезантьок. Зокрема, у критичних працях сучасних дослідників висвітлюються питання аналізу творчого доробку письменниці з урахуванням специфіки написання творів для дітей: дисертації О. Перетятої «Творчість Зірки Мезантьок і українська література другої половини ХХ – початку ХІХ століття» (Черкаси, 2012), монографії В. Погрібної та Є. Чернявського «Специфіка української ментальності» (Запоріжжя, 2013), наукових розвідках Г. Смітюх і В. Стрілецького про український менталітет, С. Ушневич «Художня інтерпретація ідеологічного міфу в повісті Зірки Мезантьок «Як я руйнувала імперію» (Івано-Франківськ, 2018).

Незважаючи на наявність ґрунтовних досліджень творчості Зірки Мезантьок, естетична природа творів для дітей письменниці до цього часу ще недостатньо досліджена. Літературознавці мало звертали уваги на проблему хронотопу в казках Зірки Мезантьок, що пов'язана з жанром і сюжетом, є структурантом художнього твору. Крім того, недостатньо досліджена розповідна модель естетичної комунікації письменниці.

Метою статті є дослідження специфіки художніх творів для дітей Зірки Мезантьок на поетологічному рівні.

Виклад основного матеріалу. Коли науковець або читач починає досліджувати твори письменників, то вони обов'язково простежують життєвий шлях митців, вплив різноманітних факторів на їхню творчість. А якщо автор створював шедеври для наймолодших читачів, не звернути увагу на його дитинство просто неможливо. Деякі письменники починають свою творчу кар'єру з того моменту, як навчилися говорити та зробили першу спробу вивести літери на папері. Навіть коли вони дорослішають, вони не зупиняються та продовжують мотивувати, виховувати й надихати на активність вимогливих, але всепоглинаючих дітей.

Саме такою перед нами постає Зірка Мезантьок – одна з найвідоміших і найулюбленіших письменниць сучасності. Талант до написання казок у майстрині з'явився ще в дитинстві. Зірка Мезантьок в одному з численних інтерв'ю розповіла історію початку її письменницького шляху: «Найперші мої твори були для дітей, бо я сама тоді була дитиною» [4]. Казкарка пам'ятає точну дату, коли почала писати – то був далекий 1963 рік, 14 жовтня. Учителька початкових класів задала домашнє завдання – переказати оповідання «Ліс восени». Під час його виконання дівчинка, яка тоді вчилася в другому класі, так захопилася оповіданням, що не помітила, як написала майже 8 сторінок тексту. Та ще й вигадала потім власну віршовану казку про кицю Мурку і дівчинку Ганну [2].

Відтоді Зірка Мезантьок пише твори для дітей і про дітей, хоча на її творчому шляху й були перерви. Після закінчення школи майбутня письменниця вступила на факультет журналістики Львівського університету ім. Івана Франка, а з 1977 року почала працювати кореспондентом газети «Радянська Україна»: «У поважній радянській газеті... я могла писати про здобутки митців і про розквіт художньої самодіяльності, але варто було написати про жадливий стан сільського клубу, як на мої публікації зробила передачу «ворожа» закордонна радіостанція, і радості з того було небагато...» [5].

Зірка зрозуміла, для того, щоб відчувати себе вільною, треба повернутися туди, де було «барвистіше, адже казка – то така чарівна одежа, в яку завжди можна вкласти щось правдиве і чесне» [4]. Тим паче авторка стала мамою чудової дівчинки, котра була й залишається першим читачем і поціновувачем її

казок. А зараз, за словами казкарки, вона апробовує нові твори на своєму чоловікові, котрий є також творчою людиною і розуміє її як ніхто інший.

Можна без кінця перераховувати здобутки Зірки Мезантьок у галузі дитячої літератури. У 1995 році вона стала членом Національної спілки письменників України, з 1997 року постійно друкується в журналах «Соняшник», «Барвінок», «Малаятко», у закордонному журналі «Веселка» (виходить у США та Словаччині). З 2004 року почала вести рубрику про визначні місця та святині України в освітній радіопередачі для школярів «АБЦ» Національного радіо. Письменниця є лауреатом Міжнародного літературного конкурсу у США, Літературної премії імені Лесі Українки, Літературної премії імені Наталі Забіли. Її казки стали справжніми взірцями в царині дитячої літератури, досі є популярними серед юних читачів та актуальними в наш час.

Можемо констатувати, що твори Зірки Мезантьок мають усі ознаки справжньої літератури для дітей [8, с. 357], адже в них наявний предметний конкретно-життєвий художній образ, визначається багата, точна, містка та емоційна мова, ліризм розповіді й динамічність розвитку сюжету. Мова кожної книги Зірки Мезантьок проста й зрозуміла, позбавлена зайвих деталей, легка, вільна, має живу поетичну душу. У творах письменниці наявні всі художні критерії літератури, яка призначена для читання дітей. Її твори наближені до дитячого фольклору, образні й музикальні, у них наявні елементи гри, вони насичені гумором.

Не можемо оминути й того, що письменниця «дотримується» всіх тих правил і норм, які визначають сучасні постмодерні тексти для дітей: має запозичені сюжети та образи, вибудовує свою модель часопростору (казково-міфологічну, фантастичну), «витримує» незмінність світобудови та правил гри, інтертекстуальність та інноваційність. Зірка Мезантьок приділяє велику увагу рисам цільової аудиторії, вміщує національні та інтернаціональні ідеї в тексти. У кожному її творі наявна фантазійність і художня реальність, позбавлена ідилії.

Поетологія творів Зірки Мезантьок для дітей базується на визначених особливостях. Можемо вказати на сюжетність наративу, утвердження етичних та естетичних норм. Дитяча письменниця досить часто вдається до використання історичних (навіть екзотичних) матеріалів у побудові тексту, через що він стає значно привабливішим своєю гостросюжетністю й насиченим цікавою інформацією. У текстах Зірки Мезантьок наявний предметний (конкретно-життєвий) художній образ. Звичайно ж, ніяк не відкидаємо своєрідний зв'язок жанру й тематики твору.

Твори для дітей зорієнтовані на мовні тенденції в літературному процесі. Письменниця використовує сучасні літературні прийоми, уживає розмовну лексику. Тексти Зірки Мезантьок передбачають наявність конфлікту, у них констатуємо глибокі психологічні перипетії та колізії. Зірка Мезантьок завжди враховує належність дитини до тієї чи іншої вікової групи, її казки й оповідання визначаються дидактичністю, повчальністю, мають специфічну інтонацію, емоційні характеристики. Письменниця завжди звертає увагу на ілюстративний матеріал, висуваючи до нього досить чіткі вимоги.

Актуальним є дослідження поетологічних особливостей і структури казок Зірки Мезантьок на матеріалі збірок «Київські казки» й «Тисяча парасольок». Казки циклу доповнюють

одна одну, утворюючи «художню мапу» культурних та історичних місць столиці. У кожному окремому творі є своя унікальна часопросторова структура, що репрезентована кризь провідні урбаністичні та фольклорно-міфологічні елементи: місто з його елементами (оперний театр, редакція газети), ярмарок, дорога, дім, редакція газети.

Столиця України, як місто-архетип з його надбаннями, стає центром розвитку подій у творах циклу «Київські казки». У Києві поєднано пам'ять про минуле й бурхливий вирій подій сьогодення, акцентується увага на національному та етнічному колориті міста.

Оригінальним та унікальним є хронотоп дороги в казці «Пектораль». Двоє друзів, Іван і Юрась, перебуваючи під враженням від побаченої в музеї золотої пекторалі, вирішують знайти справжні скарби. Іванко знав, що в Києві є дуже багато скарбів: «Вони тут траплялися чи не на кожній горі: давні монети, княжі прикраси, інша коштовна всячина» [3, с. 45–46].

Хлопці були впевнені, що золото можна було знайти «там, де жили князі і де вони поховані» [3, с. 46]. Та, щоб точно не помилитися, треба було зірвати цвіт папороті, тоді стане відомо все, що захочеш. Проте, за легендою, потрібна скатертину, на якій 12 разів святили паску. Інший варіант – чекати, доки скарб сам з'явиться у вигляді «миршавого козеня, шолудивого діда, здохлого kota» [3, с. 47]. Тому Іванко та Юрась обрали останній і вирушили до старого міста Ярослава на гору Олегівку. У дерезі хлопці знайшли kota «великого, з дебелими лапами і хвостом, як помело» [3, с. 50], поклали в пакет і щасливі пішли додому. Але ж, як перетворити його на золото, вони не знали. Поклали тварину до холодильника, у коробку з-під «Київського» торта, прочитали книжки, а потім розійшлися. Хоч Іванку та Юрасеві не вдалося перетворити kota на золото, вони не втратили надії знайти свою золоту пектораль.

Пошук пекторалі став провідним сакральним, магічним елементом хронотопу однойменної казки, адже під час мандрівки головні персонажі досліджували пам'ятки історії та культури рідного міста, читали багато українських оповідок про скарби й не полишили надію віднайти справжнє золото. Та вони вже це зробили, бо наше щасливе майбутнє неможливе без пам'яті про минуле та поваги до його надбань. У казці реальні історичні й культурні місця Києва в поєднанні з елементами міфичності та чарівності створюють єдину реалістично-фантастичну картину. Сюжет оповіді пронизаний мотивом тасмніці й пошуку, що додає відтінку загадковості. Усі події, мов намистинки, нанизані на нитку пригод та історій.

Оперний театр у творі «Солов'їна казочка» є транслятором ідеї про найвідомішу рису українського народу – пісенність. Молодий соловейко хоче почути, як люди «виспівують аж-аж» [3, с. 5] у театрі. Разом зі знаменитим старим птахом він «подався до театральної каси» [3, с. 5]. Адміністратор пропустив солов'їв і віддав їм найкращі місця у восьмому ряді, назвавши молодого птаха «маестро». Саме соловей в українському фольклорі та традиціях є символом свята, волі, весни, добра і кохання, а головне – високого натхнення й неперевершеного таланту. Казкарка провела паралель між талановитими українськими співаками та найдосконалішим співочим талантом серед птахів – солов'єм. Недарма ж ці птахи прилетіли до театру й захоплювалися співом артистів: «... співав чоловік у широких червоних шароварах, а соловейко слухав і дивувався... А тепер людський голос виповідав потаємне, у ньому

бриніла надія, гучав неспокій, часом тріпотіла туга, а то пробігався добродушний смішок» [3, с. 6].

Прилетівши на тополі, молодий птах сказав, що «люди в Києві – добрі співаки» [3, с. 8], а старий, досвідчений соловей відповів: «Тут пісенний край, а це його столиця. Тому й ми, солов'ї, маємо бути найспівучіші» [3, с. 8]. Обравши конкретне місце для розвитку подій – оперний театр, Зірка Мензатюк представила й вивела на перший план найголовнішу рису українського народу, рису нашого менталітету – талант до співу.

Редакція газети стала майданчиком для розвитку сюжету у творі «Казочка про голубів». Голуб і голубка, молода пара, шукають собі містечко для створення власного житла. І досить швидко його знаходять. Ідеальним місцем є редакція газети: «Думаю, це непогано, – вирішила голубка. – Журналісти – вчені люди, і наші голуб'ята, коли вилупляться, при них також чогось навчатися» [3, с. 10].

Подружжя облетіло аж три кімнати, щоб знайти найпрекраснішу з усіх них, «від підлоги до стелі закладену великими-превеликими книжками» [3, с. 13]. Попередні теж були непогані, але не мали головного – загишки та спокою. То дядечко головний редактор розсердився та вигнав їх, то відповідальний секретар промчиться повз з гучно промовленою вимогою негайно написати полемічну статтю. А третя кімната не сподобалася голубці, бо там було дуже сумно.

Усе ж голуби знайшли місце для гнізда в архіві, куди час від часу забігали працівники редакції. А потім стали відомими на весь Київ, бо про них і маленьких голуб'ят написали статтю: «Наші діти й так знамениті: про них писала газета! Чудове діло – висиджувати діток у редакціях!» [3, с. 18]. Редакція газети – це ніби зменшене до одного будинку місто, з його швидким ритмом життя. А голуби, як будь-яка молода родина, намагаються знайти своє місце та створити комфортні умови для щасливого майбутнього своїх дітей.

По-справжньому унікальними є особливості казки «Як автобус мандрував». Авторка яскраво описує шлях, яким подорожував автобус: «Його колеса добре знали й асфальт, і кам'яністі гірські шляхи, адже бігав він з далекого села до Коломиї...»; «Він їхав і їхав, лісова дорога ставала все вужчою і майже губилася в траві, чагарі обабіч зводились усе щільнішою стіною» [1]. Динамізм є характерною ознакою цієї казки для дітей. У творі репрезентовано всі події через рух, читач постійно співпереживає автобусу, хвилюється, чи доїде він додому. Час у цій казці лінійний, але точний період не вказано. Простір є необмеженим, проте наявні описи природи та ландшафтів, які дають змогу уявити читачеві колорит української гірської місцевості та красу зоряного неба.

Хронотоп справжнього народного ярмарку репрезентовано в однойменній казці «Ярмарок». З перших слів Зірка Мензатюк занурює читача в атмосферу метушні та знову ж таки безперервного руху: «Пробудився зайчик, чує – хурчуть мотори, шуркотять колеса, їдуть, їдуть <Жигулі>... Узбіччям між кущами квапиться лисиця з найстаршою дочкою Лискою... Їдуть автобуси, мчать мотоцикли..., а на возі гладкі спинки, п'яточки рожеві...: куві! кві!» [7].

В основу авторської реалізації поетологічних особливостей покладено традиційну українську ментальність і зв'язок з фольклорною казкою. Зайчик запропонував дядьку придбати страх, однак той йому відповів, що ще за часів війни він подолав будь-який страх і тепер нічого не боїться. Далі придбати

страх було запропоновано жінці та богатиреві, маленькій дівчинці, однак і ті не хотіли його купувати, оскільки нічого їм боїтися. Цих зустрічних персонажів письменниця вибрала не випадково, адже вони або позбулися страху, і він їм більше не потрібен, або мають його занадто багато.

Завершує казку опис заходу сонця та кінця ярмарку: «А сонечко вже за полудень хилиться, пора додому». Всі втомлені, але задоволені повертаються додому: «Їде Катруся – з новим свищиком... Їде дід Микола, – поросят продав... Біжить їжак. – Оце, – каже, – нитки несусь» [7].

Авторка використовує зорові та слухові образи, щоб читач повністю поринув в атмосферу ярмарку, його перипетій і фінального акорду – прощання із цим днем і сподівань на наступну зустріч: «Хилиться сонечко нижче та нижче. Стих гомін, погасли барви. На добраніч, косівський майдане! До наступного ярмарку!» [7].

Образ дому своєрідно представлений у казці «Три дні старого року», де дівчинка Настуня разом із мамою чекали тата, який поїхав «у своїх важливих справах... аж на Кавказ» [6]. До Нового року залишалось три дні, матуся захворіла, тому дівчинка повинна була поратися по дому самостійно. Дім у будь-якому творі є майданчиком для розвитку подій, має сакральне значення – для кожної людини це найважливіше місце у світі. Дім є дуже особливим, усі його деталі слугують для утворення цілісного образу персонажа, його психологічного типу. Так, у казці Настуня звернула увагу на дідуса-лісовичка, що стояв на полиці. Образ лісовика у слов'янській міфології символізує лісового духа, що охороняв природу від втручань людей, умів чаклувати, часто перетворювався на дідуса й полюбляв ласощі, залишені на пні.

У казці він є уособленням віри у свої сили, передноворічного дива, на яке чекає кожна дитина, адже дідусь допомагає дівчинці вилікувати її матір: «Найперше потурбуйся про маму. Їй треба лежати. А ще напувай її чаєм з ось цієї чашки, – він показав на блакитну чашку на столі, і золота іскорка з чарівної палички впала прямисінько туди» [6]. Головною умовою було те, що Настуня мала готувати чай сама й подавати його ненці.

Хронотоп дому висвітлює глобальну проблему моральних, етичних, сімейних цінностей, взаємин персонажів (батьків і дітей), що об'єднані однією сім'єю з її традиціями та звичаями. Дівчинка не знала, що їй робити далі, чекала підказки від лісовичка, але той не промовив більше жодного слова. Лісовик у творі став символом віри у власні сили, незламності духу, розуміння того, що любов і турбота рідної людини здатні перемогти будь-які незгоди.

Час розвитку подій у казці вказаний – за три дні до Нового року, простір конкретно окреслений, з елементами опису святково прикрашеного будинку. Родина зібралася разом за святковим столом у затишній домівці: матуся пила чай із блакитної чашки, Настуня їла мандарини та хурму з Кавказу. А дідусь-лісовичок гойдався на гілці ялинки, хитро примруживши очі. Такий тип хронотопу називається ідилічним, коли події та персонажі у творі пов'язані з рідною країною, місцевістю чи домівкою. Окрім цього, Зірка Мензатюк відтворює національний український колорит, що проявляється в родинних традиціях зустрічі Нового року.

Можемо зробити висновок, що художні твори Зірки Мензатюк, уміщені в збірках «Київські казки» й «Тисяча парасо-

люк», мають такі особливості: лінійність часу (час має причинно-наслідкові зв'язки); використання фольклорно-міфічних урбаністичних елементів; тип організації простору можна визначити як ідилічний (у кожному творі збірок відчувається не розписний зв'язок з рідним краєм, домівкою, містом чи селом); авторська реалізація поетикальних категорій базується на традиційній українській ментальності, на зв'язку з народною казкою; у казках збірки «Тисяча парасольок» («Три дні старого року»), «Як автобус мандрував», «Ярмарок») хронотоп підпорядкований моральним законам і принципам (взаємодопомога, повага до старших); хронотопні відмінності авторських казок від народних зумовлені розширенням топографічних (географічних), національно-історичних особливостей. Хронотоп творів циклу «Київські казки» характеризується чітко визначеним місцем розвитку дії.

Висновки. Отже, специфіка художніх творів для дітей Зірки Мензатюк на поетологічному рівні полягає у відтворенні традицій фольклорних зразків художньої творчості. Авторка взяла за основу час і простір, образи народної казки, модифікувала їх і створила сучасні, креативні шедеври дитячої літератури.

Важливим сюжетним елементом казок є експозиція, що відповідає зачину. Її можна охарактеризувати як чітку та коротку, з описом місця або часу розвитку подій. Зав'язка в казках є різноманітною. Це може бути проблема, яку потрібно вирішити (пошук житла для родини), наближення свята (день Києва) або підготовка до нього (очікування Нового року). Розвиток дії характеризується динамічністю, головні герої починають свою подорож («Пектораль») або ж вирішують надзвичайно важливі питання (пошуки серця в казці «Загублене серце»). Кульмінація є не традиційною (перемога добра над злом), а оригінальною, авторською, де на перший план виходять людські цінності, розуміння сенсу життя й усвідомлення незламності власної сили волі.

Література:

1. Зірка Мензатюк. Як автобус мандрував. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=13205> (дата звернення: 14.01.2021).
2. Мензатюк З. Дитяча письменниця Зірка Мензатюк: Холодна зброя викликає у мене особливий сентимент : інтерв'ю із сучасною українською дитячою письменницею. URL: <https://vsiknygy.net.ua/interview/74/> (дата звернення: 14.01.2021).
3. Мензатюк З. Київські казки. Харків : Ранок, 2017. 112 с.
4. Мензатюк З. Зірка Мензатюк про «київські» книжки, квіти і щастя : інтерв'ю із сучасною українською дитячою письменницею. URL: <http://www.barabooka.com.ua/zirka-menzatyuk-pro-kiivski-knizhki-kviti-i-shhastyu/> (дата звернення: 14.01.2021).
5. Мензатюк З. Письменниця Зірка Мензатюк: діти – люди зайняті : інтерв'ю BBC Україна з сучасною українською дитячою письменницею. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/12/141203_book_2014_menzatyuk_int_hk (дата звернення: 14.01.2021).
6. Мензатюк З. Три дні старого року. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=13203> (дата звернення: 14.01.2021).
7. Мензатюк З. Ярмарок. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=13206> (дата звернення: 14.01.2021).
8. Онацький Є. Українська мала енциклопедія. Буенос-Айрес : Адміністрація УАП Церкви в Аргентині, 1958. Кн. 3 : Літери Д–Є. 432 с.

Sharov S., Skorytsia D. The specifics of the chronotope in children's books by Zirka Menzatiuk: poetic features

Summary. Modern children's literature is enriched by the works of famous writers who have greatly contributed to its new stage of creative and artistic development. The article reflects the specifics of the chronotope used by Zirka Menzatiuk in her books for children which are quite popular among young people. Special attention is paid to the poetic features of the writer's works. It is emphasized that the writer has developed her interest in fiction since her childhood when she created her first fairy-tale. Zirka Menzatiuk's works reproduce an organic connection with folklore material and they adhere to the historically established classification of literary works according to their form, volume, and other features. The research analyzes the author's collections of works "The Tales of Kyiv" and "A Thousand Umbrellas". The language of Zirka Menzatiuk's works is found to be simple and clear; it is free of unnecessary details and it has a living poetic soul. Her works are close to children's folklore; they are figurative and musical, full of humour and elements of play. It is found that the works of Zirka Menzatiuk presuppose the exist-

ence of a conflict, as they show deep psychological vicissitudes and collisions. While writing them, the author took into account the child's age. Her fairy-tales and stories are marked by didacticism, instructiveness; they have a specific intonation and emotional colouring. The writer often pays attention to the illustrative material, making quite clear requirements for it. Based on the analysis of the plot in such fairy-tales as "How the bus travelled", "The Fair" and other tales, it is found that on the poetic level the works are optimistic; they are characterized by dynamically unfolding events. Most of Zirka Menzatiuk's works are intended for children, but they can also be interesting for adult audience. It is accentuated that the realization of poetic categories in the works of the author is based on the traditional Ukrainian mentality; it is closely connected with the folk tale. The author's fairy-tales reproduce the originality of the space-time structure through urban and folklore-mythological elements. The pieces of fiction contain the descriptions of the native land, and the scenes where the events are taking place are accurately defined.

Key words: poetic features, fairy-tale, a piece of fiction, poetics, chronotope.

Шукай О. Ю.,
здобувач

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ О. ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ»

Анотація. Статтю присвячено опису національної ідентичності жіночих образів на прикладі роману О. Забужко «Музей покинутих секретів». Через акцентування гендерної різниці у світосприйманні героїв роману розкривається визначення концептуальних проблем жіночих образів. У статті представлена жіноча модель образної системи роману, особливості жіночого світосприймання, емоційність, зображення відомих лише жінці відчуттів. У розкритті концепції особистості жінки вагомий вплив має оповідний прийом двох точок зору на події – чоловічої і жіночої. Це дає великі можливості для акцентування гендерної різниці у світосприйманні героїв, однак водночас глибшим, опуклішим стає жіночий образ-характер, доповнений «віддзеркаленням» у чоловічому погляді.

Історія представлена в романі трьома поколіннями, складена із забутих і потаємних секретів. Показано взаємозалежність кризи державотворення в минулому і кризи в суспільній свідомості, національній свідомості, яка зумовлена низкою процесів державотворення на сучасному етапі. Людство досить часто вдається до змін, перероджень, утрат і компромісів для утвердження акцентів у своїй самоцінці.

Людина протягом усієї людської історії зазнає трансформацій щодо свого людського ества, готова до виходу за межі власної якісної визначеності, з якою пов'язується звичне уявлення про неї. За таких обставин закономірно постає питання про відродження національної культури.

Те, що в модерні часи звикли називати суб'єктом, а детальніше, пов'язувати його з поняттям «ідентичність», уже вільніше стає порівнювати з інформаційною системою або структурою. Виявляється, що такий конструкт, як «людина», не виправдовує того «сміслового навантаження», який чи інтуїтивно, а може, і з цілком певною послідовністю обґрунтувань звикли використовувати. Свідомість починає розглядатися як продукт різних рівнів кодування й не дає змоги припускати, що вона мусить виступати беззаперечним гарантом існування нашого «я».

Ключові слова: національна ідентичність, образ жінки, гендер, концепт особистості, гендерна різниця, державотворення, секрети, історія.

Постановка проблеми. До визначення концептуальних проблем жіночих образів зверталися в працях багато дослідників: А. Єсін, О. Міщенко, В. Фашенко, С. Філоненко, Б. Хмелюк, Б. Цимбалівський, О. Червінська, Е. Щербаненко та ін. З основних чинників, які формують народну психіку, психолог Б. Цимбалівський виділяє духовний клімат української родини й психологічний феномен жінки-матері в житті українців як головні культурно-антропологічні фактори. Учений стверджує, що українська сім'я успадкувала чимало рис матриархальної родини. Материнське родинне виховання, у якому майже не бере участі батько як чоловічий чинник, виробляє в дітей жіночі

ідеали, норми поведінки й моралі та формування національної вдачі. Визначаючи, що проблема національної вдачі є складною й неоднозначною для наукового дослідження, Б. Цимбалівський підходить до її розв'язання логічно. Він зазначає, що національний характер допомагає продовжувати й передавати з покоління в покоління національну культуру в незмінному або мало зміненому вигляді [1, с. 218].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У постмодерній свідомості часто діє табу на вживання понять «нація» та «національне». Український філософ В. Малахов переконаний, що проблеми нації, національного належать давньому минулому, а їх актуалізацію асоціює тільки із жахіттями нацизму в Німеччині першої половини ХХ ст. [2, с. 515–518]. Т. Гундорова іронізує щодо «глорифікації тожсамости» й національну ідентичність культури вважає міфом, вигаданим шістдесятниками [3, с. 31]. Однодумці дослідники наголошують, що культурна ідентифікація потребує сакрального значення та розкриття.

У глобалізаційній культурі, щоб запобігти міжнародному колапсу, відбувається врівноваження унікальності кожної нації й індивіда зокрема.

Як констатує Е. Сміт, усе більшу глобальну взаємозалежність супроводять етнічний поділ і культурні відмінності. «Відчуття незамінності власних культурних цінностей загострюється в міру того, як дедалі помітнішає глобальна одноманітність», а «розмаїтий світ націй і національних держав залишається єдиним запобіжником проти імперської тиранії» [4, с. 202, 214].

Метою статті є розгляд опису національної ідентичності жіночих образів на прикладі роману О. Забужко «Музей покинутих секретів».

Виклад основного матеріалу. Роман Оксани Забужко «Музей покинутих секретів» (2010) є одним із найвагоміших здобутків сучасної української прози, у якому переплітається минуле та сучасність. Саме поява такого роману є своєрідною точкою відліку нової хвилі в літературному процесі сучасної України.

Сама письменниця так характеризує сучасний літературний процес: «На сьогоднішній день у нас не вироблено національного нарративу – тобто єдиної картини, єдиної зв'язної послідовної розповіді про нашу історію 20 століття, чи хоча би повоевній історії. Саме тому ми не є європейською країною, ми не в європейській унії і не скоро в ній будемо... Ми всі продовжуємо жити у поствоєнному світі, світі, породженому і сформованому Другою світовою війною» [5]. Окрім того, на її переконання, поки на Заході нарративи будуть реконструйовані, ми тільки прийдемо до створення власного, їм є що реконструювати, а ми реконструюємо, конструємо й реконструюємо водночас, це завдання потрійної складності, уважає письменниця [5].

Е. Сміт говорить про розрізнення нації та етносу, не альтеризує їх, не протиставляє першу другому. Він доводить, що нації походять «від наявних доти й чітко розділених між собою культурних спадків та етнічних утворень» [4, с. 12–13]. Е. Сміт переконаний, що «нація історично закорінена. Вона – сучасний нащадок і перевтілення набагато старшого й загальнішого етносу і як така вбирає в собі всі символи й міфи домодерної етнічності» [4, с. 217]. Тут символи й міфи уособлюють загальнішу сутність – культуру. Її нація не просто успадковує від етносу та збагачує в нових історичних умовах, а детермінується нею.

Ту саму позицію поділяє Поль Рікер, трактуючи культуру як «комплекс цінностей, що конституують народ як народ» [6, с. 301]. Водночас він слушно стверджує, що з переходом від етносу – найбільш стійкої соціальної групи – до нації настає кінець «культурної монополії», тобто усвідомлюється множинність культур [6, с. 300].

В одному з останніх досліджень «Культурні основи націй» (2008) Е. Сміт демонструє, як донаціональні форми колективних культурних ідентичностей, останньою з яких є етнічна спільнота, творили для нації «певну культурну основу у вигляді міфів, спогадів, символів і традицій», які він поєднує в понятті «культурні ресурси етнічних спільнот» [7, с. 52]. Тому «національне існування можна вважати за спеціалізований розвиток етнічної належності, а конкретні нації (або історичні форми націй, які Сміт відрізняє від ідеального типу націй, осмислюваного ним на ґрунті відповідного концепту) – за територіалізований і політизований розвиток *etnies*» [7, с. 55].

Назва роману «Музей покинутих секретів», «секрети» – це метафора, яка розкриває декілька значень. Історія представлена в романі трьома поколіннями, складена із забутих і потаємних секретів. Оксана Забужко розтлумачує і пояснює: «Наша нація досі немає того, що називається єдиним нерозв'язним національним наративом. Причина зрозуміла: в нас не лише не було ілюстрації, а взагалі не було переоцінки того радянського періоду. Я глибоко переконана: ми й далі живемо в УРСР, лише зі зміненими прапором і гербом. ... Метафора «Музей покинутих секретів» – це і є історія народу, який ще не навчився бачити себе в часі, чий секрет досі залишаються засипаними піском пам'яті» [8]. Центральною метафорою книги є образ «покинутого секрету». Оксана Забужко звертає увагу на історію виникнення цієї метафори: «Музей покинутих секретів» для мене почався ще у вересні 1999 року – коли з'явився образ отих дитячих закопаних «секретів», про які думає героїня: що вони лишилися у землі, і ніхто їх уже не побачить, бо втрачено код, за яким можна знайти місце» [8].

У романі «Музей покинутих секретів» зображено життя трьох поколінь, шістьдесят років розвитку української історії, період із початку осені 1943 р. й до весни 2004 р. Передано добу бойових дій УПА та суперечливої політики Сталіна, добу шістдесятників і період незалежності, перебудову та конфліктні 90-і рр. Віра Агеєва говорить, що роман включає процес пригадування власних історій, іде процес розгальмовування витісненої пам'яті [3].

За словами О. Забужко, «один із головних «меседжів» цієї книжки, власне, полягає в тому, що в історії є речі, яких ми ніколи не дізнаємося. Із цим знанням треба жити, бути свідомим того, що далеко не всі із «закопаних» і «покинутих» секретів будуть розкопані, що це не означає, що вони не

продовжуватимуть оті-от нам «невідомі» й «незнані» сюжети і впливати на наше сьогодення й майбуття» [8].

Роман О. Забужко «Музей покинутих секретів» – один із перших творів української сучасної жіночої прози, який являє собою розгорнуту історико-суспільну панораму буття з майстерно по-жіночому виписаним світом жінки. Про підтвердження жіночого авторства та письма свідчить жіноча модель образної системи роману, особливості жіночого світосприймання, емоційність, зображення відомих лише жінці відчуттів вагітності, жіночої солідарності, сприймання чоловіків. Жінка в романі постає перед нами в різних іпостасях, серед яких є «парні» образи: жінка-мати – вагітна жінка, сучасна успішна *woman* і «кохана дівчинка Лялюся», жінка-художниця та «жінка-войовниця», але цим переліком не вичерпується галерея жіночих образів [9, с. 45].

О. Забужко охарактеризовує роман так: «Знищені проекти, життя, задуми, любові, ненароджені діти... Усе це не витирається, не зникає, а продовжує існувати в невидимому полі і раціонально незрозумілими способами формувати наше життя. Простежую це на дистанції трьох поколінь. Важко сказати який жанр роману. Сімейна сага? Але у романі є члени однієї родини, які навіть не знають одне про одного. У «Музеї...» – троє оповідачів, зокрема, сімейна пара (журналістка і колишній фізик, який у 1990-ті став бізнесменом, зайнявшись торгівлею антикваріатом) та вояк УПА, який з'являється їм у снах... Сюжет заплутаний, у ньому кілька ліній, які переплітаються, підсвічують одна одну» [10].

«Музей покинутих секретів» – не просто назва твору, яка крок за кроком розкодовується авторкою на сторінках роману, це загадки, таємниці, скелети, що приховані в родинних шафах Гошинських і Довганів-Ватаманюків, для більшої переконливості письменниця наводить на перших сторінках книги схему родоводів героїв, крім того, авторка досліджує сімейні трагедії Матусевичів і Бухалових, секрети яких поховані в глибинах історії. Невідомі сторінки української історії та національно-визвольної боротьби УПА, жакливі наслідки дій КДБ та захопницької політики радянської влади завдяки майстерності й винятковому відчуттю О. Забужко тонкоців людської психології, усі ці «секрети» співіснують у тексті з таємницями жіночої дружби, внутрішнього світу жінки та ідеальним коханням [9, с. 43].

Головна героїня роману говорить: «А я була перед ними смертна – мені зазедве стовнилося вісімнадцять, і я тоді ще й жінкою, по правді сказавши, не була (от якраз невдовзі по тому й стала!), так що, може, то було прозріння з розряду тих, що класифікуються в богословській літературі як видіння отроковиць абощо, – в кожному разі, ніколи потім, у жодному з тисячолітніх святилищ, ні на Афінському Парфеноні, ні на оголеній плацизні Єрусалимського Храму, ні в Гетсиманському саду, – ніде більше ті, видимі чи невидимі, хто віками замешкує місце, не приймали мене за свою: все, що я будь-де відчувала, навіть коли вдавалося зостатися з ними сам-на-сам, була їхня з а ч а є н і с т ь – не грізна чи відпихаюча, а десь така, як затамований подих, що словами приблизно віддається як «Чого тобі, жінко?». Мушу признати їм слушність: і справді, що мені до них? ...» [11, с. 21].

У героїні роману Дарини Гошинської, сильної дорослої жінки, яка позиціонує себе в ролі маленької дівчинки, із дитячої пам'яті вигулькує: «...Схоже, я все це в ролі дівчинки –

а в ролі дорослого цим разом ти: від поручником за всіх своїх мертвих. Ти й справді немов подорослішав над ними, і більше не подобаєш на того доволетелесого й клоповухого, розгойданого в ході, мов загрибаси «із запасом», пацана, якого я щоразу проводжаю очима з вікна вздовж по вулиці, аж доки не зникне за рогом, – ніби відмотую нитку з невидимого клубка, тільки що нитка ця тягнеться з мене, зсередини, як із шовкопряда... Іноді при тому мене охоплює мало не материнська гордість – так, ніби то я тебе народила: таким доладно скроєним, із такою розкутою пластикою рухів, – попереднє покоління «зразкових хлопчиків», тих, радянських, що «пионер, комсомолец, потом коммунист», і так воно з ними й ставалося, рухалося інакше, штивніше – з непохитною армійською олов'яністю майбутніх носіїв пижикових шапок, яка дотепер іще так впадає в око в будь-якому міжнародному аеропорту, що можеш не вагаючись підходити й забалакувати по-російськи, і чи не тому я з дитинства й не зносила їх, зразкових, і мене, відмінницю з бантами в косах, завжди нездоланно тягло до шпани...» [11, с. 30].

Оксана Забужко відмовляється від традиційних ролей жінки як матері й «берегині», навпаки, наголошує на скептичному ставленні та відверто бунтує у феміністичному характері на прикладі героїнь роману. На перший план виходять ролі подружки, сестри, «жриці», що охороняє любов і пам'ять, лідерки-інтелектуалки. Авторка для похвали жінок використовує уста героїв-чоловіків. Ось як міркує закоханий у Гельцю повстанець Адріян: «Жінки!.. А проте мусив визнати, що в ділі всі вони, ті, з якими доводилося працювати, залишалися до кінця вірні й тверді. Менші ризикантки порівняно з хлопами – то правда: не пхалися на рожен без потреби, з самого голого азарту. Але суто інтуїтивно він довіряв їм більше, ніж чоловікам, – так, ніби їхня самопосвята для справи тільки скріплювалася самопосвятою для чоловіка, якого любили і яким пишались, – і скріплювалася вже намертво, мов найвищою якості цементом» [11, с. 202]. Наприкінці роману інший Адріян додає таке судження, що межує із жіночим сексизмом: «Мабуть, розумна жінка таки переважає розумного чоловіка, бо наділена ще тим додатковим змістом, якого нам бракує, – сестринством до всього живого, безвідносно до місця й часу...» [11, с. 819].

У розкритті концепції особистості жінки вагомий вплив має оповідний прийом двох точок зору на події – чоловічої і жіночої. Це надає великі можливості для акцентування гендерної різниці у світосприйманні героїв, однак водночас глибшим, опуклішим стає жіночий образ-характер, доповнений «віддзеркаленням» у чоловічому погляді.

У романі «Музей покинутих секретів» О. Забужко згадує «попереднє покоління жінок», для яких жіночим ділом були образи «хатини» і «творчості». «А бабський бунт – це ніби це так, несерйозно... А по-друге, і це головне, – хатні образи в нас завжди виконували функцію свого роду пенатів, богів домашнього вогнища, а все, що стосується дому, то, зрозуміло, сфера жіночої компетенції, – чоловікове починалося за порогом... Так що бабуні наші, коли образи тоді ховали, не за художні цінності дбали, а, як і пристало господиням, дух дому берегли – поки образи, поти й хата, навіть прислів'я ж було... Жіноче то було діло, Дар, стопудово тобі кажу, жіноче – ось тому, через два покоління, дівчача й гра. Іншого пояснення немає...» [11, с. 67].

Щодо особистості жінки в літературі ХХ–ХХІ ст. треба зазначити, що в розкритті літературного характеру як цілісності важлива роль відводиться засобам відображення внутрішнього життя людини, її психічного буття. Під психологізмом розуміється досить повне, докладне й глибоке зображення почуттів, думок і переживань особистості жіночого образу за допомогою специфічних засобів художньої літератури. Більшість дослідників стверджує, що вибір психологізму як переважачого способу зображення жіночого образу зумовлений домінуванням у літературному історичному творі певного типу художньої проблематики, розкриттям «ідейно-моральної, філософської сутності характеру» [3].

Щодо жіночого образу, то, як стверджує російська дослідниця Е. Щербаненко, «жінка є ніби дзеркалом свого часу <...> жінка відкритіше вловлює дух свого часу, вбирає в себе те, що пропонує їй навколишній світ. Але вона ж <...> мабуть, з інстинкту життя гостріше відчуває його негаразди, внутрішньо чинить опір руйнівній його силі» [1, с. 209].

О. Забужко розкриває образ жінок, які жили в попередньому столітті, але в чомусь мали інакшість від традиційного образу: «Найсмішніше, що в тому, попередньому поколінні такі жінки ще справді водилися: вони сиділи вдома, варили борщі, студіювали езотеричну літературу, опікувалися гнаними й невизнаними митцями, часом щось пописували чи рукописничали і в очах громади уходили за якихось страшенних діячок, а що всю дорогу який-небудь скромний трудячий чоловіченько їм усе те оплачував – і митців, і езотеричну літературу, і те, що кладеться в борщі, – про те ніколи ніде не згадувалося ні словечком, як не згадувалося в товаристві про те, що людина мусить пісяти й какати, і як то воно дамам виходило так легко в житті влаштуватися – то вже належить до розряду древніх жіноцьких умінь, на кінець двадцятого століття безповоротно затрачених, як ткацтво на кроснах чи підкурювання бешихи...» [11, с. 114].

Історію, що триває в романі три покоління, складено з таких забутих і потаємних секретів. Історія, якій кожен із нас може довіряти, – це те, про що розповідають нам наші бабусі в дитинстві. Автору вдалося знайти унікальний образ-символ роману – «секрети» дівчаток. Через цей образ стало можливим виправдати фрагментарність літературно-сміслової структури роману. «Секрети» як смисловий образ – це принцип, що властивий постмодерністським текстам і відображає постмодерністське авторське сприйняття дійсності та історії.

У романі відчувається самосвідомість, що є характерною для жіночої прози. Н. Зборовська стверджує: «Замість чоловічого (традиційного) уявлення про жінку, оформляється власне уявлення жінки про саму себе, про своє призначення, що цілком закономірно вступає в суперечність із міфами патріархальної культури» [12, с. 28].

Оксана Забужко створює низку асоціацій, наприклад, героїню роману Дарочку заможні чоловіки вважали нерозумною, порівняно з ними вона – «дірочка». Однак письменниця неодноразово наголошує, що Дарочка – це не «дурочка» й не «дірочка», вона – це дар, особистість, яка має власну думку і власну гідність.

Найбільш вираженими аспектами автора в етнопсихологічній концепції особистості жінки є неглибока психологізація, розкриття твердого характеру в поєднанні з ніжністю, розумом і душевним багатством і здатністю до самопожертування.

Образ жінки моделюється як зразок мужності, витривалості, вірності. Згідно з авторською концепцією, саме любов головного героя до вродливої, мужньої й ніжної жінки дає привід проявити на повну силу свої духовні якості – рішучість у діях, людяність, чесність і вірність рідному краю та його людям.

Недарма Леонід Плющ ставить витвір О. Забужко на одну полицю з Томасом Манном, Джеймсом, Ф. Достоевським: «Дозволю собі нахабство: крім Достоевського, не знаю тут іншого мірила-взірця. Та якщо у Достоевського все затьмарює якась садо-мазохістична Тінь, то в «Музеї» навіть у психологічно найтяжчих сценах відчуєш перемогу особистості над власною Тінню. І це аж ніяк не хепі енд, бо Забужко не закриває очі на те, що перемога Я над своєю Тінню, чи якимось дияволом-у-собі, ніколи не остаточна, і кожен день кидає нас знову в бій із собою, не кажучи вже про навколишнє зло. Ні, Оксана Забужко не боїться зазирати в темні безодні людства, нації, людської душі, бо відає безодні світла» [13].

У романі показано взаємозалежність кризи державотворення в минулому і кризи в суспільній свідомості, національній свідомості, яка зумовлена кризою процесів державотворення на сучасному етапі. Хоча однозначної відповіді не можна дати на питання, що було спочатку в цьому процесі: криза свідомості чи криза державотворення. Варто сприймати наявність цих двох криз як даність. Через усю тканину роману йде усвідомлення й формування бачення, як авторського, так і національного.

«Нація може існувати, – слушно стверджує Ф. Бродель, – тільки коли вона безконечно шукає саму себе, тільки коли вона постійно еволюціонує, тільки коли вона безнастанно протиставляє себе іншим і прагне відповідати кращому, головному, що в ній приховано, тому, що втілено в ідеальних образах і заповітних словах» [14, с. 78].

В українській націоналії вже І. Франко схильний був трактувати культуру як субстанцію національної ідентичності. Він же, обговорюючи проблеми української нації, мислив її як «суцільний культурний організм» [15, с. 404]. Український культурний топос помітно звужується. Виникає загроза, що на зміну українській культурі бездержавної нації прийде українська політична нація без національного культурного ядра, без єдиного культурного простору.

За таких обставин закономірно постає питання про відродження національної культури. І. Дзюба наполягає на тому, що «самостійне історичне буття українського народу має бути забезпечено культурно» [16, с. 926].

Висновки. Людство досить часто вдається до змін, перероджень, утрат і компромісів для утвердження акцентів у своїй самоцінці. Людина протягом усієї людської історії зазнає трансформацій щодо свого людського єства, готова до виходу за межі власної якісної визначеності, з якою пов'язується звичне уявлення про неї.

Те, що в модерні часи звикли називати суб'єктом, а детальніше, пов'язувати його з поняттям «ідентичність», уже вільніше стає порівнювати з інформаційною системою або структурою. Виявляється, що такий конструкт, як «людина», не виправдовує того «смыслового навантаження», який чи інтуїтивно, а може, і з цілком певною послідовністю обґрунтувань звикли використовувати. Свідомість починає розглядатися як продукт різних рівнів кодування й не дає змоги припускати, що вона мусить бути беззаперечним гарантом існування нашого «я».

Література:

1. Щербаненко Э. Потери на пути к себе (современная женщина Запада в жизни и литературе). *Иностранная литература*. 1985. № 3. С. 209–223.
2. Малахов В.В. Мазепа «Культуроцентризм світогляду Івана Франка» (рецензія). *Дух і Літера*. 2007. № 17–18. С. 511–518.
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 263 с.
4. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху. Київ: Ніка-Центр, 2006. 313 с.
5. Шевчук Л. Оксана Забужко про розкіш, новий роман і гру. *Правда життя*. URL: <http://life.pravda.com.ua/culture/2009/12/28/36407>.
6. Рікер П. Історія та істина. Київ: ВД «КМ Академія», УВ «Пульсар», 2001. 393 с.
7. Сміт Е. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка. Київ: Темпора, 2010. 311 с.
8. Забужко: про секс у кривці, розвал ГУЛАГу упівцями і тотальну забудькуватість українців (інтерв'ю). *Свіжі новини України та світу*. URL: http://texty.org.ua/pg/article/solodko/read/19459/Zabuzhko_pro_seks_u_kryjivci_ozval_GULAGu.
9. Давидова А.В. Роман О. Забужко «Музей покинутих секретів» у світлі літературної критики. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія «Літературознавство»*. 2013. Вип. 2 (2). С. 41–47. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2013_2%282%29_9.
10. Зьобро О.О. Забужко: «Музей покинутих секретів» – роман про минуле, яке не минає». *Високий замок*. URL: <http://archive.wz.lviv.ua/articles/79531>.
11. Забужко О. Музей покинутих секретів. Київ: Факт, 2009. 832 с.
12. Зборовська Н. Перемога плоті. *Критика*. 1998. № 10. С. 28–29.
13. Плющ Л. Чари з країни 03. *Літакцент*. URL: <http://litakcent.com/2010/01/25/chary-z-krajiny-oz.html>.
14. Удовик С.Л. Uniformitas. *Вестник Российского философского общества*. 2006. № 4. С. 71–78.
15. Франко І. Одвертий лист до галицької української молодезі. *Зібрання творів*: у 50 т. Київ: Наук. думка, 1986. Т. 45. С. 401–409.
16. Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. II. 976 с.

Shukay O. National identity of female images in O. Zabuzhko's novel "Museum of Abandoned Secrets"

Summary. The article is devoted to the description of the national identity of female images on the example of O. Zabuzhko's novel "Museum of Abandoned Secrets". By emphasizing the gender difference in the worldview of the heroes of the novel, the definition of conceptual problems of female images is revealed. The article presents a female model of the image system of the novel, features of the female worldview, emotionality, images of feelings known only to women. In revealing the concept of a woman's personality, the narrative reception of two points of view on events – male and female – has a significant influence. This provides great opportunities for emphasizing the gender difference in the worldview of the characters, but at the same time the female image-character becomes deeper, more convex, supplemented by "reflection" in the male gaze.

The story is presented in the novel by three generations, composed of forgotten and secret secrets. The interdependence of the state-building crisis in the past and the crisis in the public consciousness, the national consciousness, which is due to a number of state-building processes at the present stage, is shown. Mankind often resorts to changes, rebirths, losses and compromises to establish emphasis in their self-esteem.

Throughout human history, man has undergone transformations in relation to his human nature, ready to go beyond his own qualitative certainty, which is associated with the usual idea of it. In such circumstances, the question of the revival of national culture naturally arises.

What in modern times is used to be called a subject, and in more detail – to associate it with the concept of “identity”, is becoming more freely compared with the information system or structure. It turns out that such

a construct as “man” does not justify the “semantic load” that is intuitively, and perhaps with a certain sequence of justifications, used to use. Consciousness begins to be seen as a product of different levels of coding and does not suggest that it must act as an indisputable guarantor of the existence of our “I”.

Key words: national identity, image of a woman, gender, concept of personality, gender difference, state formation, secrets, history.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Білик О. О.,

ORCID ID: 0000-0002-9306-8818

викладач кафедри іноземних мов

Національного університету «Львівська політехніка»

Подольак З. Р.,

ORCID ID: 0000-0001-8239-3845

доцент кафедри іноземних мов

Національного лісотехнічного університету України

ОБРАЗНІ ПОРІВНЯЛЬНІ КОНСТРУКЦІЇ ТА СПОСОБИ ЇХ ВІДТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДЖ. МАРТИНА «ГРА ПРЕСТОЛІВ»)

Анотація. Стаття присвячена проблемі перекладу образних порівняльних конструкцій рідною мовою, механізмам творення асоціативних зв'язків у мові оригіналу та мові перекладу, використання репродуктивних та адаптивних перекладацьких стратегій і тактик у відтворенні образних порівнянь у множинних варіантах українського перекладу літературного твору для більш виразного сприйняття, експресивнішого та емоційнішого впливу на читача завдяки асоціативним зв'язкам між предметами та явищами навколишньої дійсності. Множинність перекладів роману-фентезі Дж. Мартіна «Гра престолів» дала змогу порівняти підходи різних перекладачів до збереження авторського образу першотвору в українських перекладах, вибрані перекладачами способи відтворення образних порівняльних конструкцій у мові перекладу.

Було доведено, що за допомогою описових або асоціативних порівняльних конструкцій автор першотвору намагався створити своєрідну атмосферу героїчного епосу, надати достовірності вигаданій реальності, що намагалися відтворити українські перекладачі у своїх перекладах, звертаючи увагу на лаконічність і влучність образної конструкції першотвору.

Перекладачі вдавалися до використання репродуктивних та адаптивних перекладацьких стратегій і тактик у відтворенні образних порівнянь, зокрема, в українських перекладах використовувалися лексико-семантичні та лексико-граматичні перекладацькі трансформації. Компаративні одиниці найчастіше вживалися для вираження швидкості дії, підсилення як фізичного, так і емоційного стану, інтенсивності дії, при цьому перекладачі змогли відтворити образність та яскравість порівняльних конструкцій засобами рідної мови. У мові оригіналу для вираження порівняння найчастіше вживалися конструкції зі сполучниками *as if / as though*, у рідній мові вони відтворювалися за допомогою сполучників підрядності *ніби, так наче, немов, мовби* або безсполучниково.

Ключові слова: порівняння, адекватність, перекладацька стратегія, множинність.

Постановка проблеми. У художньому тексті компаративні конструкції знайшли широке використання для надання образної характеристики особі чи предмету, більш виразного сприйняття, експресивнішого та емоційнішого впливу на читача. В основі механізму творення порівняння лежать асоціативні

зв'язки між предметами та явищами, тому завдяки своїм лінгвістичним, когнітивним особливостям ці образні порівняння виступають цікавим об'єктом дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання перекладу компаративних одиниць висвітлювалися у багатьох наукових розвідках (К.В. Мізін, Л.Ю. Назаренко). Зазвичай перекладачам доводиться мати справу з усіма видами компаративних конструкцій, зокрема традиційними та індивідуально-авторськими, що становлять певні труднощі для адекватного їх відтворення мовою перекладу.

Роман-фентезі Дж. Мартіна «Гра престолів» слугує об'єктом дослідження численних наукових розвідок як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників, які зробили вагомий внесок у дослідження особливостей перекладу антропонімів (Л.В. Присяжнюк, А.М. Мельничук, О.В. Борисова), кольоративів *dark/black* для створення образів персонажів (Ю.І. Зеленська), реалій (М.О. Кузнецова, Д.С. Колотило), лексичних особливостей діалогічного мовлення (Н.А. Ляшенко, Е.І. Кабанкова), ономастикону (А.А. Малахова, О.О. Ситенко) та ін.

Незважаючи на велику кількість монографій, статей і публікацій, присвячених різним перекладознавчим аспектам дослідження вищезазначеного роману, проблема дослідження компаративних порівнянь та вибору адекватних способів їх відтворення засобами рідної мови не знайшла належного висвітлення в лінгвістичній літературі. Незважаючи на численні спроби лінгвістів дослідити різні аспекти роману Дж. Мартіна «Гра престолів», однак немає ґрунтовного аналізу роману в порівняльному перекладацькому аспекті, що і зумовило актуальність цієї проблеми та пошук шляхів її розв'язання.

Предметом дослідження слугували порівняльні конструкції, відібрані з англійського тексту роману Дж. Мартіна «Гра престолів» та їх відтворення в українських перекладах, виконаних Н.І. Тисовською, В. Данмером та В. Бродовим. Така множинність перекладів художнього твору дає змогу порівняти підходи різних перекладачів до збереження авторського образу в перекладі на основі вибраних перекладачами способів його відтворення засобами рідної мови.

Метою статті є виявлення доцільності вибору способів перекладу англійських компаративних конструкцій у множинному перекладі роману-фентезі Дж. Мартіна «Гра престолів».

Поставлена мета передбачає виконання таких завдань: 1) визначити структурні особливості компаративних конструкцій в англійській та українській мовах та їх вплив на вибір адекватного способу відтворення засобами рідної мови; 2) на основі проведеної вибірки здійснити аналіз перекладацьких стратегій та тактик перекладу компаративних конструкцій із мови оригіналу мовою перекладу різними українськими перекладачами; 3) визначити відмінності та подібності перекладу компаративних конструкцій у множинних перекладах; 4) розглянути структурно-семантичні та функціональні особливості відібраних порівняльних конструкцій; 5) проаналізувати приклади вживання порівняльних конструкцій у художньому творі оригіналу та їх відтворення в множинних українських варіантах перекладу.

Виклад основного матеріалу. У літературних творах порівняння часто вживаються письменниками для того, щоб викликати в читача певні емоції, залишити у його свідомості яскраві враження від прочитаного. У композиції літературного твору є кілька різновидів порівнянь. Найчастіше вони вживаються для надання більш виразної портретної характеристики дійової особи, опису пейзажу, психологічного стану головних героїв. Індивідуально-авторські порівняльні паралелі дають змогу авторові першотвору створити вражаючі візуальні образи, змоделювати картину того світу, в якому живуть герої, мову, якою вони розмовляють, історію і культуру, їхні звичаї та традиції. Це своєю чергою спричиняє певні труднощі для перекладача, який має адекватно відтворити засобами рідної мови всі ті особливості індивідуального стилю автора першотвору для того, щоб донести українському читачеві певні елементи лицарського епосу в поєднанні з реалістичною манерою оповідання, із зображенням віртуальних світів, в яких реальні об'єкти і явища співіснують із вигаданими.

Цікавим для дослідження є той факт, що Дж. Мартін, будучи автором популярного циклу книг у жанрі фентезі «Пісня льоду та вогню», власною самобутністю, неабияким талантом зумів створити літературний твір, в якому так багато матеріалу для подальших наукових розвідок.

Автор роману першотвору Дж. Мартіна неодноразово вдається до використання порівняльних конструкцій, які є здебільшого описовими або асоціативними, слугуючи своєрідним фоново-міфологічним обрамленням цього художнього твору (*When they finally spied Castle Black, its timbered keeps and stone towers looked like nothing more than a handful of toy blocks scattered on the snow, beneath the vast wall of ice* [1, с. 131]. *Коли ж нарешті подорожні побачили Чорний замок, його дерев'яні фортеці й муровані вежі здалися не більш як жменькою іграшкових кубиків, розкиданих у снігу під безмежною стіною льоду* [2, с. 124]. *Коли нарешті вони побачили замок Чорний, його дерев'яні палати і кам'яні вежі виглядали ні чим іншим, як купою дитячих кубиків, розкиданих снігом під рукотворною крижаною горою*) [3, с. 97].

Автор намагається створити своєрідну атмосферу героїчного епосу, надати достовірності вигаданій реальності, яка представлена в романі авторськими порівняннями, наприклад: *The teeth were long, curving knives of black diamond* [1, с. 90]. *Зуби в драконів були схожі на довгі криві ножі з чорного алмазу* [2, с. 67]. *Їхні зуби нагадували довгі криві ножі з чорного діаманту* [3, с. 45].

У романі «Гра престолів» простежується чіткий поділ на дружню та ворожу сторони, між якими є постійне протистояння. Південь має негативну конотацію та пов'язується з брехнею, розпущеною та змовами, наприклад: *He had no taste for these intrigues, but he was beginning to realize that they were meat and mead to a man like Littlefinger* [1, с. 138]. *Він не любив інтриг, але почав усвідомлювати, що для таких людей, як Мізінчик, вони були як мед і м'ясо* [2, с. 86]. *Він не мав смаку до всіляких змов і тасмниць, але починав розуміти, що такі, як Мізинець, дихають ними, мов повітрям* [3, с. 78]. В оригіналі роману автор порівнює цю частину країни з кублом отруйних змій, використовуючи порівняльну конструкцію *'a nest of adders'*, тоді як у перекладі В. Бродового створюється уявлення про щось «диявольське, демонське»: *The south is a nest of adders I would do better to avoid* [1, с. 49]. *Південь – гадюче кубло, в яке мені ліпше не потикатися* [2, с. 36]. *Південь – то гаспидське гніздо, куди краце не потикатися* [3, с. 28]. *Південь – це зміїне кубло, від якого я волю триматися якнайдалі* [4, с. 32]. Північна частина асоціюється з благородністю, лицарством, і власне Стіна відокремлює північний кордон держави, яку автор порівнює з нескінченною блакитною стрічкою: *You could see it from miles off, a pale blue line across the northern horizon, stretching away to the east and west and vanishing in the far distance, immense and unbroken* [1, с. 131]. *Видно її було вже за кілька миль – блакитну стрічку, що тягнулася, величезна й неперервна, вздовж північного обр'ю зі сходу на захід, гублячись у далечині* [2, с. 118]. *Велетенську Стіну було видно за багато верст. Бліда блакитна риска безперервно тягнулася уздовж північного обр'ю на схід та захід, скільки бачило око, і зникала вдалині* [3, с. 87].

Стіна виконувала переважно оборонну функцію, захищаючи кордони королівства від нападів диких племен, тому оборонні вежі автор порівнює з величезними хижими птахами, що стоять на сторожі її, тоді як люди, що несуть варту, здаються маленькими та беззахисними як мурашки: *The gaunt outlines of huge catapults and monstrous wooden cranes stood sentry up there, like the skeletons of great birds and among them walked men in black as small as ants* [1, с. 132]. *Нагорі виднілися тонкі обриси величезних катапульт і гігантських дерев'яних кранів, які стояли на варті, мов скелети здоровезних птахів, а поміж них походжали вбрані в чорне люди, маленькі як мурашки* [2, с. 118]. *Ще там височили у ряд, мов кістяки хижих птахів, велетенські метавки та здоровезні дерев'яні підойми, а між ними дріботіли, мов мурахи, братчики у чорному* [3, с. 89].

Для більш чіткого змалювання цих оборонних веж, які в деяких місцях вже похилилися, не витримавши випробування часом, автор першотвору вдається до порівняння їх із шляхетним, ясновельможним королем після п'ятики: *Shattered stone in the yard below, and a lean to it like our noble king Robert after a long night's drinking?* [1, с. 132] *Де у дворі повно потрощеного каміння, а сама вежа шляхетно похилилася, як наш король Роберт після нічної п'ятики?* [2, с. 189] *В неї ще внизу в дворі купа битого каміння, а хилиться так, наче то наш ясновельможний король Роберт пив усю ніч?* [3, с. 91]

І оцей весь фантастичний світ перекладачі намагалися відтворити у своїх перекладах, що було нелегким завданням, і кожен із перекладачів по-різному підійшов до його розв'язання, про що ми можемо судити, проаналізувавши українські варіанти перекладу. Оскільки головним інструментом втілення

задуму автора є вербалізація думок, почуттів, емоцій за допомогою порівняльних конструкцій, образні порівняння в романі першотвору часто вживалися з метою:

а) надання яскравої характеристики головним героям роману, наприклад: *Dressed for battle, the new boy looked like an overcooked sausage about to burst its skin* [1, с. 180]. *Вдягнений до бою новобранець був схожий на переварену сардельку, в якій от-от лусне шкірка* [2, с. 194]. *Вдягнений до бою, новачок скидався на перепечену ковбаску, яка зараз лусне* [3, с. 120].

б) передачі настрою, переживань героїв: *She felt as fragile as glass in his hands, her limbs as weak as water* [1, с. 80]. *У його руках Дані здавалася крихкою, як скло, а руки-ноги ослабли, наче зробилися водяні* [2, с. 73]. *У його руках вона почувалася крихкою, мов скло, власні ноги ледь тримали її* [3, с. 67]. *Вона відчувала себе крихкою, неначе скло, у його руках, її руки та ноги стали неначе ватні* [4, с. 56].

в) розкриття їхніх почуттів, думок: *His baby brother had been wild as a winter storm since he learned Robb was riding off to war, weeping and angry by turns* [1, с. 392]. *Відтоді як маленький братик дізнався, що Роб їде на війну, він шаленів, як зимова хуртовина: по черзі то ридав, то лютував* [2, с. 301]. *Відколи його маленький братик дізнався, що Робб вирушає на війну, то оскаженів, як зимова буря: по черзі то лив сльози, то спалахував гнівом* [3, с. 295].

г) опису подій та явищ: *The whole world was spread out below him, a tapestry of white and brown and green* [1, с. 116]. *Перед ним простиралася цілий світ – гобелен, витканий з білих, коричневих і зелених ниток* [2, с. 94]. *Під ним килимом білого, бурого і зеленого кольорів простягся цілий світ* [3, с. 76].

ґ) краси довкілля: *You ought to see it when it blooms, all dark red flowers from horizon to horizon, like a sea of blood* [1, с. 159]. *А бачила б ти його в цвіту, цілком укрите багряними квітами від обрїю до обрїю, як море крові!* [2, с. 143] *Бачили б ви, як воно цвіте. Самі пурпурові квіти від обрїю до обрїю, наче море крові* [3, с. 112].

д) вираження авторського емоційно-оцінного ставлення: *You may be as different as the sun and the moon, but the same blood flows through both your hearts* [1, с. 157]. *Ви можете бути різні, як сонце й місяць, але у ваших серцях тече одна кров* [2, с. 123]. *Ви можете різнитися одна від одної, мов сонце і місяць, та ваші серця повняться тією самою кров'ю* [3, с. 131].

Перекладаючи індивідуально-авторські образні порівняння, перекладачі звертали увагу, насамперед, на лаконічність і влучність образної конструкції в романі першотвору. Під час передачі авторських порівнянь дуже важливо, на думку вітчизняного дослідника І.В. Корунця, зберігати форму вираження думки, оскільки саме такий підхід до їх перекладу є найбільш ефективним [5, с. 97].

Одним із завдань дослідження було дослідити автентичність перекладу відібраних порівняльних конструкцій, іншими словами, перевірити відповідність вибраних способів перекладу оригіналу. Наявність множинних українських варіантів перекладу дала нам змогу проаналізувати еквівалентність перекладу оригіналу засобами рідної мови із збереженням предметно-логічного змісту першотвору, зокрема збереження тієї змістової, семантичної, стилістичної і функціонально-комунікативної інформації, що міститься в оригіналі і перекладі. Так, автор першотвору використовує низку порівняльних конструкцій для опису одного з головних героїв: *Quiet as a shadow.*

Light as a feather. Quick as a snake. Calm as still water. Smooth as summer silk. Swift as a deer. Slippery as an eel. Strong as a bear. Fierce as a wolverine. Still as stone [1, с. 233]. Своєрідність таких образних порівнянь полягає у створенні в уяві читача більш детального образу: *Тиха як тїнь, легка як пір'їна, швидка як змія, спокійна як стояча вода, пливка як шовк, прудка як олень, слизька як вугор, дужа як ведмідь, люта як росомаха. непоорушина як камінь* [2, с. 192]. *Тиха, мов тїнь, легка, мов пір'я, стрімка, мов змія, спокійна, мов тиха вода, м'яка, мов літній шовк, прудка, мов сарна, слизька, мов вугор, сильна, мов ведмідь, люта, мов росомаха, застигла, мов камінь* [3, с. 173].

Порівняння полягає у використанні лексичних одиниць для розкриття ознак тих чи тих предметів, явищ, дій, ознак, ситуацій через їх зіставлення з подібними предметами, явищами, діями, ознаками, ситуаціями. Більшість сучасних науковців розглядають трикомпонентну структуру порівняння (суб'єкт порівняння, об'єкт порівняння та основа порівняння), іноді додається показник порівняння [5, с. 45]. Умовами виникнення образного порівняння є наявність спільної диференційної ознаки для створення певних асоціацій, що репрезентують художні образи своєрідного сприйняття.

Основна проблема відтворення образних порівнянь у художньому перекладі – їхня образна природа, яка вимагає збереження значення й асоціацій, які викликаються порівнянням. Тому перекладач або копіює прийом оригіналу, або створює в перекладі власний стилістичний засіб для створення аналогічного емоційного ефекту.

Розрізняють репродуктивні та адаптивні перекладацькі стратегії і тактики у відтворенні образних порівнянь. Серед репродуктивних виділяють лексико-семантичні та лексико-граматичні перекладацькі трансформації. Розглянемо різновиди перекладацьких трансформацій та проілюструємо їх прикладами з роману.

Серед лексико-семантичних перекладацьких трансформацій, які використовувалися в процесі відтворення образних порівнянь, втілених у сучасному романі жанру фентезі, виокремлюємо диференціацію, модуляцію, генералізацію та конкретизацію.

Приклади диференціації значень свідчать про те, що перекладач обирає з наявних варіантів такий відповідник, який якнайповніше відповідає певному контексту: *Ser Alliser Thorne walked from the room so stiffly it looked as though he had a dagger up his butt* [1, с. 304]. *Сер Алісер Торн рушив до дверей, так випроставишсь, наче палицю проковтнув* [2, с. 296]. *Пан Алісер Терен вийшов із кімнати такий прямий і напружений, наче йому хтось встромив кинджала у дупу* [3, с. 205].

Під модуляцією розуміють заміну словникового еквіваленту контекстуальним, який логічно пов'язаний із вихідним словом. Доцільність застосування такої трансформації полягає саме в образній, асоціативній природі порівняння, що реалізується для зображення зовнішності, характеру, вчинків персонажів: *The bird peered down at him with those beady black eyes, ruffling its wings* [1, с. 146]. *Птах, ляпаючи крилами, поглядав на нього чорними очима-гудзичками* [2, с. 120]. *Птах дивився на нього чорними намистинками очей, плескаючи крилами* [3, с. 92].

Під генералізацією значення розуміють заміну слова оригіналу з вузким значенням на слово з ширшою семантикою. Генералізація в процесі відтворення образних порівнянь часто

використовується як засіб подолання лексико-семантичних розбіжностей між мовою оригіналу та мовою перекладу:

Back and forth it switched, clawing its way upward as crooked as a bolt of lightning [1, с. 148]. Вони зміїлися туди-сюди зигзагом, як блискавка [2, с. 127]. Вони зміїлися туди й сюди, неначе велика темна блискавка [3, с. 102].

Конкретизація значення передбачає заміну слова з ширшою семантикою в мові оригіналу словом із вузким значенням у мові перекладу, що дає змогу розкрити образ і зберегти його неповторність: *It was biting cold up here, and the wind pulled at his clothes like an insistent lover* [1, с. 158]. Тут, нагорі, холод кусався, а вітер шарпав одяг, як настирливий коханець [2, с. 137]. Нагорі Стіни мороз кусав, як злий пес, а вітер смикав за одяг, як нетерплячий коханець [3, с. 109].

Серед лексико-граматичних перекладацьких трансформацій, що застосовувалися в процесі передачі образних порівнянь роману українською мовою, можна виокремити цілісне перетворення та антонімічний переклад.

Цілісне перетворення передбачає вираження смислу сказаного однією мовою засобами іншої, які не є словниковими чи контекстуальними відповідниками окремих слів: *Whenever he saw him, it was as if the years had slipped away* [1, с. 135]. Нед почувався так, ніби час повернув навспак [2, с. 110]. З кожним поглядом йому здавалося, що кудись відлетіли всі ті роки [3, с. 98].

Антонімічний переклад – перекладацька трансформація, що полягає в заміні слова або словосполучення з позитивним відтінком значення негативним і навпаки. Зміст одиниці, яка перекладається, кардинально змінюється відповідно до оригіналу: *The Grand Maester's nod was as slow and deliberate as a glacier* [1, с. 175]. Кивок великого мейстра не був дуже швидким, але вагомим, як льодовик [2, с. 158]. Великий маєстер кивнув не так поспішно і урочисто, як льодовик сповзає з гори [3, с. 103].

До адаптивних способів перекладацьких тактик зараховують елімінацію та ампліфікацію. Елімінація свідчить про наявність одиниці в тексті мовою оригіналу, але відсутність її в тексті мови перекладу та передбачає вилучення певних компонентів образного порівняння у його відтворенні українською мовою. Іншими словами, це – своєрідне опускання певних лексичних одиниць, які за нормами мови перекладу є частинами імпліцитного смислу тексту: *Sometimes she felt as though her heart had turned to stone* [1, с. 247]. Іноді їй здавалося, що вона – безсердечна [2, с. 202]. Іноколи вона ловила себе на думці, що з роками стала безжалісною до інших [3, с. 129].

Ампліфікація полягає в розширенні образного порівняння в перекладі додатковими лексичними елементами, відсутніми в оригіналі, з метою правильної передачі смислу порівняльної конструкції оригіналу з дотриманням мовленнєвих і мовних норм, що існують у мові перекладу: *He had threads of silver in his dark hair; though he was still shy of thirty* [1, с. 123]. А в темному чубі майнула срібна паморозь, хоча йому ще не було й тридцятьох [2, с. 105]. І сивина пробивалася крізь темне волосся, хоча ще й за тридцять не перевалив [3, с. 89].

Автор аналізованого твору вживає компаративні одиниці з дієсловами руху задля вираження:

– швидкості дії: *As swift as the wind he rides?* [1, с. 336]. Швидкий, як вітер, він мчить уперед [2, с. 305]. Він скаче прудко, наче вітер [3, с. 209];

– підсилення стану, як фізичного, так і емоційного: *The gaoler's eyes had gone big as boiled eggs as he yanked open the drawstring and beheld the glint of gold* [1, с. 312]. Коли наглядч смикнув мотузку й побачив блиск золота, то так вибулуши очі, що ті стали схожі на варені яйця [2, с. 300]. Очі тюремника зробилися схожі на величезні яйця, коли він розплу-тав шворку і побачив блиск золота [3, с. 287];

– сили, інтенсивності, несподіваності дії: *The weirwood's bark was white as bone, its leaves dark red, like a thousand bloodstained hands* [1, с. 22]. Кора у віродерева була біла як слонова кістка, а листя черлене, мов тисячі поплямованих кров'ю долонь [2, с. 18]. Воно мало білу, як кістка, кору і темно-червоне листя, схоже на тисячі заплямованих кров'ю рук [3, с. 12]. Кора дерева загати була біла, наче вапняк, його листя було темно-червоним, неначе тисячі закривавлених долонь [4, с. 9];

– підсилення ознаки: *Tall, it was, and gaunt and hard as old bones, with flesh pale as milk. Its armor seemed to change color as it moved; here it was white as new-fallen snow, there black as shadow, everywhere dappled with the deep grey-green of the trees* [1, с. 14]. Висока, суха, негнучка як старий кістяк, зі шкірою білою, як молоко. Коли вона рухалася, барви її панцира минулися: ось вони білі, як щойно випалий сніг, ось уже чорні, як тінь, а ось пістрявіють, як сіро-зелені дерева. З кожним кроком візерунок переливався, наче місячне сяйво на воді [2, с. 9]. Вона була висока, тонка, тверда, як стара кістка, з білою, як молоко, плоттю. Її обладунок, здавалося, змінював колір із кожним рухом, стаючи то білим, як свіжий сніг, то чорним, як тінь, але весь час лишався змережаним темними сіро-зеленими полісками від дерев. З кожним кроком міні-візерунки на ній перебігали, як місячне сяйво на воді [3, с. 10].

У наведеному прикладі порівняння є не просто способом найменування предметів, явищ навколишньої дійсності, але й досить яскравим оцінним засобом, що експресивно, наочно, образно характеризує зображуваний предмет. І саме образність та яскравість дають змогу перекладачам віддати перевагу економному і точному порівнянню замість довгого і розпливчастого опису, роблячи кожен образ, як правило, неповторним, індивідуальним і влучним.

Якщо один із порівнюваних об'єктів перевершує інший вдвічі (*twice*) або в кілька разів (... *times*) за ступенем прояву будь-якої якості, то вживається конструкція *is (кількість) as*. Наприклад: *Older than sin and twice as mean* [1, с. 233]. Старіший за гріх і вдвічі підліший [2, с. 210]. Кім – старіший за гріх, підліший за всіх [3, с. 192].

У мові оригіналу для вираження порівняння вживалися сполучники *as if / as though*, тоді як рідною мовою вони перекладалися за допомогою сполучників підрядності *ніби, так наче, немов, мовби*: *He had been stabbed so many times it looked as if his tunic was patterned with scarlet flowers* [1, с. 367]. Йому завдали стільки ударів мечем, що здавалося, наче його сорочка розцвіла черленими квітами [2, с. 350]. Його проитрикнули стільки разів, що сорочку мовби прикрасили кармазинові квіти [3, с. 289].

Вживання лексем *like* і *as* в мові оригіналу також є одним зі способів вираження емоційно-експресивної думки автора за допомогою створення асоціативного зв'язку: *His cloak was his crowning glory; sable, thick and black and soft as sin* [1, с. 424]. Вінцем його слави був плащ: соболевий, чорний і пухнастий, і м'який як гріх [2, с. 390]. Вінцем розкошів пана Веймара був

товстий соболинний кожух, звабливо м'який та чорний, як гріх [3, с. 378]. Та серед його одягу вінцем вишуканості був його плащ: із соболинного хутра, товстий, чорний та м'який, як власне і сам гріх [4, с. 179].

She was holding one of his hands. It looked like a claw. His skin stretched tight over bones like sticks [1, с. 70]. Леді Старк тримала Брана за руку. Хлопчиків пальці були мов пташині кісті. Шкіра напнулася на кістках [2, с. 67]. Мати тримала його за руку, схожу на пташину лапу. З нього зійшла уся плоть, шкіра натягнулася на кістках [3, с. 60]. Вона тримала Брана за одну з його долонь, яка була схожа на клешиню [4, с. 58]. Як видно із наведених прикладів, перекладачі вдаються до створення різних асоціацій, тому в перекладі Н. Тисовської пальці уподібнюються *пташиним кістям*, у перекладі В. Бродового – *лані*, а в перекладі В. Данмера – *клешині*.

Однакова якість двох предметів (осіб, явищ) виражається прикметниками в порівняльній конструкції зі сполучниками *as ... as, the same ... as* у значенні *такий самий ... як, так само ... як, однаково*: *Blood sprayed out across the snow, as red as summerwine [1, с. 17]. На сніг бризнула кров, червона, як літнє вино [2, с. 14]. Червона, як літнє вино, кров бризнула на сніг [3, с. 12]. Кров ринула додола на сніг, неначе червоне пекуче літнє вино [4, с. 10].*

Різна якість предметів виражається конструкцією *not so / as ... as* у значенні *не так ... як, не такий ... як*: *Then she left in the dead of night, without so much as a by-your-leave [1, с. 36]. А тоді втекла глупої ночі, навіть не попрощавшись [2, с. 47]. Та ні, вона й чути не схотіла, а тоді втекла просто посеред ночі, не спитавшись дозволу [3, с. 51]. Потім вона втекла під прихистком ночі, навіть не сказавши простого до побачення [4, с. 27].*

Інколи порівняльна конструкція оригіналу передається імпліцитно у складі речення рідною мовою: *and the droplets seemed red as fire where they touched the snow [1, с. 15]. А краплі, які падали на сніг, горіли червоним вогнем [2, с. 12]. Крізь кольчугу проступила кров, запарувала на морозі, закапотіла червоними вогниками у сніг [3, с. 9]. Вона парувала на холоді, а краплинки, що впали на сніг, здавалися червоними, немов полум'я [4, с. 8].*

Висновки. Проведене дослідження уможливило висновки про те, що у романі першотвору вжито неймовірно велику кількість образних порівняльних конструкцій, що свідчить про те, що автор намагався розкрити читачеві повною мірою багатство створеного ним світу, яскраво змалювати головних героїв. У процесі відтворення образних порівнянь в українських перекладах домінують репродуктивні перекладацькі стратегії. Перспективою подальших досліджень можуть слугувати граматичні засоби вираження порівняння, різновиди структур із порівняльною семантикою.

Література:

1. Martin G. A Game of Thrones. N.Y.: Bantam Books, 2013. 835 p.
2. Мартін Дж. Гра престолів: Роман / Переклад з англійської Н. Тисовської. Київ : КМ-Букс, 2017. 800 с.
3. Мартін Дж. Гра престолів: Роман / Переклад з англійської В. Бродового. Київ : Країна Мрій, 2013. 458 с.
4. Мартін Дж. Гра Престолів: Роман / Переклад з англійської В. Данмера. Кривий Ріг, 2013. 321 с.
5. Корунець І.В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад): підручник. Вінниця : Нова Книга, 2003. 448 с.

Bilyk O., Podoliak Z. Figurative comparative constructions and ways of their reproduction in the Ukrainian translations (based on J. Martin's novel "Game of Thrones")

Summary. The article is devoted to the problem of translation of figurative comparative constructions into the native language, mechanisms of creating associative connections in the source and target languages, the use of reproductive and adaptive translation strategies and tactics in reproducing figurative comparisons in multiple versions of Ukrainian literary translation for more expressive perception, more emotional impact on readers due to the associative connections between objects and phenomena of the surrounding world. The multiplicity of translations of J. Martin's fantasy novel "Game of Thrones" made it possible to compare the approaches of different translators to the preservation of the author's image of the original work in Ukrainian translations, to compare the translators' chosen ways of reproducing figurative comparative constructions in the target language.

It has been proved that with the help of descriptive and associative comparative constructions, the author of the original work tried to create a peculiar atmosphere of a heroic epic, to give the fiction the essence of reality which Ukrainian translators tried to reproduce in their translations, paying attention to conciseness and accuracy of the original comparative constructions.

Translators have used reproductive to a greater extent than adaptive translation strategies and tactics in reproducing figurative comparisons, particularly, lexical-semantic and lexical-grammatical translation transformations have been used in the Ukrainian translations. Comparative units most often have been used to express the speed of action, enhancing both physical and emotional state of characters, intensity of actions which Ukrainian translators have been able to reproduce by means of the native language. In the source language the constructions with the conjunctions *as if / as though* have been used in the majority of cases to express comparisons, in the native language they have been reproduced with the help of subordinate conjunctions *ніби, так наче, немов, мовби* or without any conjunction.

Key words: comparison, adequacy, translation strategy, multiple version.

Bondar L. V.,*PhD en pédagogie, maître de conférences,
professeur associé au département de théorie, pratique et traduction du français
Université nationale technique d'Ukraine "Institut polytechnique de Kiev Igor Sykorsky"***Chkolyar L. V.,***PhD en pédagogie, maître de conférences,
professeur associé au département de théorie, pratique et traduction du français
Université nationale technique d'Ukraine "Institut polytechnique de Kiev Igor Sykorsky"***Choumtchenko T. I.,***professeur au département de théorie, pratique et traduction du français
Université nationale technique d'Ukraine "Institut polytechnique de Kiev Igor Sykorsky"*

LES PARTICULARITÉS LEXICO-SÉMANTIQUES DES TEXTES DIPLOMATIQUES FRANÇAIS ET LES MOYENS DE LEUR TRADUCTION EN UKRAINIEN

Анотація. У статті визначено жанрово-стилістичні особливості франкомовних дипломатичних документів як текстів офіційно-ділового стилю. У зв'язку з жанровим розмаїттям досліджуваного підстилю (дипломатичне листування, внутрішньовідомче листування, особисті листи неофіційного характеру, телеграми, угоди, конвенції, меморандуми, вербальні ноти, особисті ноти, пам'ятні записки, заяви, біографічні довідки тощо) варто вдаватися до диференційованого підходу у процесі аналізу їхніх лінгвістичних характеристик, оскільки в певних випадках, крім рис офіційно-ділового стилю, вони можуть містити ознаки епістолярного та художнього стилів. Встановлено, що мовні особливості зазначених текстів залежать, перш за все, від певних критеріїв, як-от жанр документа, його тематика та питання, яке знаходиться в центрі уваги, комунікативні інтенції адресанта та особа потенційного адресата. У межах дослідження здійснено аналіз лексико-семантичних особливостей французьких міжнародних конвенцій – міжнародних багатосторонніх договорів, учасники якого зобов'язуються дотримуватися та виконувати їх положення, що регламентує відносини країн. Визначено, що в текстах зазначеного жанру спостерігається вживання інтернаціоналізмів, латинізмів, значної кількості спеціальних термінів. Відповідно до сфери застосування та характеристик позначуваного проаналізовано дипломатичні терміни залежно від належності їх до однієї з трьох груп – загальнонаукової лексики, функціонування якої спостерігається в межах різних галузей, міждисциплінарних термінологічних одиниць, які зустрічаються як у суміжних сферах, так і в таких, що безпосередньо не мають прямої кореляції, та вузькоспеціалізованих термінів, які належать виключно до терміносистеми дипломатії. Досліджено також лексико-семантичні характеристики термінів за іншою класифікацією, згідно з якою термінологічні одиниці можуть належати до прошарку загальної лексики, спеціальної лексики та науково-технічної термінології.

Переклад дипломатичних текстів вимагає від перекладача високого рівня професійних компетентностей та загальної ерудиції, обізнаності в подіях міжнародного рівня, що відбуваються в різних сферах життя країн. Най-

поширенішим способом перекладу лексичних одиниць франкомовних дипломатичних текстів є пошук встановленого еквівалента, що сприяє найбільш точному відтворенню інформативного аспекту повідомлення. У результаті дослідження було визначено, що серед прийомів та перекладацьких трансформацій найчастіше вдаються до калькування, транслітерації, описового перекладу. Менш поширеними є способи додавання, конкретизації, генералізації, опущення. Латинізми відтворюються українською мовою за допомогою транслітерації чи описового перекладу залежно від особи потенційного адресата. Перспективу подальших досліджень вбачаємо в аналізі лінгвопрагматичних особливостей франкомовних міжнародних конвенцій та засобів їх відтворення в українському перекладі.

Ключові слова: дипломатичний текст, французька мова, лексико-семантичні особливості, міжнародні конвенції, перекладацькі прийоми та трансформації.

Introduction. A cette époque de la mondialisation, de la globalisation et des progrès scientifiques et technologiques intenses se pose la question de la nécessité de réglementer juridiquement les différents types de relations entre États au niveau culturel, économique, politique, scientifique, et notamment d'entretenir leurs relations pacifiques, ainsi que d'unir leurs efforts pour lutter contre les problèmes communs qui en découlent. Pour la prospérité et le développement harmonieux de la communauté mondiale, pour la sauvegarde des intérêts nationaux, le rôle primordial appartient à la diplomatie qui se base sur la négociation se présentant sous forme d'accords conclus entre États – des conventions ou des traités internationaux favorisant une coopération productive entre les pays et contribuant à améliorer leur niveau de vie et leur bien-être économique. Compte tenu de la multinationnalité et du multiculturalisme de la société moderne, de l'élargissement des relations internationales de l'Ukraine avec les pays européens, y compris francophones, la question de la traduction des textes diplomatiques français devient de plus en plus importante.

Analyse des publications et recherches récentes. Un grand nombre de savants, notamment M.C. Alkadi;

J.-C. Gémar, V.V. Kaluzhna, G.A Legault, A.N. Talalaïev ont fait des recherches sur les spécificités linguistiques des textes du style officiel y compris de ceux des domaines juridique, diplomatique et administratif. O.V. Los a fait l'analyse des approches de la traduction des termes des documents de droit international. V.G. Koulikova a examiné les caractéristiques lexico-structurales et pragmatiques des conventions françaises. N.E. Kachtchichin a consacré ses études à l'analyse des particularités du style, du système terminologique du discours diplomatique anglais et des moyens de la traduction des termes du domaine mentionné. O.M. Pazyntch a défini des spécificités fonctionnelles et structurelles des textes de la correspondance diplomatique.

Malgré de nombreuses études menées sur les particularités linguistiques des textes du style officiel, les problèmes résultant de l'analyse des caractéristiques lexico-sémantiques des textes diplomatiques français, des procédés et des transformations utilisés lors de leur traduction, restent irrésolus, ce qui détermine l'actualité de notre travail.

L'objectif du présent article est de définir des particularités lexicales et sémantiques des textes diplomatiques français et des moyens de leur traduction en ukrainien.

Le matériel de base. Le style officiel comprend quelques sous-styles fonctionnels, parmi lesquels on peut distinguer les plus répandus:

- législatif (constitution, loi, résolution, décret, code, etc.);
- diplomatique (déclaration, contrat, accord, note diplomatique etc.);
- judiciaire (appel, rapport d'interrogatoire, interrogatoire, mise en accusation, assignation, cassation, etc.);
- administrative (certificat, contrat, procuration, rapport, lettre officielle, etc.) [7, p. 127].

Le discours diplomatique est une réalisation spéciale des moyens linguistiques dans le cadre de la communication internationale. L'importance des documents de ce sous-style dans le monde moderne détermine la diversité des genres existant au niveau de ce domaine, chacun ayant ses caractéristiques structurales, pragmatiques, lexicales, morphologiques et syntaxiques. Parmi les genres les plus répandus on peut citer: la correspondance diplomatique qui peut se présenter sous forme de lettre officielle et semi-officielle, de note verbale, de télégramme, de memorandum, de note personnelle; les formes s'utilisant à l'oral comme: déclaration, discours; les textes diplomatiques à haut niveau de standardisation qui sont présentés sous forme de résolutions, déclarations, pactes, traités etc.

Les textes diplomatiques combinent des caractéristiques linguistiques différentes et non seulement celles qui sont propres au style officiel, mais aussi certains éléments de styles épistolaires et artistiques dont les corrélations et la proportion dépendent tout d'abord du genre du document. Par conséquent, le genre du texte du domaine examiné est un facteur déterminant pour le choix du style qui, à son tour, reflète les différents aspects de la communication diplomatique. En ce qui concerne une lettre diplomatique, on y observe l'emploi des moyens du style épistolaire au niveau de sa structure et de ses éléments compositionnels, mais elle a également des traits du style officiel qui se reflètent lors du fonctionnement des unités lexicales. Les indices du style officiel dominent dans des mémorandums, des rapports, des résolutions; on recourt au style épistolaire généralement pour composer des textes tels que le mémo, le télégramme, la lettre privée [4, p. 120].

Donc, pour analyser les particularités linguistiques d'un texte diplomatique il est nécessaire tout d'abord de déterminer son genre. Les chercheurs distinguent trois facteurs essentiels qui influent sur le choix ultérieur des moyens lexicaux et grammaticaux utilisés dans un certain document: son genre, son sujet (le thème de la question abordée) et l'intention communicative du destinataire [1, p. 95; 2, p. 312].

Dans le cadre de notre étude nous analyserons les spécificités linguistiques du niveau lexical et sémantique des conventions internationales françaises et les moyens de leur traduction en ukrainien. Les conventions se présentent comme l'instrument le plus important du droit international visant à garantir la paix, la coopération et la prospérité des Etats, ainsi que le respect des droits de l'homme et l'établissement de relations fondées sur le principe du respect mutuel. La pragmatique des textes de ce genre vise à souligner le caractère volontaire de leur choix et l'absence de toute coercition objective pour adopter le document. Il s'en suit que le rôle clé dans la mise en œuvre des intentions pragmatiques et communicatives des conventions est joué par leurs caractéristiques structurelles, grammaticales, lexicales et autres.

L'un des traits les plus caractéristiques du vocabulaire des conventions est le fait qu'il unifie l'utilisation de formules linguistiques standard, qui ont été historiquement utilisées dans certains cas lors de l'élaboration de documents de droit international. Ceci explique la complexité des constructions structurales et sémantiques des conventions [3; 6]. En outre, un lexique spécial, qui se manifeste le plus souvent sous la forme de phrases et d'expressions régulières, se base sur les phénomènes des conventions tels que la standardisation, la présence et l'abondance des clichés et des modèles de discours stéréotypés; on peut observer cette tendance dès les premiers mots des conventions: *engager l'Etat, obliger l'Etat à se comporter de bonne foi à son égard, reconnaissant, ayant à l'esprit, considérant*; les clichés en question sont présents dans toutes les parties du document, ils représentent des notions différentes, des participants, des actions effectuées etc: *les Etats parties, les opérations de maintien de la paix, en faveur de la paix et de la sécurité, les pays signataires, le paraphe, signature et ratification* etc.

Selon les critères tels que la sphère de l'utilisation et les caractéristiques du signifié, les termes fonctionnant dans les textes diplomatiques peuvent être classifiés de la manière suivante:

- le lexique général qui peut s'employer dans des textes de domaines différents: *f réunion-bilan, m développement durable, f brevetabilité, f neutralité, f réciprocité, m remue-ménages, m scénario tendanciel, f réunion de démarrage, m point de contrôle, f planification, m ordre du jour, f mise en commun, f mise au pilori, mettre sur liste noire, f gouvernance, f gestion de crise, m faire-savoir, f durabilité, f autonomisation* etc;
- les termes interdisciplinaires dont le fonctionnement est observé dans deux ou plusieurs domaines: *f discrimination positive* (le groupe de mots qui fait partie du système terminologique de l'économie sociale, des sciences humaines, de la diplomatie), *f résilience* (les sciences humaines, les sciences sociales, la diplomatie), *m transfert de politiques publiques* (la politique, les relations internationales), *m pouvoir alimentaire* (l'agriculture, les relations internationales), *f hydrostratégie* (l'environnement, les relations internationales), *m paritarisme* (les sciences humaines et les sciences sociales, le droit, la diplomatie), *f habilitation* (la politique, l'urbanisme) *m redressement économique, f banque mondiale, f accréditation, f inviolabilité, f mission spéciale, f extraterritorialité, f réciprocité*;

– le lexique spécial qui fait uniquement partie du système terminologique du domaine des relations internationales: *f politique des petits pas, f stratégie de retrait, m adossement, f mesures législatives, m arrangements appropriés, m corps diplomatique, m consulat, f clause de sauvegarde, f diplomatie d'influence, m ralliement opportuniste, m pouvoir intelligent, f diplomatie par procuration, m transfert illégal, m voisinage mondial, m renforcement des capacités, m guichet unique* [5; 8; 9].

Une autre approche du regroupement des unités lexicales nous fait voir que le vocabulaire des textes examinés est représenté par trois groupes: le lexique général, couramment utilisé dans d'autres domaines, le lexique spécial propre au style officiel, notamment au sous-style diplomatique, et la terminologie scientifique [1, p. 83]. Quant au premier groupe, dans le cadre des conventions internationales les mots couramment utilisés peuvent acquérir d'autres valeurs et significations: *f note, f facilitation et médiation, m atelier*. Il est à noter que le vocabulaire spécial, à son tour, comprend les noms des organisations, des organes, des procédures, des fonctionnaires, des personnes, des titres, des titres de documents et leurs parties: *m bilatéralisme, m nonce, m mémorandum, f diplomatie préventive, m bons offices, m accord de siège, f course au visa, f démondialisation*.

La terminologie scientifique a des fonctions spéciales dans les textes de ce genre, elle ne révèle pas les caractéristiques du concept, mais ne fait que les nommer. Donc, sa fonction principale consiste dans la nomination et la concrétisation d'un concept ou d'un problème, car un aspect scientifique n'est souvent qu'un arrière-plan pour la discussion et la résolution des questions politiques ou sociales [2, p. 313]. Généralement, dans ce cas il s'agit des termes économiques, militaires, écologiques etc.: *f alerte professionnelle, f approche par thème, m changement de camp, m cybermilitant, f neutralité*.

La traduction des textes de la diplomatie a ses propres règles et caractéristiques, cela nécessite non seulement des connaissances irréprochables de la terminologie, mais cela demande du tact diplomatique, des connaissances approfondies des événements internationaux dans plusieurs sphères telles que la politique, l'économie, la culture, mais aussi des méthodes et des approches professionnelles de la part du traducteur. Le progrès scientifique, les événements mondiaux font naître de nouveaux termes, donc le système terminologique diplomatique s'enrichit constamment, ce qui pose le problème de sa traduction [3, p. 240]. L'analyse des procédés et des transformations utilisés lors de la traduction de la terminologie des conventions internationales nous a permis de définir les moyens les plus répandus tels que:

– la recherche d'un équivalent établi: *cette approbation est considérée comme acquise – кандидатура вважається схваленою; au scrutin secret – таємним голосуванням; m consulat – консульство;*

– le calque: *f immunité diplomatique – дипломатичний імунітет, f note diplomatique – дипломатична нота; m corps diplomatique – дипломатичний корпус;*

– la translittération: *m consensus – консенсус, m attaché – аташе;*

– la traduction descriptive: *m raparhe – скорочений підпис; f non-rétroactivité – загальний принцип права, згідно з яким національний закон або міжнародний договір можуть мати юридичні наслідки лише в ситуаціях, що виникають після набрання ним чинності; f facilitation et médiation – місія третьої*

сторони, яка організовує переговори між двома учасниками конфлікту; f démarche diplomatique – втручання одного або кількох посольств в уряд держави перебування; процедури, усні або письмові, що можуть мати різні цілі: спілкування чи запит інформації, пропозицію відкрити переговори; f hydrostratégie – стратегія використання водних ресурсів у політичних чи економічних цілях, особливо на випадок регіональної чи міжнародної напруженості;

Moins répandus sont les procédés suivants :

– l'addition: *le dopage – використання допінгу; lorsqu'un Etat a mis une personne en détention – коли держава згідно з цією статтею бере яку-небудь особу під варту; on entend par "agent public" – «державна посадова особа» означає;*

– la concrétisation: *un ressortissant du dit Etat – громадянин цієї держави;*

– la généralisation: *культурний обмін – échange d'expérience; pour promouvoir la transparence et la responsabilité dans la gestion des finances publiques – для сприяння прозорості;*

– le remplacement fonctionnel: *le cahier des charges – вимоги; l'édition – засідання;*

– le développement du sens qui est proche du remplacement fonctionnel: *des gouvernements – державних діячів;*

– l'omission: *le succès que remportera ce projet – успіх цього проекту.*

L'utilisation d'emprunts au latin est un phénomène courant dans les textes examinés qui leur donne des nuances archaïques et ritualistes: *ab intestat – le droit d'hériter, a contrario – au contraire, ad hoc – sauf, dans des cas particuliers, contra legem – illégalement, de cujus – mort, de facto – en fait, de jure – légalement, habeas corpus – le droit à l'inviolabilité personnelle, in abstracto – en général, lex societatis – le droit personnel de la personne morale, pacta sunt servanda – la nécessité de se conformer à l'accord, ultra vires – hors de l'autorité. En raison de leur simplicité et de leur concision, ces termes sont souvent utilisés dans le langage de la diplomatie et de la pratique juridique internationale. Ces unités terminologiques d'origine latine ne sont pas traduites généralement mais transmises par translittération en ukrainien: *persona non grata – персона нон грата; pacta sunt servanda – пакта сунт серванда*. Mais compte tenu du destinataire potentiel du texte traduit il est possible de recourir à la traduction descriptive et explicative des termes mentionnés: *pacta sunt servanda – договори мають виконуватися (положення про обов'язковість дотримання укладених домовленостей)*.*

Ainsi, lors de la traduction des unités lexicales des conventions internationales, on a souvent recours à une traduction équivalente ce qui s'explique par le parallélisme et la similitude des réalités du droit international exprimées en ukrainien et en français, et par la présence d'un grand nombre d'équivalents en raison du niveau élevé de développement des systèmes des relations internationales dans les espaces culturels et juridiques français et ukrainien. De plus, c'est l'utilisation d'équivalents qui permet de véhiculer la composante informative de l'original avec la plus grande précision. Parmi les procédés et les transformations les plus répandus, on peut citer le calque, la traduction descriptive, l'addition et la concrétisation qui sont aussi assez courantes, tandis que le recours à l'omission est faible.

Résultats. En guise de conclusion, on peut constater que le style des textes diplomatiques se caractérise par des spécificités telles que la précision, la force de persuasion, l'unification, la normalisation, la clarté de la présentation, l'exactitude de la description, la standar-

disation, la neutralité, l'impérativité, la logique. Cependant, on peut observer une certaine ambiguïté, une expression parfois vague des idées dans la communication diplomatique, ce qui détermine le processus de la sélection des moyens linguistiques. Il existe quelques facteurs principaux qui déterminent l'emploi des moyens linguistiques lors de la composition d'un texte diplomatique: le genre, le thème et le but pragmatique de son auteur. Ainsi, tous les textes de droit international et, en particulier les conventions, se caractérisent par l'utilisation fréquente d'un vocabulaire spécial, qui comprend des anglicismes, des internationalismes, des clichés, et des termes. Dans les conventions, il existe une unification de l'utilisation des formules de langage standard, les termes constituant l'une des unités de communication les plus importantes. Donc, les clichés, les anglicismes, les internationalismes et les termes sont utilisés en grand nombre dans les conventions. Et c'est surtout grâce à la terminologie spéciale que la clarté et la fiabilité des informations exposées sont obtenues.

La traduction équivalente est le plus souvent utilisée lors de la transmission de la signification des éléments lexicaux, car elle permet elle-même de transmettre la composante informative de l'original avec la plus grande précision. Parmi les transformations et les procédés utilisés pour la traduction du lexique général, interdisciplinaire et spécial on a recours le plus souvent au calque, à la translittération, à la traduction descriptive, et moins souvent on se sert de l'addition et de la concrétisation, de la généralisation et de l'omission.

Une piste de recherches ultérieures pourrait consister en l'analyse des particularités lingvo-pragmatiques des textes français du domaine en question et des moyens de leur traduction en ukrainien.

Bibliographie:

1. Каложная В.В. Стиль англоязычных документов международных организаций. Киев : Наукова думка, 1982. 120 с.
2. Кашишин Н.С. Особливості дискурсу та терміносистеми англomовних дипломатичних документів. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. Сер.: Філологічні науки. 2009. № 81 (2). С. 312–316.
3. Кашишин Н.С. Особливості перекладу англійських дипломатичних термінів українською мовою. *Іноземна філологія*: укр. наук. збірник. Львів. 2011. Вип. 123. С. 240–245.
4. Кашишин Н.С. Стиль текстів дипломатичних документів як поєднання стилів. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»* 2014. № 44. С. 120–123.
5. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Москва : ЭТС, 2002. 424 с.
6. Пазинич О.М. Функціонально структурні особливості текстів дипломатичного листування : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.1. Київ, 2001. 20 с.
7. Полюк І.С., Бондар Л.В. Особливості перекладу текстів різних стилів. Французька мова. Київ : НТУУ «КПІ», 2011. 396 с.
8. Vocabulaire des relations internationales. Paris : Commission générale de terminologie et de néologie. 2014. 62 p.
9. ABC de la diplomatie. URL: https://www.eda.admin.ch/dam/eda/fr/documents/publications/GlossarezurAussenpolitik/ABC-Diplomatie_fr.pdf
10. Convention des Nations Unies contre la corruption. *Nations Unies*. URL: https://www.unodc.org/documents/dohadeclaration/JI/UNCAC/UNCAC_-_French.pdf

Bondar L., Shkoliar L., Shumchenko T. Lexical and semantic features of French diplomatic texts and means of their reproduction in the Ukrainian language

Summary. The article is devoted to the study of the genre and stylistic features of French diplomatic documents as texts of official style. Due to the genre diversity of the studied texts (diplomatic correspondence, internal correspondence, personal letters of informal nature, telegrams, agreements, conventions, memoranda, verbal notes, personal notes, statements, biographical references, etc.) we should have a differentiated approach in the process of their linguistic characteristics analyzing, because in some cases, in addition to the features of official style, they may contain signs of epistolary and artistic styles. It has been established that the linguistic features of these texts depend primarily on certain criteria such as the genre of the document, its subject and the question that is in the center of attention, the communicative intentions of the author and the identity of the potential addressee. The lexical and semantic features of French conventions – international multilateral treaties, the parties of which undertake to comply with their provisions governing relations between countries, have been analyzed. It has been determined that in the texts of this genre there is the use of internationalisms, Latin expressions, a significant number of special terms. According to the scope and characteristics of the denoted, diplomatic terms can be analyzed depending on their belonging to one of three groups – general scientific vocabulary, the functioning of which is observed within different industries, interdisciplinary terminological units that occur in related fields which do not have a direct correlation, and highly specialized terms that relate exclusively to the terminology of diplomacy. The lexical-semantic characteristics of terms according to another classification, by which terminological units can belong to the general vocabulary, special vocabulary and scientific and technical terminology, are also have been revealed.

The translation of diplomatic texts requires from the translator a high level of professional competencies and general erudition, knowledge of international events taking place in various spheres of life in the countries. The most common way to translate the lexical items of French diplomatic texts is to find the established equivalent, which contributes to the most accurate reproduction of the informative aspect of the message. As a result of the research it has been determined that among the techniques and translation transformations such methods as calque, transliteration, descriptive translation are often used. Less common are the methods of addition, specification, generalization, omission. Latin expressions are reproduced in Ukrainian by transliteration or descriptive translation, depending on the identity of the potential addressee. We see the prospect of further research in the analysis of the lingvo-pragmatic features of French international conventions and the means of their reproduction in the Ukrainian translation.

Key words: diplomatic text, French, lexical and semantic features, international conventions, translation techniques and transformations.

*Гаврилова І. М.,**старший викладач кафедри ділової іноземної мови та перекладу
Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут»*

ОСОБЛИВОСТІ ТА СПОСОБИ ПЕРЕКЛАДУ ПОЛІТКОРЕКТНОЇ ЛЕКСИКИ

Анотація. У статті розглянуто поняття «політкоректної лексики», за допомогою якої виражається ввічливе ставлення до суперечливих явищ у суспільстві з метою стримування розростання руйнівних образ чи прихованих суперечок, а також способи перекладу політкоректної лексики українською мовою. Визначено основну класифікацію цієї лексики за сферою вживання. Особлива увага зосереджена на випадках вживання та способах перекладу політкоректних термінів. Зокрема, було досліджено функціональні особливості політкоректної лексики в текстах німецьких ЗМІ, її співвідношення з явищем «евфемія» та шляхи її відтворення українською мовою з огляду на лінгвокультурологічні розбіжності. На основі виконаного дослідження евфемізмів у німецькому політичному дискурсі виокремлено такі функції: вуалативна, превентивна, пом'якшувальна та елевативна. Було також зазначено, що конкретна лексична одиниця в умовах певного контексту може реалізовувати пейоративне значення, за умови присутності у структурі цієї одиниці емотивно-оцінного аспекту. За допомогою пейоративів як негативних емотивних сем виражається ставлення мовця до адресата. Політкоректна лексика поширюється і вносить зміни в кожен мову, створюючи водночас і певні труднощі у процесі перекладу.

Щодо особливостей перекладу політично коректної лексики з німецької мови на українську, можна виокремити три основні способи його здійснення. По-перше, пряме запозичення нової лексики на основі транслітерування і транскрибування, по-друге, калькування або дослівний переклад і, по-третє, описовий переклад. Вибір того чи іншого способу перекладу зумовлюється милозвучністю цього варіанту перекладу, наявністю або відсутністю усталеного варіанту перекладу цієї мовної одиниці, наявністю або відсутністю конотацій еквівалента цього виразу в мові перекладу. У процесі інтерпретації необхідно розглядати не тільки переклад окремих елементів політично коректної лексики, а й інші частини пропозиції, які, хоча можуть і не бути семантично політкоректними, але, можливо, загалом впливають на сенс усієї пропозиції. У разі потреби під час перекладу порядок слів і словосполучень може піддаватись змінам, або перестановці.

Ключові слова: політкоректна лексика, дискурс, переклад, евфемізм, спосіб перекладу.

Постановка проблеми. У сучасній політичній науці спостерігається зростання інтересу до проблематики політичної мови. Це пов'язано з розширенням сфери політичної комунікації, зростанням ролі інформаційного впливу в сучасній політичній практиці, де, як відомо, мова завжди була і залишається одним із найважливіших засобів передачі інформації [28].

Процеси глобалізації зумовлюють формування єдиного інформаційного простору, до якого залучаються країни з різними релігійними, моральними, культурними нормами. Отже,

політична коректність, ґрунтом появи якої стали громадянські протести, боротьба за рівні права небілого населення в США 60-х років ХХ ст., має для впливу на масову комунікацію певні причини [16].

Глобалізація в сучасному світі є основою багатьох трансформацій, у тому числі й основою зміни норм комунікативної поведінки. Із демократичними змінами глобального масштабу, які вимагають уникати висловлювань, що могли б образити або роздратувати людину, яка бере участь у комунікації, пов'язана і поява порівняно нового лінгвокомунікативного явища – політичної коректності: практики прямої або опосередкованої заборони на висловлювання певних суджень, оприлюднення фактів, вживання слів і виразів, що вважаються образливими для певних громадських груп, які виділяються за ознакою раси, статі, віку, віросповідання, сексуальної орієнтації тощо [23]. Термін «політична коректність» з'явився також у зв'язку з виникненням ідеї культурного плюралізму і відповідної необхідності нової ідеології у відтворенні творів літератури і мистецтва, досягнень суспільного і політичного життя, що стосується представників всіх етнічних і сексуальних меншин [11, с. 122].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Явище політкоректності широко досліджується зарубіжними та вітчизняними мовознавцями З.С. Трофимовою, С.Г. Тер-Мінасовою, І.М. Некрасовою, Є.В. Шляхтіною, В.В. Паніною, Д. Адлером, Б. Брайсоном, Ю.Л. Гумановою, Л.В. Мерзляковою, Л.В. Мельниковою, М.Ю. Палажченко та ін. У вітчизняній науці філософськими дослідженнями, які присвячені вивченню окремих аспектів толерантності та специфіки їх прояву в соціокультурному просторі України, займаються Є.В. Швачко, Ю.А. Іщенко, О.В. Тягло, Є.К. Бистрицький, Н.С. Пелагеша, О.С. Голод та ін. [33]. Незважаючи на велику кількість спроб охарактеризувати це явище, нині воно є семантично неоднозначним.

Мета роботи – дослідити функціональні особливості політкоректної лексики в німецьких текстах ЗМІ, явища «евфемія» та «пейоратія», шляхи їх відтворення українською мовою з огляду на лінгвокультурологічні розбіжності.

Матеріалом дослідження слугували фрагменти німецьких ЗМІ «Zeit», «Spiegel», «Stern», «Frankfurter Allgemeine Zeitung», «Westdeutsche Zeitung».

Виклад основного матеріалу. Автори соціологічного словника-довідника Т. Лоусон і Д. Геррод визначають політичну коректність як прагнення виключити будь-який прояв дискримінації людей за ознакою статі, етнічної приналежності, фізичних здібностей або сексуальної орієнтації [19, с. 509].

На думку відомого лінгвіста С.Г. Тер-Мінасової, політична коректність мови виражається в прагненні знайти нові способи мовного вираження замість тих, які зачіпають почуття і гідність індивіда, принижують його людські права звичайною мовою

нетактовністю або прямолінійністю щодо расової й статевої приналежності, віку, статусу, стану здоров'я, зовнішнього вигляду [22, с. 122].

Отже, в основі такого лінгвістичного феномена, як політична коректність, – досить схвальне прагнення не образити, не зачепити почуттів людини, зберегти гідність особи і гарний настрій. Це досягається через неприпустимість принизливих загадувань про фізичні або психічні вади третіх осіб, про їх расову, релігійну чи національну приналежність, дотримання рівності статей у громадському та приватному житті, заходи проти сексуальних утисків на роботі, а також неприпустимість презирства, принизливих висловлювань та агресивних нападок на адресу тих людей, які відносять себе до сексуальних меншин, якщо їхня поведінка не виходить за межі закону [35, с. 122].

Критика політкоректності має різні форми – від іронічного висміювання до категоричного неприйняття самої ідеї. Політкоректність навіть оголошується найбільшою інтелектуальною загрозою XXI століття, котра підриває світоглядні основи американського суспільства та всієї західної цивілізації. Прихильники ж політкоректності вбачають у ній, перш за все, інструмент попередження й пом'якшення гострих соціальних конфліктів, підвищення політичної і правової культури суспільства [40].

Дослідження політкоректної лексики широко охоплює поняття політичного дискурсу. Вивченню дискурсу присвячено багато досліджень, автори яких глумлять це явище в настільки різноманітних наукових системах, що сам термін «дискурс» став ширшим за термін «мовлення» [13, с. 227].

Мова політики використовується не тільки як інструмент формування і вираження думки, але як спосіб її приховування. Політичний дискурс – проблема не тільки політична, але й лінгвістична та культурна. Його оформлення стало можливим завдяки стрімкій еволюції засобів масової інформації. У політичному дискурсі поєднуються когнітивні й соціальні аспекти, цінності, символи тощо. Політичний дискурс стає частиною процесу, в якому індивіди конструюють власні смисли, причому аналіз результатів цього процесу вимагає врахування не лише когнітивної сфери (області породження суджень), але й національних та соціальних особливостей менталітету та психології людей, їхніх ціннісних орієнтацій у суспільстві.

Мова політики і політичної лексики як її елемента, як зауважує Є.К. Павлова, є специфічно прагматичною [27, с. 100].

Д. Грейбер у своїй праці виокремлює такі функції політичного дискурсу:

- 1) поширення інформації – не менш важлива одиниця політичного дискурсу щодо народу;
- 2) визначення порядку денного. Суть цієї функції полягає в контролі за поширенням інформації;
- 3) проєкція в майбутнє та минуле, що полягає у прогнозуванні політики на майбутнє, аналізуючи позитивний чи негативний досвід минулого [38, с. 35].

Отже, можна вважати найважливішими функціями політичного дискурсу політичну пропаганду, переконання та вплив.

Вивчення ефемії нині є актуальною лінгвістичною проблемою, адже останнім часом процеси утворення ефемізмів відбуваються надзвичайно інтенсивно [6]. Політичний дискурс фігурує ареною функціонування явища ефемії, оскільки дипломатичні відносини, як і ведення внутрішньої політики, передбачають використання лексичних засобів, які приховують негативну конотацію мовної одиниці й, відповідно, перетворюю-

ють її на нейтральну, наближуючи слово чи словосполучення до первинної денотативної функції. Ефемію варто розглядати як явище, а ефемізацію як процес. Це, насамперед, сприяє впровадженню поняття політкоректності в дискурс [24].

Загальновідомо, що ефемізм – слово або вислів, троп, що вживається для непрямого, прихованого, зокрема пом'якшеного, ввічливого позначення певних предметів, явищ, дій, замовчування їхньої прямої назви. Вживання ефемізмів у мові тісно пов'язане з намаганням замінити соціально або психологічно неприйнятні номінації на аналогічні, але з більш нейтральним значенням, тому ефемізми можна розглядати як естетично доцільні засоби передачі інформації [7, с. 212–215].

Отже, мотивами для вживання ефемістичних одиниць є шанобливе ставлення до почуттів адресата, уникнення усталених табу і порушень соціальних норм, прагнення завуальовувати негативні аспекти дійсності та здійснити прагматичний вплив на адресата [20].

Ефемізми мають значний маніпулятивний потенціал, який зумовлений такими факторами:

- ефемізми приховують справжню сутність явища шляхом створення нейтральної чи позитивної конотації;
- реципієнт зазвичай не встигає виділити ефемізми з контексту та осмислити їх, оскільки інформаційний потік під час промов політиків ускладнює та призупиняє його об'єктивну оцінку;
- незначна частина реципієнтів знайома з явищем ефемії [31, с. 14–15].

Політичними ефемізмами вважатимемо групу ефемізмів, які використовують у політичній комунікації для пом'якшення неприємних повідомлень, уникнення прямої номінації всього, що може викликати негативну оцінку або образити почуття адресата політичної комунікації, завуальовування негативних аспектів політичної діяльності, а також цілеспрямованого впливу на адресата. Виокремлюємо такі характерні риси політичних ефемізмів:

- політичні ефемізми охоплюють усі тематичні групи (релігійну, соціально-моральну, суспільно-естетичну):

«Sie tun das nicht nur, weil sie arm sind, nicht nur, weil sie denken, dass die wirtschaftliche Erholung Tunesiens allzu lange dauern wird» [<https://www.zeit.de/2011/08/01-Gerechtigkeit>]. – Вони роблять це не лише тому, що вони бідні, а тому що вважають, що відновлення економіки Тунісу займе занадто багато часу.

Для розпізнавання ефемізму потрібні екстралінгвальні чинники, загальні знання, контекст тощо, оскільки деякі політичні тексти можуть, на перший погляд, містити лише інформативний характер. Якщо ж придивитись уважніше і проаналізувати мовні засоби, використані для передачі певної інформації, то можна виявити ефемічні лексичні одиниці.

У результаті виконаного аналізу побутування ефемізмів у німецькому політичному дискурсі виокремлюємо такі їхні функції: *вуаліативна, превентивна, пом'якшувальна та елевативна* [20].

Превентивна функція полягає у використанні ефемічних слів та виразів як альтернативи закріплених у суспільстві релігійних та соціальних табу. Тобто в основі превентивної функції лежить намір уникнути будь-якого виду табу.

Вуаліативна функція виявляє прагнення адресанта приховувати аспекти дійсності, про які він не бажає говорити відверто, тобто, завуальовувати негативні політичні реалії з корисливою метою, з метою політичного лідерства.

«*Geißler sorgte dafür, dass es beim Bahnstreckstreit wieder um die Sache ging, um die großen Fragen und die kleinen Details*» [https://www.zeit.de/2011/28/01-Stuttgart-21]. – *Геїслер переконався, що справа стосувалась суперечки на станції, великих питань та дрібних деталей.*

Пом'якувальна функція відображає емоційний вплив на читача чи слухача, бажання бути ввічливим, прагнення комунікантів до збереження мовленнєвого співробітництва, сприяє уникненню комунікативного дискомфорту з метою створення чи утримання позитивного іміджу. Політик, який прагне переконати, має знайти шлях не лише до розуму людини, а й до серця.

Елевативна функція евфемізмів допомагає адресантові представити реальність у позитивнішому світлі, піднести низькі чи середні суспільні стандарти.

На хвилі політкоректності випливають нові евфемістичні позначення професій та людей певного етнічного походження, до яких у суспільстві є негативне чи упереджене ставлення. Існують цікаві приклади політкоректних етноевфемізмів у німецькій мові, коли замість збірного позначення (*Eskimo* – *ескімос*, *Zigeuner* – *циган*), яке набуло негативних конотацій, почали вживати нейтральне позначення частин цієї народності (*Inuit*, *Roma*). Старі позначення ще якийсь час можуть функціонувати у фразеологічних зворотах чи назвах продуктів (морозиво *Eskimo*, кукурудзяні палички *Zigeunerräder*, шніцель *Zigeunerschnitzel* чи десерт *Mohr im Hemd*), проте з політкоректних міркувань із часом зникають і звідти (як це сталося із назвою зефіру в шоколаді *Negerküsse* – *поцілунки негра*, який переіменували на *Schokoküsse* – *шоколадні поцілунки*).

Яскравим прикладом того, що в різних суспільствах слово на позначення однієї і тієї ж групи людей може мати різні конотації, є слово *іноземець/іноземка* в українській та німецькій мові: нейтральне в українській мові, німецьке *Ausländer/Ausländerin* сприймається негативно і пов'язується з економічною міграцією. Тому і слово *мігрант/мігрантка (Migrant/Migrantin)* зазнало звуження і погіршення значення, асоціюється з економічними мігрантами, бідністю і, як і *Ausländer*, не використовується щодо вихідців із забезпечених суспільств, які змінили країну проживання. До останніх вживаються позначення з першим компонентом *Wahl-* (вибір), який підкреслює, що переселення відбулося не з економічної нужди, а із власної волі: *Wahldeutscher/österreicher* – німець/австрієць за вибором, *Wahl-Berliner/Wahl-Wiener* – берлінець/віденець за вибором [45].

Значна частина політкоректних мовних одиниць належить до класу безеквівалентної лексики, саме тому вони становлять труднощі у процесі перекладу українською мовою. Внаслідок цього в перекладача з'являються дві основні задачі:

- 1) адекватно передати значення слова або словосполучення;
- 2) зберегти зміст і при цьому не суперечити ідеології політичної коректності.

Політична коректність є не тільки способом протистояння агресії, а й засобом переконання, бо вміло і вдало підібрані політичним діячем лексичні засоби мають великий вплив на слухача, змушуючи його сприймати ситуацію і представляти її в такому вигляді, як це було завгодно оратору. Через це політкоректна лексика часто використовується в засобах масової інформації. З цього погляду роль перекладача в цьому випадку важлива, адже йому треба правильно донести інформацію до одержувача, не спотворивши при цьому сенс і дотримуючись при цьому принципів політичної коректності.

Посилаючись на класифікацію М.В. Лукичової в роботі «Політкоректність по-німецьки» щодо вживання політкоректної лексики в різних сферах діяльності, ми проаналізували такі речення, в яких вжито певний політкоректний термін.

1. Расова політкоректність.

«*Gut 2000 Stücke, 100 Tourneen, zahlreiche Jazzstandards – Duke Ellington trug die Musik der Afroamerikaner in die Welt*». [https://www.spiegel.de/geschichte/jazz-musiker-duke-ellington-die-bigband-war-sein-instrument-a-1264008.html]. – *Більше 2000 творів, 100 турів, безліч джазових стандартів – Дюк Еллінгтон поширив музику афроамериканців по всьому світі.*

Вживання лексеми «афроамериканець» виступає як евфемізм для лексеми «Негр». У цьому випадку політкоректний термін перекладений шляхом транслітерації. Необхідно зазначити, що нині використання слова *Neger* не є образливим і не висловлює негативну конотацію (донині прийнятно говорити *Negermuss, Negerpuppe, Negertanz*), проте джерелом поширення цього слова було ісп. *negro* («чорний»), що безпосередньо вказує на колір шкіри і тим самим виходить за рамки расової політкоректності. Важливим принципом політкоректності в цьому прикладі є запозичення самоназв відповідно до побажань порушеної сторони. Пов'язані з цим словом уявлення настільки негативні, що аргументи на користь його нейтральності більше не приймаються. Таким чином, необхідно використовувати інші позначення, такі як *африканець, темношкірий* або *афроамериканець*.

2. Соціальна політкоректність.

«*Für sozialschwache Schüler kann man viel tun*». [https://www.faz.net/aktuell/politik/inland/oecd-fuer-sozial-schwache-schueler-kann-man-viel-tun-15423029.html] – *Можливо зробити багато для студентів зі слабким соціальним статусом.*

«*Für sozialschwache Schüler kann man viel tun*» – так звучить назва однієї зі статей щоденної німецької газети *Frankfurter Allgemeine*. Словосполучення «*Sozialschwache Schüler*», означає «студенти зі слабким соціальним статусом». Цей термін перекладений комбінованим шляхом (поєднання калькування й описового перекладу). Пряме значення цього виразу можна висловити одним словом «*арт*» – *бідний*, але тоді б воно втратило свою політкоректність, вказуючи на низький соціальний статус.

3. Професійна політкоректність.

«*Die Entsorger fordern darin unter anderem, das Recycling bereits beim Produktdesign mitzudenken*» [https://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infoline_nt/wirtschaft_nt/article193971933/Entsorger-fordern-Plastik-nicht-zu-verteufeln.html]. – *Крім того, компанії з утилізації вимагають, щоб у процесі проектування продукції враховувалася переробка.*

У цьому прикладі ми бачимо прояв політкоректності у сфері професійної діяльності. Термін *Entsorger* «*утилізатор відходів*», що перекладений шляхом калькування, має нейтральну конотацію і не викликає будь-яких неприємних асоціацій при його використанні.

4. Політкоректність у сфері злочинного світу.

«*Die Zahl der fremdenfeindlichen Straftaten ist im vergangenen Jahr um fast 20 Prozent gestiegen*». [https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2019-05/politisch-motiviertekriminalitaet-fremdenfeindlichkeit-antisemitische-straftatenanstieg-zahlen]. – *В минулому році число правопорушників, які проявляють ксенофобію, зроста майже на 20 відсотків* [53].

Останнім часом велика увага приділяється також політкоректності у сфері злочинного світу. У наведеному прикладі

автор не використовує слово *Verbrecher* (злочинець), а замінює його на *Straftäter* (правопорушник), яке перекладається також шляхом калькування.

Поняття пейоративності в лінгвістиці частіше зустрічається у вузькому розумінні. Так, у «Словнику лінгвістичних термінів» О.С. Ахманової ми знаходимо таке визначення слова «пейоративний» (зневажливий, депреціативний, несхвальний): який має негативну експресивно-емоційно-оцінну конотацію; який додає слову негативну конотацію [3, с. 315].

Під пейоративами розуміються «лексичні одиниці, в структурі лексичного значення яких входить конотативний аспект (негативна емотивна сема), за допомогою якого виражається негативне ставлення мовця до адресата» [2].

Отже, конкретна лексична одиниця може реалізовувати пейоративне значення в умовах певного контексту, якщо у структурі цієї одиниці присутній емотивно-оцінний аспект. Пейоративами називають лексеми з конотативним аспектом «негативної емотивної семи», за допомогою якої виражається ставлення мовця до адресата. Це може бути вульгарна, розмовно-просторічна, жаргонна лексика. Важливою особливістю використання цієї лексики є змога негативно «оцінювати» особу співрозмовника, перетворюючи процес спілкування на конфліктну взаємодію [5].

Нині є багато класифікацій досліджуваного пласту лексики. В. Карасик, наприклад, виділяє загальні та спеціальні пейоративи [13, с. 238]. В. Галаган, досліджуючи пейоративну лексику, класифікує пейоративи за їх структурою (прості, структуро-похідні) [8, с. 104].

Багато з лексем цієї семантичної групи належать до розмовної лексики, такі як, наприклад, *anschwärzen* зі значенням «очорнити, обрехати когось л.» Це дієслово утворене від німецького прикметника *schwarz* («чорний») і спочатку використовувалося в буквальному значенні «(за)чорнити, закоптити, пофарбувати в чорний колір». Згодом у результаті метафоризації з'явилося переносне значення «обмовити, зіпсувати репутацію», яке і превалює в сучасній німецькій мові [15].

«Denn petzen und andere anschwärzen kommt auch beim Vorgesetzten nicht gut an» [<https://www.deutsche-handwerkszeitung.de/wenn-petzen-am-arbeitsplatz-zum-problem-wird/150/3099/373005>]. – *Доноси і наклеп на колег навряд чи отримують позитивну оцінку в начальства.*

Фамільярно-розмовним за своїм стилістичним забарвленням є і дієслово *verklatschen* «розпускати плітки, чутки; наябедничати на когось», так само, як і однокореневе дієслово *klatschen* розм. «злословити, розголошувати, доносити, доносити, пліткувати».

Наприклад: *einen Mitschüler beim Lehrer verklatschen* – *обмовити однокласника перед учителем.*

На відміну від вищезгаданої лексеми, дієслово *ruinieren* є літературним і стилістично нейтральним. У німецьку мову це дієслово було запозичено з французької, що своєю чергою прийшло з латини (*lat. Ruinare*). У сучасній німецькій мові воно має значення «підірвати; губити, руйнувати». Контекстуальний аналіз показав, що це дієслово часто використовується в значенні «зруйнувати здоров'я», а також «підірвати чиєсь фінансове благополуччя» або «зруйнувати чиєсь плани» [15].

Залежно від того, чи враховуються в аналізі сутнісні ознаки пейоративів або їхня формальна будова, виділяють дві основні тенденції опису механізмів пейоративу в німецькій літературній

мові. Отже, одна з них базується на структурно-семантичних, інша – на оціночно-стилістичних особливостях пейоративів [14].

Висновки. На підставі проведеного нами дослідження ми визначили, що політкоректна лексика вживається в різних сферах діяльності, і, відповідно, має свої особливості перекладу, який потребує обізнаності перекладача в окремих напрямках, глибокого розуміння предмета чи теми розмови, знання специфіки перекладу політкоректної лексики, максимальної дипломатичності в процесі здійснення перекладів.

Література:

1. Акінчиць Н.Г. Політичний дискурс як об'єкт наукового аналізу. *Культура народів Причорномор'я*. 2007. № 107. С. 72–76.
2. Андрухович Ю. Московіада. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2006, 215 с.
3. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. Москва : КомКнига, 2007. 576 с.
4. Бараненкова Н.А., Литвин С.В. Експлікація як спосіб перекладу безеквівалентної лексики науково-технічного стилю. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»*. Серія : Філологія. Педагогіка. 2014. Вип. 4. С. 6–13. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vntufil_2014_4_3
5. Білоконенко Л. Пейоративна й інвективна лексика в міжособистісному конфлікті. *Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2012. № 7(2). С. 119–127. URL: <https://doi.org/10.31812/filstd.v7i2.661>
6. Бовгиря О.О. Кирилло М.А. Евфемізми як засіб маніпуляції у німецькому політичному дискурсі. *Збірник наукових праць з актуальних проблем економічних наук*. Серія : Філологія. 2019. С. 35. URL: <http://molodychenny.in.ua/files/conf/fil/31sept2019/31sept2019.pdf>
7. Великорода В.Б. Механізми поповнення евфемістичної лексики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2017. № 4. С. 212–217.
8. Галаган В.Я. Структурні та семантичні властивості іменників-пейоративів та прикметників-пейоративів. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]*. Сер. : Філологічна. 2010. Вип. 13. С. 104–110.
9. Голод О.Є. Особливості семантики та функціонування пейоративної лексики в сучасній німецькій мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2001. 18 с.
10. Дзєнс Н.И., Перевышина И.Р., Кошкарлов В.А. Теория и практика перевода : учебное пособие. Санкт-Петербург : Антология, 2007. 560 с.
11. Завадська О.В. Особливості розвитку і функціонування лінгвопрагматичної стратегії політкоректності на пострадянському інформаційному просторі. *Вісник Дніпропетровського університету*. Серія «Мовознавство». 2010. № 11. С. 119–127.
12. Иванова О. Политкорректность в России. *Вестник Евразии*. 2002. № 3. URL: <http://www.eavest.ru/archive/2002/ivanova.html>. (дата звертання: 16.11.2020)
13. Карасик В.В. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Москва : Гнозис, 2004. 390 с.
14. Крупенченко В.Н. К вопросу о пейоративах и механизмах их образования в немецком языке. *Вестник Московского университета*. Сер. 9, Филология. 2013. № 2. С. 158–166.
15. Кулькова М.А., Хаймова Г.Г. Функционально-семантический анализ пейоративных глаголов в немецком языке. *Сер. Филология и культура*. 2013. № 4 (34). С. 61–65.
16. Літвінова М.М., Літвінов О.І. Симулятивний потенціал політкоректних термінів (на матеріалі німецьких Інтернет-видань).

- Вісник ХНУ № 1155*. Сер. Лінгвостилістика і лексикологія. 2015. С. 126–130.
17. Лобанова Л.П. Новый стиль речи и культура поколения. Политическая корректность. Часть первая. *Образовательный портал*. URL: <https://www.portal-slovo.ru/philology/37421.php>
 18. Лукичова М. В. Политкорректность по-немецки. *Сер. Филология*. 2015. № 10. С. 151–156.
 19. Лютянська Н.І. Особливості об'єктивізації концептів толерантності та політична коректність в англомовному мас-медійному дискурсі. Миколаїв : Чорноморський державний університет ім. Петра Могили, 2014. 487 с.
 20. Макеєвць Ю. Семантика та функціонування евфемізмів у німецькому політичному дискурсі (на матеріалі сучасної преси). *Сер. Іноземна філологія*. 2013. Вип. 125. С. 22–28.
 21. Мартищенко К. Мовні засоби реалізації політкоректності у медіа дискурсі. *International Scientific Journal "Internauka"*. *Сер. Філологічні науки*. URL: <https://www.inter nauka.com/uploads/public/15389452345252.pdf>
 22. Мацієвський Ю.А. Між функціоналізмом та нормативізмом: академічна політологія в Україні на початку XXI ст. *Людина і політика*. 2004. № 5. С. 8.
 23. Молодиченко Н.А., Танана С.М. Основні аспекти поняття політичної коректності в сучасній англійській мові. *Молодий вчений*. 2016. № 5. С. 507–510. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2016_5_128
 24. Назаренко О.В., Галеженко В.Г. Евфемізми як лексичний засіб вираження категорії політкоректності. *Нова філологія*. Збірник наукових праць. 2019. № 76. С. 99–103
 25. Обвинцева О.В. Евфемизм в политической коммуникации (на материале английского языка в сопоставлении с русским): дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. 2003. 192 с.
 26. Орехова Е.Н. Приращение смысла через прецедентные феномены в политической коммуникации (на материале английского языка). *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение*. 2011. С. 114–117.
 27. Павлова Е.К. Лексические проблемы глобального политического дискурса. *Вестник Моск. ун-та. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2005. № 2. С. 98–111.
 28. Палкин А.Ю. Языковой аспект политкорректности. *Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова*. 2007. Т. 13, № 3. С. 139–145. Библиогр.: с. 145 (7 назв.)
 29. Петренко В. Політична мова як предмет наукового дослідження. *Політичний менеджмент*. 2007. № 5. С. 60–68.
 30. Полторац К.Ю. Політкоректність як особливість перекладу політичних текстів. *Перекладацькі інновації* : матеріали ІХ Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції. 2019. С. 93–94.
 31. Постатнік М.М., Свирид А.М. Евфемізми, причини їх виникнення, особливості вживання та перекладу (на матеріалі німецької мови). *Матеріали науково-теоретичної конференції викладачів, аспірантів, співробітників та студентів гуманітарного факультету* : Відп. за вип. Л.П. Валенкевич. Суми : СумДУ, 2015. Ч. 2. С. 14–15.
 32. Рогачева В.В., Беликова А.И. Основные способы и трудности перевода англоязычной политкорректной лексики на русский язык. URL: <https://elib.bsuy.by/bitstream/123456789/217762/1/449-453.pdf> (дата звертання: 16.11.2020)
 33. Сивак О.Б. Бухгалтерський дискурс у професійній діяльності майбутнього фахівця з обліку і оподаткування. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. 2019. Вип. 6(74), червень. С. 96–98.
 34. Сінькевич О.Б. Політкоректність в контексті глобалізаційних процесів сучасності. URL: <https://www.sworld.com.ua/konfer30/820.pdf> (дата звертання 17.11.2020)
 35. Совпенко М.О. Лінгвокультурний та прагматичний аспекти перекладу політкоректної лексики в англомовних медійних текстах : магістерська дис. : 035 Філологія. Київ, 2018. 231 с.
 36. Трухачева Д.А. Сферы проявления языковой корректности (на материале немецкого языка). *Фундаментальная наука вузам*. Сер. Языкознание. 2014. Вып. 4. С. 368–375.
 37. Турчин В.В., Турчин М.М. Німецький політичний дискурс та явище евфемії. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2011. Вип. 20. С. 189–197.
 38. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. Москва : Гнозис, 2004. 326 с.
 39. Штерн І.Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики. Київ : АртЕк, 1998. 336 с.
 40. Sinkevych O. POLITICAL CORRECTNESS IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION PROCESSES OF MODERNITY Ivan Franko National University of Lviv Universytetska str, 1, Lviv.
 41. Die Zeit. 2011. № 1–52.
 42. Nannen H. Freundliche Grüße von Feind zu Feind. URL: <http://www.dwds.de>
 43. Kurtz D. Die Schuldenfalle. URL: <http://www.berliner-zeitung.de>
 44. Henrik Böhme. Abgeschoben in den Kosovo. URL: <http://www.tagesspiegel.de>
 45. EVEREST. Мовний серпанок або коротко про евфемізми. URL: <https://everest-center.com/movnyj-serpanok-abo-korotko-pro-evfemizmy/> (дата звертання 17.11.2020)

Havrylova I. The peculiarities and methods of translation of the politically correct vocabulary

Summary. The article has been devoted to the description of the concept of “politically correct vocabulary”, which expresses a polite attitude to contradictory phenomena in society in order to curb the growth of destructive resentments or hidden disputes, as well as ways of translation of politically correct vocabulary into Ukrainian. There is the main classification of this vocabulary determined by field of application. Particular attention is paid to cases of use and ways of translating of politically correct terms. In particular, there were studied such problems as the functional peculiarities of politically correct vocabulary in the texts of the German media, its relationship with the phenomenon of “euphemism” and ways of its interpretation into Ukrainian in view of linguistic and cultural differences. There are distinguished such following functions based on the study of euphemisms in the German political discourse: volatile, preventive, mitigating and elective. It was also noted that a specific lexical unit in a certain context can realize the pejorative meaning, provided by the presence in the structure of an emotional and evaluative aspect. By using of pejoratives the speaker expresses his attitude to the listener. Politically correct vocabulary is widespread and changes every language while creating certain difficulties by translation. Regarding the peculiarities of translating of politically correct vocabulary from German into Ukrainian, we can distinguish three main ways of its implementation. First, it is direct borrowing of new vocabulary based on transliteration and transcription, secondly, there is tracing or literal translation and, thirdly, descriptive translation. The choice of a method of translation is determined by the melodiousness of this variant of translation, the presence or absence of an established variant of translation of this language unit, the presence or absence of connotations of the equivalent of this expression in the language of translation. When interpreting, it is necessary to consider not only the translation of certain elements of politically correct vocabulary, but also other parts of the sentence, which may not be semantically politically correct, but may affect the meaning of the whole sentence. If necessary, when translating, the order of words and phrases can be changed or rearranged.

Key words: politically correct vocabulary, discourse, translation, euphemism, translation method.

*Голубенко Н. І.,**кандидат філологічних наук,**доцент кафедри англійської і німецької філології та перекладу
імені професора І. В. Корунця**Київського національного лінгвістичного університету*

ПАРАМЕТРИ АДЕКВАТНОГО ТА ЕКВІВАЛЕНТНОГО ПЕРЕКЛАДУ ЗАСОБІВ ВИРАЖЕННЯ МОДАЛЬНОСТІ ЯК ФУНКЦІЙНО-СЕМАНТИЧНОЇ КАТЕГОРІЇ В ТЕКСТАХ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ

Анотація. Статтю присвячено описові параметрів адекватності/еквівалентності перекладу конструктивів модальності в текстах художнього дискурсу. Звернення до цієї теми зумовлене складною розумово-мовленнєвою сутністю категорії модальності, яка виявляється у співвідношенні об'єктивної та суб'єктивної реальності, відображеної у свідомості людини, та різнорівневих засобів її репрезентації. У процесі перекладу необхідно встановити вплив комунікативних та прагматичних компонентів ситуації спілкування на стратегії перекладу текстів художнього дискурсу. Комунікативна ситуація є невід'ємною складовою частиною моделі перекладу оригіналу, тому перекладачеві необхідно звернути увагу на компоненти комунікативної настанови у вихідному та перекладному текстах. Такий підхід є першочерговим у передаванні модальності як складної багатоаспектної категорії, що потребує подальшого вивчення. Відповідно, до основних параметрів нормативної оцінки адекватного перекладу належать норма еквівалентності, жанрово-стилістична норма і прагматична норма. У статті «еквівалентний переклад» і «адекватний переклад» розглядаються як поняття неідентичні, хоча і тісно стикаються один з одним. Також перераховано низку лінгвістичних і екстралінгвістичних причин, які часто заважають домогтися повної адекватності під час перекладу текстів. Великі труднощі в процесі передачі модальності засобами цільової мови спричиняє досягнення адекватності оцінної, емотивної й експресивної ознак та адекватне відображення ставлення автора або суб'єктів вихідного тексту до зображуваних ситуацій чи подій. Важливою ознакою будь-якого повідомлення є суб'єктивна модальність – ставлення мовця до повідомлюваного. Такий тип модальності включає поняття оцінки й різні види емоційної (ірраціональної) реакції, що вимагають від перекладача адекватної передачі в перекладному тексті.

Ключові слова: категорія модальності, засоби вираження модальності, суб'єктивна модальність, еквівалентний переклад, адекватний переклад.

Постановка проблеми. Процеси глобалізації, зближення національних культур різних країн неминуче тягнуть за собою деякі проблеми, пов'язані з необхідністю збереження національно-культурного контексту: менталітету, способів пізнання, образу світу представниками різних культур. У зв'язку з цим особливої актуальності набуває точність смислового перекладу текстів з однієї мови іншою в процесі міжкультурних комунікацій. Існує думка, що між текстом оригіналу (ТО) і текстом перекладу (ТП) не може бути еквівалентних відносин через відмін-

ності в конвенціях текстів певних жанрів, прийнятих у різних культурах [14]. У зв'язку з цим актуальним є питання: чи можна отримати з ТП такий самий обсяг інформації, як і з ТО? Особливо актуальним це питання постає, коли необхідно передати модальність. У мові не існує іншої категорії, яка б викликала стільки труднощів у перекладача, як категорія модальності. Категорія модальності та засоби її вираження продовжують залишатися об'єктом численних наукових розвідок, зокрема серед науковців у галузі перекладу, що пояснюється складністю та неоднозначністю природи цього явища. Оскільки кінець ХХ століття знаменувався в загальній лінгвістичній науці зміною парадигм дослідження мови, зміщенням уваги дослідників від системно-структурного її розгляду до антропоцентричного, в центрі уваги постає вивчення мовної особистості, тісного зв'язку мови з людиною, її свідомістю, мисленням, духовно-практичною діяльністю. Це дає змогу аналізувати роль граматичних явищ в організації цілісного тексту, зміст і форму граматичних (морфологічних і синтаксичних) категорій з урахуванням знань мовця, його досвіду, намірів, взаємозв'язку між учасниками спілкування. Однією з важливих категорій у цьому плані є категорія модальності, що уможливило виконання повідомлення свого комунікативного призначення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розкриття сутності модальності як функційно-семантичної категорії, розрізнення в ній об'єктивної модальності (як відношення змісту повідомлення до дійсності у вимірах реального та ірреального) і суб'єктивної (як ставлення мовця до повідомлюваного) уможливають комплексне дослідження сукупності засобів її вираження на різних рівнях мовної системи (В.В. Виноградов, О.В. Бондарко, О.І. Беляєва, А.Д. Белова, В.Г. Гак, М.В. Ляпон, Й. Нуйтс, Ф. Палмер, В.З. Панфілов, О.М. Старикова, І.В. Смуцинська, Р.О. Якобсон та ін.). Представники різних шкіл західного перекладознавства зосереджують свою увагу на різних аспектах проблем багатоаспектної категорії модальності: від пошуку найближчого відповідника та еквівалентів у процесі перекладу модальних дієслів (Ж.-П. Віне і Ж. Дарбельне), до специфіки змін модальних значень, спричинених усвідомленим вибором перекладачем тих чи тих засобів вираження у цільовій мові (Б. Хейтім, І. Мейсон), та врахування ідеологічних чинників переосмислення змісту оригіналу й модальності зокрема (С. Басснет, А. Лефевр, Л. Венуті). Особливості передачі модальності як однієї з головних категорій перекладознавства представлені в працях Л.С. Бархударова, Є.О. Барміної,

О.І. Беляєвої, Л.В. Васильєвої, В.Н. Комісарова, В.В. Овсяннікова, А.В. Федорова, О.Д. Швейцера, Я.І. Рецкера. На окрему увагу заслуговують погляди В.В. Овсяннікова, який розглядає модальність як стилістичну комбінацію чинників, під впливом яких приймається перекладацьке рішення.

Метою статті є визначення та детальний опис основних параметрів еквівалентної та адекватної передачі модальності в текстах художнього дискурсу.

Виклад основного матеріалу. Протягом останніх десятиліть у царині перекладознавства стрімко набули розвитку напрями дослідження, ядром яких постає вивчення інтерактивних, текстуальних і риторичних функцій висловлювань, до яких зараховуємо персуазивність, маніпуляція, конфронтація, згода, стимулювання потоку дискурсу, створення когерентності та когезивності тексту. Такі постулати корелюються зі значною різницею кількості семіотичних систем у «вихідній мові» і «мові-перекладу». У зв'язку з цим виникають закономірні питання: наскільки точно можна передати знаки однієї семіотичної системи іншою, чи можна розробити загальні принципи такого перекладу, і які відтінки смислу втрачаються, а які зберігаються. Вибираючи основою дослідження принцип нерозривного взаємозв'язку мисленневих та мовленневих процесів, варто визнати, що поряд із суто лінгвістичними категоріями, «які залежать від структури кожної мови у тому вигляді, в якому вона існує, є ще позамовні категорії, які не залежать від більш чи менш випадкових фактів існування мов» [7, с. 15]. Ці категорії є універсальними, оскільки вони властиві всім мовам, хоча вони рідко виражаються в цих мовах яким і недвозначним чином. Однією з таких універсальних категорій, «що належать до тієї галузі мовних явищ, де їх зв'язок із логічною будовою мислення виявляється найбезпосередніше» [10, с. 37], є категорія модальності.

Сучасні виміри категорії модальності враховують її навантаження не лише в синтаксично-формальній та семантичній структурі речення, а й у цілісному зв'язному тексті, роль особи мовця (з його знаннями, оцінкою знань і вираженого ставлення до повідомлюваного) в актах комунікації. Крім того, вивчення модальності як функціонально-семантичної категорії сприяло формуванню в мовознавстві синтетичного підходу до пояснення цієї категорії, що враховував розгалужений спектр її значень і налаштовану на них сукупність різнорівневих засобів мовного вираження.

Невирішеними нині залишаються питання проблеми й труднощів у передачі модальності вихідного тексту засобами цільової мови. Однією з головних причин є відсутність однозначного визначення категорії модальності, неможливість віднайти одиниці перекладу модальності, яка може виражатися на різних рівнях мови – фонологічному, морфологічному, лексичному, лексико-граматичному, синтаксичному. Окрім того, модальні слова та дієслова можуть набувати різних конотативних значень під впливом мовної ситуації і середовища, тому перекладачеві важко їх розкрити і знайти відповідний спосіб перекладу, адже неправильна інтерпретація модальності може привести як до інформаційних збоїв, так і до проблем у сприйнятті повідомлення загалом.

Оскільки основним завданням перекладу є передача змісту оригіналу, то слід за Ш. Баллі, одиницю перекладу варто вважати смисл оригіналу [1]. Відповідно, О.І. Беляєва одиницею перекладу вважає інформацію двох видів: а) інформацію

першого роду – предметно-логічну, об'єктивну, тобто думки автора про навколишній світ та події; б) інформацію другого роду – суб'єктивну за своїм характером: оцінну, емоційну, тобто почуття, емоції, настрої автора [3]. У цьому плані суголосною є поняття точки зору, яка здебільшого завжди є суб'єктивною та відображає індивідуально-особистісні установки.

У контексті перекладознавства важливість вивчення модальності є те, що вона пов'язана з мовними і позамовними аспектами перекладу, а саме із такими ключовими складниками, як еквівалентність, адекватність, релевантність. Оскільки модальність тісно пов'язана з нормами поведінки, міжособистісних стосунків та мовленнєвим етикетом, переклад її засобами цільової мови ускладнюється пошуком еквіваленту з метою максимально точної передачі змісту висловлювання. Розуміння й інтерпретація модальності з точки зору функційно-прагматичного підходу, що сфокусований на інформації, яку отримує адресат повідомлення через посередництво відповідного знака, передбачає, що в процесі перекладу адресат повідомлення має отримати той самий обсяг інформації про модальність висловлювання, що його мав реципієнт на МО [2, с. 19]. При цьому перекладачеві потрібно враховувати, що модальність стосується мовних та позамовних аспектів перекладу. Тому українські перекладознавці (В.В. Овсянніков та ін.) у своїх працях наголошують, що модальність є фундаментальною основою реалізації мовленнєвої діяльності, яку не можна не врахувати під час здійснення перекладу: переклад не може вважатися адекватним, якщо в ньому не збережено модальність тексту-оригіналу.

Єдиною точкою зору, які поділяють сучасні перекладознавці, є розуміння сутності джерела модальності (визначення агента модального твердження), сфери застосування модальних виразів, крослінгвістичні концептуалізації модальності. Якщо ставлення мовця є істинною цінністю, то ми маємо справу з епістемічною модальністю, якщо йдеться про створення ситуації або події, то це деонтична модальність. Категоризація модальності різнопланова, адже в ній виділяються різні аспектуальні зони, або модуси: модальність, яка містить елемент волі, і модальність, яка не містить елемент волі; алетична, епістемічна, деонтична і т.д. Тому в процесі перекладу головним чином потрібно визначити тип модальності, що в загальному сенсі ідентифікує фактуальне висловлювання, стосується думки або ставлення мовця до пропозиції, яку висловлює, або до ситуації, яку описує пропозиція.

О.Д. Швейцер пов'язує еквівалентність з поняттям інваріанту – елемента значення, який неминуче зберігається, якщо між текстами оригіналу і перекладу можна встановити відношення еквівалентності. При цьому автор вважає найбільш істотною для всіх рівнів і видів еквівалентності інваріантною ознакою відповідність комунікативної інтенції первинного відправника комунікативному ефекту кінцевого тексту. Звідси випливає, що поняття комунікативної еквівалентності позначає рівноцінність між вихідним та перекладним текстами, тобто вони здатні викликати в отримувача інформації однаковий комунікативний ефект. Відповідно, під час переходу від тексту-джерела до тексту-перекладу зберігається або залишається інваріантна початкова комунікативна цінність оригіналу. У разі формальної еквівалентності перекладу засобів вираження модальності акцентується на самому повідомленні, його формі та змісту з метою досягнення максимальної близькості

тексту-перекладу з текстом оригіналу, що спричиняє недовираження певних установок повідомлення.

Динамічна (прагматична) еквівалентність, що ґрунтується на принципі еквівалентного ефекту, досягається шляхом максимального відтворення ставлення мовця (модальне вираження) до повідомлюваного в текстах оригіналу і перекладу. При цьому перекладач прагне зробити форму вираження повідомлення природною для цільової аудиторії, використовуючи поняття, властиві культурі реципієнта.

На думку В.Н. Комісарова, адекватним може вважатися переклад, який «забезпечує прагматичні завдання перекладацького акту, максимально можливі для досягнення цієї мети рівні еквівалентності, не допускаючи порушення норм або узусом ПЯ, дотримуючись жанрово-стилістичних вимог до текстів даного типу і відповідаючи суспільно визнаній конвенційній нормі перекладу» [9, с. 82]. Це такий переклад, який виправдовує очікування комунікантів або осіб, які оцінюють якість перекладу.

Якщо еквівалентність – це скоріш за все ідеальний конструкт, що має на увазі максимально можливу передачу вихідного значення, або «комунікативно-функціонального інваріанту» тексту оригіналу, то адекватність – це стратегія перекладу, яка забезпечує відповідність кінцевого тексту умовам і завданням акту міжмовної комунікації» [12, с. 95–96]. О.Д. Швейцер вважає адекватним такий переклад, який викликає в іншомовного одержувача реакцію, відповідну комунікативній установці відправника.

Доцільним для перекладу конструктів модальності засобами цільової мови є застосування теорії «Скопос» (від грец. Skopos – «мета», «завдання»), розробленої німецькими лінгвістами Г. Фермеєром і К. Райс наприкінці 1970-х рр., що є своєрідним переходом від формально-лінгвістичних перекладацьких теорій, що спираються на поняття еквівалентності, до функціонально і соціокультурно орієнтованого розуміння перекладу. У світлі цієї теорії переклад постає не як транскодування, а як різновид людської діяльності (в цьому випадку – перекладацької), основними умовами якої є наявність мети і результату. У рамках теорії «Скопос» можна виділити три основних правила: 1) правило Скопос (skopos rule) – вибір стратегії перекладу; 2) правило зв'язності (coherence rule) – текст перекладу має бути зв'язковим і зрозумілим для отримувачів з урахуванням фонових знань відповідної культури; 3) правило вірності (fidelity rule) – після досягнення правила Скопосу і застосування правила зв'язності між текстами оригіналу та перекладу має бути присутній комунікативний та інтенціональний зв'язок.

Адекватний переклад орієнтований на одержувача повідомлення, створеного перекладачем. У всіх випадках, коли перекладу підлягає текст, що створювався «для внутрішнього споживання», тобто як мовленнєвий твір, переклад якого спочатку не передбачався, адекватність виявляється цілком орієнтованою на одержувача перекладної продукції. Саме він визначає ступінь комунікативної рівнозначності оригіналу і перекладу, необхідний для вирішення завдань комунікації. Тому деякі дослідники вважають за необхідне розмежувати різні рівні адекватності.

Так, Ю.В. Ванников виділяє семантико-стилістичну адекватність, яка визначається «через оцінку семантичної і стилістичної еквівалентності мовних одиниць, складових текст

перекладу і текст оригіналу», і функціональну (прагматичну), яка «виводиться з оцінки співвіднесеності тексту-перекладу з комунікативною інтенцією відправника повідомлення, реалізованої в тексті оригіналу» [4, с. 34–37]. Ю.В. Ванников вважає необхідним виділити особливий тип адекватності – «дезидеративну адекватність», яка цілком орієнтується на запити отримувача перекладної продукції: «З позиції семантико-стилістичної теорії адекватності такі види обробки тексту не мають вважатися перекладами. Насправді ж, якщо вони правильно передають необхідний аспект інформації, укладений в іншомовному тексті, тобто реалізують комунікативну установку, ініційовану отримувачем, їх варто визнати повноправними перекладами, що відрізняються від інших «власне перекладів» типом своєї адекватності» [4, с. 38]. Останнім різновидом адекватності вважається так звана «волюнтаристична» адекватність, яку дослідник вбачає в домінуванні особистісної комунікативної установки перекладача. Усі ці різні види перекладу, які передбачають різний рівень близькості тексту перекладу тексту оригіналу, об'єднані між собою тим, що є фактами двомовної комунікації за посередництва перекладача.

Висновки. Якщо підсумовувати короткий огляд концепцій параметрів еквівалентної й адекватної передачі модальності в текстах художнього дискурсу, проблема перекладу виникає через відмінності культурно-мовного коду, норм поведінки, соціального устрою, особистою оцінкою автора тексту та індивідуально-особистісними настановами перекладача. Звідси випливає необхідність у виборі загальної стратегії перекладу та орієнтація не на еквівалентну співвіднесеність конструктів модальності в тексті-оригіналі та тексті-перекладу, а на адекватну передачу комунікативної інтенції першотвору, мети тексту, емоційного, емотивного та експресивного ставлення автора до подій у тексті. Подальшого дослідження варта залежність вибору перекладацьких стратегій передачі модальності від ступеня її об'єктивності/суб'єктивності.

Література:

1. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. Москва: Изд-во иностранной литературы, 1955. 416 с.
2. Барміна Є.О. Особливості перекладу дебітвнної модальності з української на англійську мову : дис. ... канд. філол. наук. Запоріжжя, 2012. 226 с.
3. Беляева Е.И. Функционально-семантические поля модальности в английской и русском языках. Воронеж : Из-во Воронежск. ун-та, 1985. 180 с.
4. Ванников Ю.В. Проблемы адекватности перевода: Типы адекватности, виды перевода и переводческой деятельности. *Текст и перевод*. Москва, 1988. С. 34–37.
5. Вермеєр Г. Скопос-теорія перекладу: [фрагмент]. *Протей : переклад. альм. / Нар. укр. акад.; [ред. кол. : О.А. Кальниченко (голов. ред.) та ін.]*. Харків : НУА, 2009. С. 293–319.
6. Вус Н.І. Модальність та її трактування у працях дослідників. *Слов'янський збірник*. 2006. Вип. 12. 128 с.
7. Есперсен О. Філософія граматики: Пер. с англ. Москва : Иностран. лит., 1958. С. 15.
8. Карабан В.І. Мовленнєвий акт як одиниця перекладу. *Перші Почепцівські читання : матеріали Міжнародної наукової конференції*. Київ : Видав. центр КНЛУ, 2013. С. 46–48.
9. Комиссаров В. Общая теория перевода. Москва : ЧеРо, 2000. 136 с.
10. Панфилов В.З. Категория модальности и её роль в конструировании структуры предложения и суждения. *Вопросы языкознания*. 1977. № 4. С. 37.

11. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Москва : Междунар. отношения, 1974. 216 с.
12. Швейцер А.Д. Теория перевода : статус, проблемы, аспекты. Москва : Наука, 1988. 215 с.
13. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. Москва, 1978. С. 16–24.
14. Halliday, M.A.K. *Language as Social Semiotic : The Social Interpretation of Language and Meaning*. L. : Arnold, 1978. 421 p.
15. Hassan B. *Literary Translation: Aspects of Pragmatic Meaning*. Newcastle upon Tyne: Cam Scholars Publishing, 2011. 102 p.
16. Hatim B. *The Translator as Communicator*. L., N.Y. : Routledge, 1997. 244 p.
17. House J. *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997. 207 p.
18. Kranich S. Epistemic Modality in English Popular Scientific Texts and Their German Translations. URL: http://www.trans-kom.eu/bd02nr01/transkom_02_01_02_Kranich_Epistemic_Modality.20090721.pdf (дата обращения: 05.06.2014)
19. Nida, E.A. *Contexts in Translating*. Amsterdam and Philadelphia : John Benjamins, 2002. 125 p.
20. Palmer F. *Modality and the English Modals*. London and New-York, 1979. 196 p.
21. Portner P. *Modality*. Oxford : Oxford University Press. 2009. 302 p.
22. Snell-Hornby M. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006. 205 p.

Holubenko N. Parameters of adequate and equivalent translation of the means of expressing modality as a functional-semantic category in texts of the artistic discourse

Summary. The article describes the parameters of adequacy / equivalency in translation of the modality constructs in the texts of artistic discourse. The attention to this topic is paid

due to the complex mental and speech essence of the category of modality, which manifested in the objective and subjective reality reflected in the human mind, and the linguistic means that represent it. In the process of translation, it is necessary to establish the influence of communicative and pragmatic components of the communicative situation on the strategy of translation of fiction texts. The communicative situation is an integral part of the model of translation, so the translator has to pay attention to the components of the communicative situation in the source and the translated texts. This approach is paramount in the transfer of modality as a complex multifaceted category that requires further study. Accordingly, the main parameters of the normative assessment of adequate translation are: the norm of equivalence, genre-stylistic norm and the pragmatic norm. In the article “equivalent translation” and “adequate translation” are considered to be as not identical concepts, although they are in close connection with each other. It also lists a number of linguistic and extralinguistic reasons that often prevent the achievement of full adequacy in the translation of texts. The most problematic in the process of transmitting modality by means of the target language is to achieve the adequacy of evaluative, emotional and expressive features and adequate reflection of the attitude of the author or subjects of the source text to the depicted situations or events. An optional feature of any message is the subjective modality – the attitude of the speaker to the message. The semantic basis of subjective modality is formed by the concept of evaluation in a broad sense, including not only the logical (intellectual, rational) qualification of the message, but also various types of emotional (irrational) reaction that require adequate transmission in the translated text.

Key words: category of modality, means of expressing modality, subjective modality, equivalent translation, adequate translation.

Ібрагімова С. В.,

старший викладач кафедри теорії, практики та перекладу французької мови
Національного технічного університету України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

СКЛАДНИКИ ПИСЬМОВОЇ ФОРМИ НАУКОВОГО СПІЛКУВАННЯ У ФРАНКОМОВНИХ ТЕКСТАХ ПАТЕНТІВ НА ВИНАХІД ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ПЕРЕКЛАДІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

Анотація. Франкомовні патенти на винахід як письмова форма наукового спілкування мають характерні композиційні елементи, аналіз яких є складником формування фахової перекладацької компетентності для підготовки до спеціалізованого перекладу та продукування текстів технічного спрямування. У пропонованій статті розглядаються загальні та особливі характеристики складників франкомовних патентів на винахід, арсенал та специфіка вживання яких впливають на попередній аналіз технічного тексту, його інтерпретацію та продукування під час перекладу українською мовою. Характерною особливістю текстів патентів на винахід вважається переплетіння лінгвістичних, графічних та символічних елементів. Набір письмових форм та конкретних засобів, які поєднуються між собою та з лінгвістичними знаками, відіграють значну роль у технічному спілкуванні. Арсенал характерних графічних, символічних, лінгвістичних, синтаксичних конструкцій франкомовних патентів на винахід є важливим для перекладача патентної літератури українською мовою. Специфіка їх уживання в технічних текстах приводить до особливого характеру утворення термінів та термінологічної системи, що зумовлює використання прийомів, стратегій та перекладацьких трансформацій з урахуванням особливостей української мови. Перекодування як форма когнітивної операції використовується під час перекладу таких елементів, як цифри, літери, спеціальні терміни, власні імена та назви організацій, марок, норм, документів. Під час перекладу багатокomпонентних структур перекладач ураховує синтаксичні зв'язки та контекст. Міжмовні лексичні, граматичні та синтаксичні відмінності на рівні слова, словосполучення та речення зумовлюють вибір різних стратегій, прийомів та технік перекладу, як-от прямиї, непрямий, переформулювання, що передбачають перебудову початкового виразу (транспозицію, модуляцію, рівнозначність на рівні контекстуалізованого твердження, адаптацію регістру та рівня мови) тощо.

Ключові слова: складники, патент на винахід, лінгвістичні, графічні, символічні форми, переклад, перекладацькі трансформації.

Постановка проблеми. На сучасному етапі університетської підготовки фахівців у галузі професійного письмового перекладу технічних текстів ініціюються дослідження з їх перекладу українською мовою. Є багато досліджень із теорії та практики перекладу франкомовних текстів наукового дискурсу англійською, німецькою, російською мовами у працях відомих іноземних та вітчизняних спеціалістів, таких як Е. Бенвеніст [1], Д. Селескович та М. Ледерер [2], П. Лера [3], Р. Кокурек [4] та ін. Але переклад франкомовних технічних текстів саме українською мовою потребує значно більшої уваги.

Із метою формування навичок із перекладу франкомовних текстів патентів на винахід у студентів, які здобувають спеціалізацію на першому рівні вищої освіти в межах підготовки до спеціалізованого перекладу та продукування текстів технічного спрямування, програмою передбачено формування важливої фахової компетентності з аналізу технічного тексту письмової форми наукового дискурсу для перекладу.

Отже, проблеми визначення тексту та його складників є **актуальними** у процесі формування майбутнього фахівця з перекладу патентної літератури.

Мета статті – визначити складники франкомовних текстів патентів на винахід як текстів, що належать до письмової форми наукового спілкування та мають загальні та особливі характеристики, арсенал та функціонування яких впливає на попередній аналіз технічного тексту, його інтерпретацію й продукування під час перекладу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вплив складників текстів письмової форми наукової комунікації неодноразово був та є об'єктом наукових пошуків як вітчизняних, так і зарубіжних науковців. В енциклопедії *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* О. Дюкро та Ц. Тодоров визначають текст як одиницю, що може збігатися як із фразою, так і з цілою книгою, та характеризується автономією та завершеністю [5].

Для Р. Кокурека науково-технічний текст – це послідовність речень, що пов'язані між собою сполучниками та спільними семантичними та формальними елементами. До основних характеристик текстостальності науковець зараховує: зв'язність; узгодженість як взаємозв'язок між загальними елементами тексту; інтенціональність як намір письменника вихідного тексту; прийнятність, що стосується вже встановлених правил написання; інформативність, пов'язану з інформативним змістом; ситуаційний аспект, що визначає умови написання тексту; інтертекстуальність, яка досліджує способи перетворення тексту в інші тексти [4, с. 46–49].

С. Ерін Бальмет та М. Енао Де Легте розрізняють тексти відповідно до:

- галузі (фізика, хімія, медицина, фармацевтика, будівництво тощо)
- рівня інтелектуалізації (дидактичні, адаптовані, спеціалізовані тощо),
- деталізації (технічний текст, що належить до точних наук, та інші),
- функції (поетичні, пізнавальні, інформативні, полемічні та інші).

Існує також класифікація текстів за їх викладом:

- безперервні первинні та у формі списку (покажчик, каталог);
- прості, формально розділені на параграфи (резюме, звіт тощо);
- складні, формально розподілені на частини, глави, параграфи (посібник, монографія тощо) [6, с. 9–16].

У працях Р. Кокурка складено вибіркового перелік деяких типів текстів відповідно до потреб та вимог щоденної діяльності спеціалістів: наукове дослідження, навчальний посібник, дисертація, монографія, стаття в періодичних виданнях, доповідь, тези, інтерв'ю, дебати, звіт, презентація, брошура, проспект, буклет, опис, технічні характеристики, специфікації, патент на винахід, контракт, лист, каталог тощо [4].

Якщо акцентувати на перекладацькій діяльності, то ми можемо розділити тексти на групи відповідно до інтелектуального рівня висловлювання та розуміння тексту автором та одержувачем повідомлення:

1) популяризований текст, орієнтований на реципієнта із загальною науковою культурою, як-от тексти періодичних видань із науково-технічних тем;

2) напівпопуляризований текст з орієнтиром на реципієнта, який має певні знання у сфері науки та техніки;

3) стандартизований текст, написаний спеціалістами та експертами у відповідній галузі та призначений для учнів, студентів, викладачів, дослідників та спеціалістів, як-от підручники, дисертації, дидактичний та педагогічний матеріал тощо;

4) евристичний текст, метою якого є обмін науково-технічною інформацією між експертами та професіоналами в галузі дослідження;

5) технічний текст, що має практичне застосування наукових знань у галузі виробництва.

Ще одну класифікацію пропонує І. Пінчук. Вона розрізняє три типи науково-технічних текстів:

1) суто наукові, які містять наукову інформацію, представлену у відповідних наукових фахових виданнях;

2) з прикладних наук (документи виробничого сектору, патенти, інструкції тощо);

3) технічні (технічні документи на продаж, рекламні проспекти тощо) [7].

Ж. Майо в праці «Науково-технічний переклад» наполягав на тому, що перекладач технічних текстів повинен знати про технічну спеціальність та володіти мовою спеціальності, якою він висловлює свої знання з фаху. Ці знання дозволять технічному перекладачеві легко зрозуміти фаховий текст оригіналу та труднощі перекладу, з якими йому доведеться зіштовхнутися під час перекладацької діяльності, щоб донести правильний зміст науково-технічного повідомлення потенційному реципієнтові [8].

Ж. Майо вказав також на ступінь проникнення перекладача технічних текстів у тему тексту двома мовами, яка залежить від попередньої кваліфікації, отриманих знань та практичного досвіду перекладача, специфіки тексту, що перекладається [8].

Виклад основного матеріалу. Аналіз письмових французьких технічних текстів, зокрема й текстів патентів на винахід [6], демонструє переважання таких текстових характеристик, як нейтральність, об'єктивність, знеособленість, когнітивний стиль висловлювання для досягнення стислості, точності,

неоднозначності тексту. Технічним текстам патентів на винахід притаманні відсутність лінгвістичних асоціацій загальної мови, довгі речення та часові варіації, економія мовних засобів шляхом утворення неологізмів та використання багатьох складених іменників.

Тексти письмової комунікації, до яких належать патенти, протиставляються текстам нетехнічного характеру за такими основними ознаками мови спеціальності, як об'єктивний пошук реальності, міжмовні концепти та використання номенклатури, як-от *laser YAG*, зв'язок термінів зі сферою застосування, галузева фразеологія, як-от галузевий термін-аббревіатура *OA*, що використовується в будівництві мостів та позначає *Ouvrage d'art – міст або споруда цивільного будівництва* (тут і далі переклад наш – *C.I.*), включення спеціалізованих мов у синтаксичні конструкції загальної мови, як-от уживання абетко-цифрових тимчасово утворених у конкретному тексті термінів: *CLK 250*.

Технічні перекладачі досягають стислості та точності у висловлюваннях завдяки відсутності емоційних засобів, посилення когнітивного інтелектуального об'єктивного складника тексту [4].

Відомою ознакою технічних фахових текстів є інтеграція природної та символічної мови.

У патентах на винахід, як і в будь-яких письмових текстах наукового дискурсу, широко використовуються символи та сталі графічні елементи. Ці символи позначають поняття у вигляді літер, цифр, піктограм або будь-якої комбінації цих елементів, що визначені Міжнародною організацією зі стандартизації ISO 1087 та Afnor X 03-003.

Графічні або цифрові символи, які також називаються абетко-цифровими, можуть бути частиною різних складних виразів. Це може становити низку проблем, оскільки елементи графічного символу можуть належати до різних систем:

- міжнародної системи одиниць виміру: *m, mm, 0,4 ml, 100 g*;
- системи хімічних елементів: H_2O , де *H* – хімічний символ водню, а *O* – кисню; або приклади сумішей *KCl, LiCl* та сплавів *alliage Al-Cu-Li (aluminium-cuivre-lithium)*;
- штучних символів мови логіки та математики з обмеженим словниковим запасом та специфічними граматичними структурами: $Fe \leq 0,10, 3.2\%$;
- арабських цифр як нелінгвістичних елементів, що індексуються: H_2O ;

– символів одиниць валюти: *5082016 \$, 100 €*;

– стандартів, інструкцій: *la norme ASTM E466, Notice FR3055178*;

– найменувань торгових марок: *sous la marque ALSCANTM*

– посилань на різні типи документів: *la demande WO99 – zatum WO99*;

– назв хвороб: *maladie MCJ – хвороба Кройцфельдта-Якоба (MCJ)*;

– хімічних, математичних, фізичних формул: $SO_2 + I_2 + H_2O \rightarrow H_2SO_4 + HI$ à pH compris entre 5 et 7;

– нелінійних семіотичних елементів у вигляді креслень, планів, схем, малюнків, діаграм, таблиць [9].

Використання різних конкретних графічних засобів, які поєднуються між собою та з лінгвістичними знаками, утворюють набір письмових форм. Серед них значну роль у технічному спілкуванні відіграють римські літери у верхньому чи нижньому регістрі. Вони можуть з'являтися:

– великими літерами, щоб підкреслити спеціалізоване термінологічне використання: *B PH – degré Baumé – градус Боме, PH – Potentiel Hydrogène*;

– в групі: *tôles en U – V-подібні листи, ch – cheval vapeur – кінські сили*;

– з нескороченими словами: *émission B.L.U. – émission à Bande Latérale Unique – Унікальна емісія бічних смуг*;

– з малими літерами: *KPa – Kilo Pascal – Кілопаскаль*;

– зі словами, які разом утворюють технічний термін, що можна скоротити: *SES – les Séries Electrochimiques Structurales – Структурна електрохімічна серія*.

Грецькі літери (великі або малі регістри) часто використовуються у текстах патентів на винахід у символічних мовах жирним шрифтом, курсивом, круглими та іншими друкарськими засобами: *rayon α , rayon β – радіус α , радіус β* .

Арабські та римські цифри часто використовують у технічних термінах: *delta 28 – дельта 28 в ядерній технології; D.L 50 pour désigner dose létale 50% – для позначення летальної дози 50%; un MF III – для позначення над вузького трактора*.

Використання діакритичних символів у технічних текстах є порівняно обмеженим: *Å = A prime, Å = Angström, одиниця довжини, дорівнює 10^{-10} м або одній десятимільйонній міліметра*, названа на честь шведського вченого А.Й. Ангстрема, застосовується для вимірювання розмірів атомів, відстаней між ними та довжини хвилі електромагнітного випромінювання у рентгенівській, ультрафіолетовій та видимій ділянках спектра.

Розділові знаки у французьких патентах можуть виконувати різні функції: крапка (.) позначає скорочення слова; кома (,) стала десятковою комою; скісна риска (/) має спеціальні функції на позначення слова *v: m/s² – метр в секунду у квадраті* або на позначення слова *i: organe de commande entrée/sortie – пристрій управління входом і виходом*; круглі дужки (ta), фігурні дужки {ta}, квадратні дужки [ta], кутові дужки <ta> мають також певні значення.

Інші спеціальні символи позначають точні поняття або графічні символи до схем, пристроїв, таблиць та малюнків: *La démence vasculaire (...) représente 10 à 20% des cas de démence chez les personnes âgées (SAMICIOLI, p. 1) – Судинна деменція (...) становить від 10 до 20% випадків деменції у людей похилого віку (SAMICIOLI, c. 1)*.

Вертикальне розташування символів у текстах патентів на винахід (експоненти та індекси) характеризують письмові тексти технічного спрямування: 10^9 – префікс *nano*, SF_6 – *гексафторид сірчаної кислоти*.

Символ пробілів у французькій мові: мільйон виражається трицифровими фрагментами, розділеними інтервалом або пробілом *1 000 000* (на противагу англійським 1,000,000).

Окрім графічних характеристик, тексти патентів на винахід вирізняються певними синтаксичними характеристиками. Під час дослідження виявлено основні ознаки синтаксису технічних текстів:

– точність та лаконічність, які досягаються завдяки вживанню складних речень із кількома підрядними реченнями та складності іменникових конструкцій;

– об'єктивність може бути відтворена завдяки вживанню:

• різних безособових конструкцій,

• безособового займенника *il*: *il y a – є, il s'agit de – мова йде про, il est normal – нормально, il est possible – можливо, etc.* ;

• дієслівних займенникових дієслів із пасивним значенням: *se distinguer – розрізнятися, se diviser – ділитися*;

• пасивних конструкцій: *être formé, illustré, utilisé – бути утвореним, проілюстрованим, використаним, тощо*.

Синтаксична конденсація як характеристика тексту патенту виражається через використання:

– інфінітивних речень: *après avoir constaté – після того, як зазначив, avant de fixer – перед фіксацією, pour résumer – підсумувавши тощо*;

– дієприкметників: *ayant fait le bilan – підбивши підсумки, ayant tendance à – як правило*;

– герундія: *en démontrant – демонструючи*.

Певні синтаксичні конструкції мають обмежене використання в патентах на винахід. Наприклад, використання займенника *je* першої особи однини дієслів майже виключене з технічних французьких текстів [9]. Це пояснюється тим, що автор науково-технічного тексту повинен бути об'єктивним, тому суб'єктивний займенник *je-я* поступається місцем безособовому займеннику *on*.

Через те ж уживання займенника першої особи множини *nous-ми* є обмеженим, окрім конструкції так званого *nous de modestie*, що скромно та обережно вклучає прихованого адресата.

Вживання займенника *on* у третій особі однини використовується для позначення людей неозначеним та безособовим способом.

Для перекладу франкомовних патентів на винахід українською мовою потрібно враховувати характер утворення термінів, термінологічної системи двох мов та специфіку використання прийомів, стратегій та перекладацьких трансформацій з урахуванням особливостей української мови.

Під час перекладу патентної літератури використовують дві різні когнітивні операції як дві форми перекладу: перекодування та інтерпретацію, або переклад.

Перекодування вживається під час перекладу таких елементів, як цифри, спеціальні терміни, власні імена та назви організацій, марок, норм, документів тощо, для забезпечення моносемії: *D= diode – діод, t = température – температура, V=Volte – вольт, joystick – джойстик*.

Для перекладу елементів, що складаються з декількох компонентів, важливо звертати увагу на синтаксичні зв'язки та контекст. Під час інтерпретації перекладач повинен спочатку визначити контекст, а потім шукати рішення переносу значення засобами української мови. Це може бути буквальный переклад для номінальних або вербальних конструкцій: *la Fraction d'Anisotropie (FA), la Diffusibilité Axiale (DA), la Diffusibilité Radiale (DR) – Частка Анізотропії (ЧА), Осьова Дифузія (ОД) і Радіальна Дифузія (РД)*.

Для виразів, що мають декілька складників, які не перекладаються окремо (сталі вирази), перекладач може послуговуватися такими рішеннями:

– прямим перекладом керівного дієслова (у дієслівній конструкції) або іменника (в іменниковій конструкції) та модуляції їх детермінант: *un composé antibiotique – сполука антибіотиків*,

– непрямим перекладом (із модуляцією) одного або декількох слів виразу, якщо в українській мові вираз також є сталим: *l'excès de réactivité du cœur – надлишкова реакційна здатність ядра реактора, des lésions cérébrales – пошкодження головного мозку, les traumatismes crâniens – черепно-мозкова травма*.

Якщо під час перекладу патенту виникають лексичні відмінності, то перекладач має звертати увагу на:

- план вираження (обмеження граматичними та стилістичними правилами та лексичним значенням в українській мові);
- план змісту (продукувати під час перекладу текст українською мовою лише зі значеннями, що були виражені в оригінальному тексті): *un mouvement à trois composantes de rotation – трикомпонентний обертальний рух, un groupe de sujets de référence – контрольна група піддослідних.*

На рівні речення перекладач патентів використовує або прямий переклад (буквальний переклад, запозичення, калькування), або непрямий, тобто стратегії переформулювання, що передбачають перебудову початкового виразу, як-от транспозиція, модуляція, рівнозначність на рівні контекстуалізованого твердження (коли висловлювання використовуються в одній і тій же ситуації спілкування з тією ж комунікативною метою та у тій же ситуації спілкування), адаптація реєстру та рівня мови перекладу.

Більш детальний аналіз характерних прийомів, технік, стратегій, а також специфіка перекладу українською мовою франкомовних патентів є предметом наших подальших досліджень.

Висновки. Проведений аналіз основних складників франкомовних патентів на винахід дозволяє зробити такі висновки.

Технічні тексти франкомовних патентів на винахід забезпечуються не лише лінгвістичними елементами, а й екстралінгвістичними: характерною особливістю текстів патентів на винахід є переплетіння лінгвістичних, графічних та символічних елементів так, що іноді важко їх розмежувати, оскільки елементи графічного символу можуть належати до різних систем.

Набір письмових форм та конкретних засобів, які поєднуються між собою та з лінгвістичними знаками, відіграють значну роль у технічному спілкуванні, зокрема й у текстах франкомовних патентів на винахід.

Арсенал характерних графічних, символічних, лінгвістичних, синтаксичних конструкцій франкомовних патентів на винахід є важливим для перекладача патентної літератури українською мовою. Ретельний аналіз цих складників доводить, що специфіка їх уживання в технічних текстах приводить до особливого характеру утворення термінів та термінологічної системи, що вживаються у франкомовних текстах патентів на винахід, та має певні особливості перекладу українською мовою, що є предметом нашого подальшого дослідження.

Література:

1. Emile Benveniste. Problèmes de linguistique générale (T1). Ed. Tel Gallimard: Paris, 2001. P. 356.
2. Danica Seleskovitch, Mariane Lederer. Interpréter pour traduire. Didier Erudition, 1984. P. 311.
3. Pierre Lerat. Approches linguistiques des langues spécialisées. Mis en ligne: le 16 avril 2012. URL:<http://asp.revues.org/2926>. (consulté: le 19 février 2017).

4. Rostislav Kocourek. La langue française de la technique et de la science: vers une linguistique de la langue savante. Ed. Brandstetter Verlag, Allemagne, 1991. P. 328.
5. Ducrot Oswald et Todorov Tzvetan. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed. Seuil: France, 1972. P. 817
6. Simon Eurin Balmes et Martine Henao De Legge. Pratique du français scientifique. Ed. Hachette: France, 1993. P.260.
7. Pinchuck Isadore. Scientific and Technical Translation. Andre Deutsch: London, 1977. P. 264
8. Jean Maillot. La traduction scientifique et technique. Paris: Technique et Documentation, 1981. P. 264
9. Буць Ж.В., Ібрагімова С.В. Основи науково-технічного перекладу: навч. посібник (електронне видання). Київ : НТУУ «КПІ», 2015. 223 с. URL: <http://ela.kpi.ua/handle/123456789/12010>.
10. Office de la propriété intellectuelle du Canada. Le guide des brevets: <http://www.ic.gc.ca/eic/site/cipointernet-internetopic.nsf/fra/hwr03652.html>. (consulté: le 19 février 2020).

Ibragimova S. Components of the written technical communication in the French patents for the invention and specifics of their translation into Ukrainian

Summary. Being a means of written scientific communication, the French patent for the invention has specific compositional elements; analysing them contributes to the development of professional translator's competence targeted at specialised translation as well as writing original technical texts. In this paper, we discuss the general features of components of the French patent for the invention, the range and specifics of their usage impacting the preliminary analysis of the technical text, its interpretation and rendering into Ukrainian. Intermingling of linguistic, graphical and symbolic elements is considered to be a distinctive feature of the patent for the invention. A set of written forms and specific means connected through linguistic signs play a crucial role in technical communication. A range of representative graphic, symbolic, linguistic and syntactic constructions of the French patent for the invention is essential for the translator rendering patents into Ukrainian. The peculiarities of their usage in technical texts lead to a unique manner of coinage of terms and terminological system predefining the following application of techniques, strategies and translation transformations with consideration of particular features of the Ukrainian language. Recoding as a form of cognitive operation is utilized when translating numbers, letters, special terms, proper names as well as names of organizations, brand names, norms and documents. Rendering multi-component structures the translator should consider syntactic links and the context. Interlingual lexical, grammatical and syntactic differences pertaining to the level of word, word-group and sentence underpin the selection of various techniques, strategies and translation transformations including direct translation, indirect translation, reformulation of the original utterance – transposition, modulation, equivalence on the level of contextualized statement, adaptation of register and language level, etc.

Key words: components, patent for the invention, linguistic, graphic and symbolic forms, translation, translation transformations.

UDC 821.161.2Українка.07:811.111-1Байрон
DOI <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2020.46-3.34>

*Kovalchuk O. Ya.,
Ph. D. in Philology, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Philology and Translation
Ivano-Frankivsk National Technical University of Oil and Gas*

*Popadynets O. O.,
Ph. D. in Philology,
Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages
Kamianets-Podilskiy Ivan Ohienko National University*

BYRON'S POETRY IN LESIA UKRAINKA'S INTERPRETATION

Summary. In the article the adequacy of English classic G.G. Byron's style reproduction in Lesia Ukrainka's interpretation is evaluated, based on a linguo-stylistic analysis of Ukrainian translations of his poetic works (the extract from the mystery play "Cain" and the poem "When I dream that you love me"). The peculiarities of her translation style are clarified, and also the matter of their history is considered with the involvement of the poetess's correspondence. Lesia Ukrainka bowed to the talent of the English romantic, and the poem "Cain" made the greatest impression on her in comparison with other Byron's poems. The implemented textual analysis testifies to the high artistic and aesthetic value of her translations, who managed to reproduce the subtle nuances of the author's individual manner. Lesia Ukrainka's translations contributed to the development of national culture, acquainted with the achievements of English classics, Byron's artistic style in particular. As for the elements of linguo-stylistic analysis, she considers them in close connection with the stylistic system of the work. This helps her to achieve the adequacy to the original. She feels the poetic fabric of the authentic text very delicately, minimizes the introduction of additional elements, the omission of separate lexemes, selects accurate equivalents. The translations are indicated by the genetic distance between the source language and the target language.

In the mystery "Cain", Lesia Ukrainka managed to preserve the English poet's highly poetic, solemnly sublime style through the use of Old Slavonic words. Linguistic and stylistic means of lexical, phonetic and syntactic levels are successfully reproduced: epithets, intonation drawing, a significant number of appeals, anaphora, epiphora, alliteration. The poetess emphasizes and concretizes certain images, uses morphological transformations, various inversions, uses attributes in an extended form. In the poem "When I dream that you love me ..." the translator tries to convey the same aesthetic impression as from the original, by selecting rich associative images, bright figurative means. She follows the original on lexical, syntactic and rhythmic levels (exclamatory intonation, inversion, unequal length of verse lines, lack of a single size). A subtle sense of the native language, rejection of literalism, maximum preservation of poetic means, reproduction of the spirit of the original, true recreation of its content characterize the poetess's translation style. Comparison of Lesia Ukrainka's translations with other interpretations confirms the poetess's skill, emphasizes her individual style, originality of reading, and preservation of the author's idea. By the level of reproduction of the English poet's style, her interpretations are not inferior to modern Ukrainian versions of his works.

Key words: translation, original, lexeme, spirit, style, poetry.

Problem formulation. G.G. Byron's poetic workings occupy a prominent place in Lesia Ukrainka's rich translational creations. The question is an excerpt from the mystery play "Cain" and the poem "When I dream that you love me". The choice of these works is due to the poetess's closeness of spirit and aesthetic preferences. These translations are important for us, because the English classical literary heritage has become the subject of interest of the Ukrainian classic. In addition, Lesia Ukrainka's translation activities has been insufficiently studied, as most of scholars' attention was attracted by her original works. The address to the poetess's translated works in order to assess them from today's standpoint is relevant especially at the time of the 150th anniversary of her birth celebration. The issue of adequate translation and text interpretation is a key one in modern research of literary translation. Analysis of translated works helps to determine the features of literary translation at a practical level. Thanks to the translated versions, the analysis, interpretation and evaluation of world literature works in the national space are carried out.

Analysis of recent research and publications. The problem of entry peculiarities of English-speaking poets' works into the Ukrainian literary polysystem continues to attract the attention of theorists and practitioners of English-Ukrainian artistic and, in particular, poetic translation (P. Bekh, L. Kolomiets, V. Kykot, V. Radchuk, P. Rykhlo, R. Zorivchak, and others). Ukrainian translations of the English romantic's creations were the object of research by D. Kuzyk [1], P. Bekh [2], L. Cherednyk [3]. H. Pashchuk [4] and O. Nazaruk focused their attention on the translations of the English classics, made by Lesia Ukrainka [5]. O. Dzera considered Byron's mystery "Cain" in Ukrainian translations made by I. Franko, Lesia Ukrainka and M. Kabaliuk [6]. However, translations of G.G. Byron's poetic works carried out by Lesia Ukrainka have not been the subject of a separate, more detailed study, especially in comparison with other, newer versions.

The purpose of the article is on the basis of linguistic and stylistic analysis to assess the adequacy of G.G. Byron's style reproduction in Lesia Ukrainka's interpretation to find out the peculiarities of her translation style, as well as to touch upon the question of their history of these translations with the involvement of the poetess's correspondence.

Presenting main material. At the end of the 19th century, translation became more active, which facilitated the direct communication of Ukrainian culture with foreign literatures. The addressees of translations of foreign works were the bilingual (multilingual)

intellectuals, and Ukrainian-speaking, mostly illiterate peasants did not need them. Lesia Ukrainka understood that and believed, that the common people did not need, at least at that time, Byron, Schiller, Goethe and some other poets. Their creations were necessary primarily for the development of the Ukrainian language, its enrichment. In the late 1880s and early 1890s, Kyiv literary youth group "Pleiada" began its activities, the main task of which was to translate the best works of world literature. English was not widely spoken in Ukraine at that time, and there was no one among the members of the circle, who was fluent in the language. The poetess herself did not know it then either: "And there will be nothing with English poetry until one of our society learns English" [7, p. 40].

Therefore, she began to study English persistently, despite its difficulties, trying to master all the aspects. The poetess wrote to her brother, that, unlike prose works, "poems must be translated from the original", and remarked jokingly, "Well, I'll snatch something from Byron someday until it seems hot to the devil". Drawing up a plan of work in the field of translation for members of Kyiv literary youth group "Pleiada", to which she belonged, the poetess included there also Byron's creations "Childe Harold" and "Manfred" among 65 authors.

Lesia Ukrainka wrote for a five-volume edition of Byron's works, which is kept in her personal library (IL Manuscripts Department, f. 2, 132 1314–1317). Her mother brought her the books and later sent them. The poetess was especially fond of reading "Cain" in the original: "Somehow I haven't read any translation of "Cain" before, and it's probably better because it has made the freshest and most complete impression on me, than all the other Byron's poems I have known from the translations before ... No, you can't steal from Byron, you have to be him, and whoever can't be, has the right only to translate, and then without writing on one's own" [8, p. 39].

Lesia Ukrainka bowed to Byron's talent, calling him "God in literature". The dramatic poem or, according to the author's definition, the mystery play "Cain" was translated during her stay in Yalta for treatment in the spring of 1898. This is evidenced by a letter dated April 19, 1898, addressed to her mother: "Yesterday I started translating Byron's "Cain", I really want to send its piece to Kyiv. After you read it, send it to Steshenko, because he and I decided to join the Union for Byron's translations ..." [9, p. 43].

Ivan Steshenko was one of the most active Pleiadian translators, mentioned since 1929 only as a "bourgeois nationalist"; the figure's name returned to Ukraine only in the early 1990s. In 1906 the non-periodical edition "World Library" was created on his initiative in Kyiv. Lesia Ukrainka together with other writers took part in its organization. In this regard, she noted: "...from time to time Mr Steshenko himself publishes books of translations from classical or famous European authors... and I have to give my translation of "Cain" from Byron to that publishing house" [10, p. 184].

Lesia Ukrainka translated only about 380 lines of the first act of the poem (there are about 1,400 lines in the first act in total). We learn from the correspondence, that she intended to translate a piece of "Manfred" or «Cain» and pass it on through her sisters Olha and Oksana, who were visiting Yalta at the time (letter to her mother from April 11, 1898). They left Yalta on April 23, and if Lesia handed them the manuscripts, it can be assumed that the translation was made on April 18–22, at least no later than the end of May. It was then that Lesia left Yalta for Hadiach, and only the intention to complete it is mentioned in further correspondence.

It is no coincidence, that the poetess chose "Cain" for translation, because biblical issues cover almost half of her legacy. Lesia Ukrainka was not familiar with the first Ukrainian-language version of Cain, made by Ivan Franko (1879), who was her assistant in translational activities and taught her translation techniques. And after her the mystery play was interpreted by Ye. Tymchenko (1925), Yu. Koretskyi (1939), M. Kabaliuk (1984), O. Hriaznov (2007). Byron's poem was also one of its favorite works in Russian translational literature, with five versions appearing along a quarter of a century (1880–1905).

The mystery play "Cain" in the interpretation of Lesia Ukrainka first became known to the general public with the appearance of a five-volume edition of the poetess (1954). This is a deeply philosophical work with a symbolic implication, a high level of abstraction, which allows a multivalent interpretation of the problem depending on a particular era and people. Textual observations allow us to claim, that Lesia Ukrainka has shown a special translation skill, significant experience in this field of work. She tries to approach the original with the utmost closeness, while avoiding literalism. We will give an example for argumentation: "Why did he / Yield to the serpent and the woman? Or / Yielding, why suffer? / What was there in this?" – "Navishcho batko slukhav zmiia y zhinky? / Ni, za shcho kara? shcho zh to був za hrikh?"

The poetess uses attributes in an extended form, which gives fluidity, melodiousness to the verses ("naikrashchii stvorinnia", "za maluiiu pratsiu", "tuiu pastku", "siaia khmara"). The intonation drawing is preserved – exclamatory and interrogative constructions, that reflect the protagonist's rebellious nature and his desire for knowledge, the attempt to find answers to painful questions of life.

Some words are obsolete ("zakazane" in the sense of "forbidden", "novyna" in the sense of "new year's harvest", "oprich", "oddilyv", "od", "se"), there are Old Slavonic words ("mana", "tverd", "imennia"). But in Byron's stylistic system we also find archaisms, that give the poem a solemn sublimity, high poetic character ("tis", "thee", "thou", "saith"). The translator often resorts to morphological transformations due to the genetic remoteness of the languages: "... So I have heard / His seraphs sing; and so my father saith. "Pro se ya chuv / Spiv serafymiv i – rozpovid batka".

Another feature of the poetess's translation style is transition of the epithet from preposition to postposition for the denoted word, which also adds poetic character to the Ukrainian version: "My beloved Cain" – "Mii Kaine kokhanyi!", "The eternal anger" – "hnivu odvichnoho!". There are other types of inversion, that create a heightened emotional meaning of syntactic unity: "You know my thoughts?" "Moi dumky ty znaiesh?" (object at the beginning of the sentence); "I have repented". – "Pokaialasia ya". (predicate before the subject).

The amount of the translated passage makes it impossible to consider all the stylistic dominants of the English poet's individual style. One of them is the use of a significant number of appeals, which are preserved in the translation: "*Son Cain! My first-born, wherefore art thou silent?*" – "Mii pershyi synu, Kaine, choho movchysh?" Lesya Ukrainka also pays attention to the anaphora and epiphora of the original work, many of which are used at the beginning of the poem in the prayer to God. Five-time repetition of the lexeme "God" at the beginning of each stanza and repetition of the archaism "All Hail!" at the end of the same stanzas are reproduced in the Ukrainian version.

The poetess emphasizes and concretizes certain images. Thus, "God's will, God is good" are used instead of the pronouns-euphe-

misms “he”, “his”; “morning”, “night” – “bilyi den”, “temriava nochi”. It is also important, that Lesia Ukrainka follows the original at a phonetic level, which Ukrainian translators from English do not always succeed in doing. Let’s compare: “Souls who dare look the Omnipotent tyrant in / His everlasting face, and tell him, that” – “Ti, shcho vsesylnomu tyranu posmiut / V lytse odvichne hlianut i skazaty”. The translator even adds more alliterated sounds ([t], [t’], [v], [v’], [s]) here than in the original work. This underscores Lucifer’s refractory nature, who experiences feelings similar to Cain.

The poetess feels the poetic fabric of the original very subtly, minimizes the introduction of additional elements, the omission of individual lexemes, selects accurate equivalents.

The translational solutions of other fragments are interesting: “He conquer’d; let him reign!” – “Pan, khto peremih”. The content is preserved, there is a morphological transformation. And how do modern translators interpret these lines? M. Kabaliuk reproduces the original literally, keeps the exclamatory intonation: “Vin peremih. Khai vin tsariuie!” We see the same in O. Hriaznov’s version: “Vin peremih – nekhai tsariuie!” There is unequal degree of approximation to the authentic text in the following example: “I know the thoughts / Of dust, and feel for it, and with you”. – Lesia Ukrainka: “Yoho dumky ya znaiu, / I pochuttia my maiem spilni”. M. Kabaliuk: “Ya znaiu dumy smertnykh, i vony / Meni blyzki, ya spivchuvaiu vam”. O. Hriaznov: “Ya spivchuvaiu smertnym / I znaiu yikh dumky”. The expression “feel with somebody”, which means compassion, was reproduced by M. Kabaliuk and O. Hriaznov, and “feel for” meaning “feel the same” – Lesia Ukrainka and M. Kabaliuk. As we can see, only M. Kabaliuk preserved both verb lexemes. Translators convey the meaning of the word “dust” using various lexemes: Lesia Ukrainka – “porokh”, M. Kabaliuk – “prakh”, “smertni”, O. Hriaznov – “smertni”; all the options in this context are correct. Lucifer arouses in Cain a spirit of protest and doubt in a conversation with him. To Cain’s question, “Am I happy? Look!” – he answers: “Poor clay! / And thou pretend to be wretched! Thou!” – “Ty, bidna hlyno! Ty, ty sebe vvazhaiesh neshchaslyvym?” (Lesia Ukrainka); “O, zhaliuhidnyi prakh! I ty shche smiiesh/ neshchasnym zvatys / Ty!” (M. Kabaliuk); “O, prakh! Ty shche smiiesh/ Neshchasnym prykydatys” (O. Hriaznov). Lesia Ukrainka and M. Kabaliuk retain repetitions, the epithet. The meaning of the verb lexeme “pretend” was most subtly felt by M. Kabaliuk (“have the courage to do something”), although Lesia’s translation of this fragment does not contradict the content of the author’s work. In O. Hriaznov’s version, Cain “behaves so as to make it appear” to be unhappy, which is not true, because in fact he suffers deeply. Lesia Ukrainka used the lexeme “clay” in the meaning of “a dead person’s remains”, so both “clay” and “dust” are adequate equivalents for all translators.

The poem “To M.S.G.” (“When I dream that you love me”) belongs to Byron’s early poetry (1806). Lesia Ukrainka worked on its translation at the same time as on “Cain” (1898). The work was first published in the journal “Native land” in 1906 (№ 50), that is during the poetess’s life. The lyrical hero is overwhelmed by deep feelings for his beloved, which reflects the subjective beginning. Emotionally expressive coloring of the poem is created with the help of appropriate vocabulary and syntactic means. Lesia Ukrainka tries to convey the same aesthetic impression as from the original, by selecting rich associative images, bright figurative means close to the Ukrainian reader as well as the rhythmic of the poem. For example: “They tell us that slumber, the sister of death” – “Smert i son –

kazhut liudy, – to brattia ridni”, “To fate how I long to resign my frail breath / If this be a foretask of heaven” – “Koly son mozhe dat krashchyi rai, nizh u sni / To ya prahnu skorishe umerty”. She retains a large number of exclamation marks, that reflect the author’s agitated state. The address is reproduced (“sweet lady” – “moia myla”, “kokhana”; “Then, Morpheus!” – “Liubyi son!”), the omitted image of the god of dreams is compensated by the epithet here. If some epithets are missed, the translator adds them from herself in other places, preserving the spirit of the original: (“affection” – “shchastia yasne”, “mortality’s emblem” – “obraz movchaznoi smerty”). Morphological changes often occur in the reproduction of lexemes denoting emotions (“it leaves me to weep” – “oplakana zhuba”, “If I sin in my dream” – “koly hrishnyi buv son”, “Oh, think not my penance deficient! – “Ne karai ty mene za prymary!”); various kinds of inversion have been preserved (“languor benign” – “bezsyllia rozkishne”, “When dreams of your presence my slumbers beguile” – “Pislia mrii charivnykh prokydatys meni”). There is the same unequal length of verse lines, which is a characteristic feature of Byron’s lyrics. Another feature of the original is the lack of a single size: anapestic tetrameter alternates with amphibrachic trimeter; in translation – anapestic tetrameter and anapestic trimeter.

If we compare the versions of Lesia Ukrainka and the Russian poet, translator and poet G. Shengeli (1894–1956), it is obvious that the Ukrainian interpretation is closer to the source work. To reproduce the first stanza, G. Shengeli needed two stanzas, and the third one is missed altogether. There are places more successful and less successful, while the Ukrainian poetess tries to preserve the images, phrases, syntactic features of the original throughout the poem. Let’s compare the fragments: Ah! frown not, sweet lady, unbend your soft brow, / Nor deem me to happy in this; / If I sin in my dream, I atone it for now, / Thus doom’d but to gaze upon bliss. Literal translation: Oh! Ne nasupliui brovy, myla, pryypyny supytysia / Ne dumai, shcho ya vid tsioho shchaslyvyi, / Yakshcho ya hrishu u sni, ya spokutuu zaraz, / Pryrecheni spohliadaty shchastia! In Shengeli’s version: Niet, nie sdvigai broviei surovo tak i strogo! / Niet, nie zavidui mnie, perl schastia moieho! / Kogda vo snie moiom vinivien ya tak mnogo – / Znai, iskupaiu ya stradaniamy yeho. In Lesia Ukrainka’s version: Oh! Ne khmur, moia myla, brivok lahidykh, / Ne hadai, shcho ya nadto shchaslyvyi! / Koly hrishnyi buv son, – ya spokutuvav hrihk: / Znyk bez slidu mii son charivlyvyi ... The Russian version does not retain the exclamation, address, epithet, unlike the Ukrainian one, but the synonymous verb lexemes “frown” and “unbend” are transmitted by synonymous and at the same time alliterated adverbial lexemes “surovo” and “strogo”, in addition, anaphora is added. The English work does not mention the feeling of envy, there is no image of “a pearl”, but the Russian translator adheres close to the original work in the last two lines.

This interpretation is considered one of the best in the translational Byroniana. And although more than a century has passed since its appearance, it can serve as a model for future translators, competing seriously for those who will try to match it. Indeed, even a meticulous critic will not find fault with it.

Conclusions. The conducted textual analysis testifies to the high artistic and aesthetic value of Lesia Ukrainka’s translations, who managed to reproduce the subtle nuances of the author’s individual manner. Her interpretations contributed to the development of national culture, acquainted with the achievements of English classics, Byron’s artistic style in particular. As for the elements of linguistic and stylistic analysis, she considers them in close

connection with the stylistic system of the work. This helps her to achieve the adequacy to the original. The translations indicate the genetic distance between the source language and the target language. A subtle sense of the native language, rejection of literalism, maximum preservation of poetic means, reproduction of the spirit of the original, true recreation of its content characterize the poetess's translation style. Comparison of Lesia Ukrainka's translations with other interpretations confirms the poetess's skill, emphasizes her individual style, originality of reading, and preservation of the author's idea. By the level of reproduction of the English poet's style, her interpretations are not inferior to modern Ukrainian versions of his works.

References:

- Кузик Д. Байрон в українській дожовтневій літературі : дис. ... канд. філол. наук. Київ, 1977.
- Бех П. Переводи произведений Байрона на Украине. *Вестник Киевского университета. Романо-германская филология*. Киев : Высшая школа, 1979. Вып. 13. С. 91–93.
- Чередник Л. Творчість Дж. Г. Байрона в українських перекладах. *Young Scientist*. 2019. № 5.1 (69.1) С. 227–229. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2019/5.1/67.pdf> [дата звернення 15.05.2020].
- Пашук Г. Леся Українка як перекладач англійської класики. *Збірник наукових статей викладачів кафедри суспільних дисциплін. Закарпатський державний університет*. Ужгород, 2006. Вып. № 1. С. 69–75.
- Назарук О. Англійська класика в перекладах Лесі Українки. *Леся Українка : публікації, статті, дослідження*. Київ, 1973. С. 136–147.
- Дзера О. Байронова містерія «Каїн» в українських перекладах. *Іноземна філологія*: Респ. міжвід. наук. зб., 1996. Вып. 109. С. 104–112.
- Українка Леся. До брата Михайла 8-10.12.1889 Колодяжне. *Українка, Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т.10: Листи (1876-1897)*, упоряд. та прим. В. Яременка; ред. тому М. Бернштейн. Київ : Наукова думка, 1978. С. 37–43.
- Українка Леся. До матері. 11 квітня, 1898 Ялта. *Українка, Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т.11: Листи (1898-1902)*, упоряд. та прим. О. Білявська; ред. тому Ф. Погребенник. Київ : Наукова думка, 1978. С. 37–40.
- Українка Леся. До матері. 19 квітня, 1898 Ялта. *Українка, Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т. 11: Листи (1898–1902)*, упоряд. та прим. О. Білявська; ред. тому Ф. Погребенник. Київ : Наукова думка, 1978. С. 43.
- Українка Леся. До О. Луцького. 28 лютого 1907 р. Колодяжне. Київ *Українка, Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т.12: Листи (1903-1913)*, упоряд. та прим. В. Святонець; ред. тому В. Микитась. Київ : Наукова думка, 1979. С. 184–185.
- Wygon, Lord Wygon. Cain: A Mystery. *The Poetical Works of Lord Wygon*. London, 1957. P. 521–545.
- Байрон Джордж-Гордон. Каїн. Переклад з англійської М. Кабалока. *Всесвіт*. 1984. № 3. С. 104–129.
- Байрон Джордж-Гордон. Каїн. Переклад з англійської О. Грязнова. *Джордж-Гордон Байрон, Олександр Пушкін. Драматичні твори*. Переклад з англійської та російської, впорядкування: О.А. Грязнов. Київ : Задруга, 2007. С. 5–76.
- Байрон Джордж-Гордон. «Каїн» (п'єса, переклад Лесі Українки) (уривок). *Українка, Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т.2: Поеми. Поетичні переклади*. упоряд. та прим. О. Мишанич; ред. тому Н. Вишневська. Київ : Наукова думка, 1975. С. 310–317.
- Байрон Джордж-Гордон. «Коли сниться мені, що ти любиш мене...» (вірш, переклад Лесі Українки). *Українка, Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т.2: Поеми. Поетичні переклади*, упоряд. та прим. О. Мишанич; ред. тому Н. Вишневська. Київ : Наукова думка, 1975. С. 283.
- Байрон Лорд. *Лирика в переводах Георгия Шенгели*, под редакцией В. Резвого. Москва: Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М.И. Рудомино, 2018. С. 95.

Ковальчук О. Я., Попадинець О. О. Поезія Дж. Г. Байрона в інтерпретації Лесі Українки

Анотація. У статті оцінено адекватність відтворення стилю англійського класика Дж. Г. Байрона в інтерпретації Лесі Українки на основі лінгвостилістичного аналізу українських перекладів його поетичних творів (уривка з містерії «Каїн» та вірша «Коли сниться мені, що ти любиш мене»). З'ясовано особливості її перекладного стилю, а також розглянуто історію цих перекладів із залученням епістолярію поетеси. Леся Українка схилилася перед талантом англійського романтика, а поема «Каїн» справила на неї найбільше враження порівняно з іншими поемами Байрона. Проведений текстуальний аналіз свідчить про високу художню та естетичну цінність її перекладів, яким вдалося відтворити найтонші нюанси індивідуальної манери автора. Переклади Лесі Українки сприяли розвитку національної культури, ознайомили зі здобутками англійських класиків, зокрема й із художнім стилем Дж. Г. Байрона. Щодо елементів лінгвостилістичного аналізу, то вона розглядає їх у тісному зв'язку зі стилістичною системою твору. Це допомагає їй досягти адекватності оригіналу. Вона дуже тонко відчуває поетичну тканину першотвору, мінімізує введення додаткових елементів, пропуск окремих лексем, підбирає точні еквіваленти. Переклади характеризуються генетичною віддаленістю між мовою вихідного твору та мовою перекладу. У містерії «Каїн» Лесі Українці вдалося зберегти високопоетичний, урочисто-піднесений стиль англійського поета завдяки використанню старослов'янізмів. Вдало відтворено мовностилістичні засоби лексичного, фонетичного та синтаксичного рівнів: епітети, інтонаційний малюнок, численні звертання, анафору, епіфору, алітерацію. Поетеса підкреслює та конкретизує певні образи, застосовує морфологічні трансформації, різні інверсії, вживає прикметники у нестягненій формі. У поезії «Коли сниться мені, що ти любиш мене...» перекладачка намагається передати те саме естетичне враження, що й від першотвору, добираючи багаті асоціативні образи, яскраві художні засоби. Вона слідує за оригіналом на лексичному, синтаксичному та ритмічному рівнях (оклична інтонація, інверсія, неоднакова довжина віршованих рядків, відсутність єдиного розміру). Тонке відчуття рідної мови, відмова від буквализму, максимальне збереження поетичних засобів, відтворення духу оригіналу, правдиве відображення його змісту характеризують перекладний стиль поетеси. Зіставлення перекладів Лесі Українки з іншими інтерпретаціями підтверджує майстерність поетеси, підкреслює її індивідуальний стиль, оригінальність прочитання та збереження авторської ідеї. За рівнем відтворення стилю англійського поета її інтерпретації не поступаються сучасним українським версіям його творів.

Ключові слова: переклад, оригінал, лексема, дух, стиль, поезія.

*Кожедуб Л. Г.,**кандидат педагогічних наук,**доцент кафедри германської філології та перекладу**Інституту філології**Київського національного університету імені Тараса Шевченка**Лалаян Н. С.,**кандидат філологічних наук,**доцент кафедри германської філології та перекладу**Інституту філології**Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ПЕРЕКЛАД ТВОРІВ Б. ШЛІНКА УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ “DER VORLESER”)

Анотація. У статті подано матеріал про творчість відомого німецького письменника Бернгарда Шлінка та переклад його творів українською мовою. Проведено перекладознавчий аналіз роману “Der Vorleser” (1995), який став найуспішнішою німецькою книгою останніх десятиліть та міжнародним бестселером. Визначено такі головні риси індивідуального стилю письменника, як стриманість, точність, зрозумілість та лаконічність манери оповіді; проста, подеколи навіть суха мова; реалістичність зображуваних подій; емоційний вплив на читача за рахунок особливостей побудови сюжету; відсторонене зображення сюжету; часте вживання питальних речень та риторичних запитань; перехід діалогу в непряму мову; сугестивність розповіді; відкритість кінцівки, що вможливує різне розуміння зображених подій тощо.

Проаналізовано мовні особливості авторського стилю на різних тестових рівнях роману “Der Vorleser” та з’ясовано, що авторський стиль Б. Шлінка вирізняється використанням стилістично забарвленої лексики, чужомовних вкраплень, великої кількості власних назв, термінів, фразеологічних одиниць, різноманітних стилістичних засобів виразності (метафори, анафори, анадиплосису, клімаксу, повтору, риторичних запитань), простих розповідних речень, речень з однорідними членами та сурядних речень, з’єднаних крапкою з комою, послідовного (ланцюгового) зв’язку поєднання речень у тексті.

Досліджено та проаналізовано на прикладах підхід перекладача П. Тарашука до відтворення домінант авторського стилю. Помічено, що перекладач тяжіє до стратегії «одомашнення» перекладу, застосовує різні перекладацькі трансформації та підбирає власне українські відповідники. З’ясовано, що П. Тарашук вдало відтворив у перекладі більшість особливостей авторського стилю. Розглянуто також деякі перекладацькі помилки, які більшою чи меншою мірою вплинули на точність перекладу.

Ключові слова: Бернгард Шлінк, переклад, індивідуальний авторський стиль, перекладознавчий аналіз, домінанта, відповідник, перекладацькі трансформації.

Постановка проблеми. Бернгард Шлінк – один із найбільших талантів сучасної німецької літератури. Він чуйний, спостережливий, надзвичайно інтелігентний оповідач, глибокий знавець людської природи, тонкий психолог взаємовідносин. Його проза зрозуміла, точна, елегантна. Б. Шлінк народився

6 липня 1944 році в німецькому місті Білефельд у родині професора теології Едмунда Шлінка. Біографія Б. Шлінка має багато цікавих фактів. Отримавши юридичну освіту та протягом десятиліть працюючи викладачем права у Вільному університеті, у вільний час він опановував професію терапевта-масажиста. Пізніше він займався ювелірним мистецтвом, після захисту кандидатської та докторської дисертації працював на посаді професора у Боннському університеті, а в 1988 році його було обрано членом Конституційного суду у федеральній землі Північний Рейн-Вестфалія. Приблизно в цей же час Б. Шлінк почав писати та швидко досяг успіху, який, як зауважив Шлінк в інтерв’ю газеті “FAZ”, застав його знецька і не стільки змінив його життя, скільки збагатив його [1]. У 1988 році Шлінк опублікував своє перше есе “Recht – Schuld – Zukunft” («Право – провина – майбутнє»), в якому автор звертається до тем, що згодом стали ключовими для роману “Der Vorleser” («Читець»).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Б. Шлінка досліджували В. Андрієнко, К. Демедчик, Ю. Запорожченко, І. Кудрявцева, В. Марценішко, О. Околова та інші науковці. Проте у фокусі уваги цих дослідників перебували переважно жанрово-стилістичні особливості творів Шлінка, а також досліджувалися питання, які автор порушує у своїх творах (імідж Німеччини, почуття колективної провини, феномен минулого, конфлікт «другого покоління» тощо).

Метою статті є дослідження українськомовного перекладу роману “Der Vorleser”, написаного Б. Шлінком у 1995 році та перекладеного П. Тарашуком. Ми ставимо перед собою такі завдання: 1) узагальнити інформацію про творчість Б. Шлінка та про переклад його творів українською; 2) визначити мовні особливості індивідуального авторського стилю письменника на різних текстових рівнях та з’ясувати, чи є твори Б. Шлінка важкими для перекладу; 3) здійснити компаративний аналіз роману “Der Vorleser” та його українськомовного перекладу, виконаного П. Тарашуком; 4) дослідити стратегії, які перекладач використовує для відтворення домінант стилю автора; 5) проаналізувати деякі перекладацькі помилки, що вплинули на точність перекладу.

Виклад основного матеріалу. Кар’єра Б. Шлінка як письменника розпочалася із серії детективних романів, написаних

у співавторстві з Вальтером Поппом, “Selbs Justiz” («Правосуддя Зельба»), що була опублікована у 1987 році. Опісля з’явилися й інші твори (“Die gordische Schleife” («Гордіїв вузол», 1988); “Selbs Betrug” («Обман Зельба», 1992). Проте всесвітньо відомим письменник став у другій половині 1990-х років завдяки роману “Der Vorleser” («Читець», 1995), що був перекладений 39 мовами світу та виданий мільйонами примірників. Саме цей роман поставив Б. Шлінка поруч із такими письменниками, як П. Зюскінд, Е.М. Ремарк та Г. Белль. Роман став найуспішнішою німецькою книгою останніх десятиліть та міжнародним бестселером, зібравши низку престижних літературних премій: “Prix Laure Batalion” (Франція, 1997), “Hans-Fallada-Preis” (Німеччина, 1998), “International IMPAC Dublin Literary Award” (Ірландія, 1999), “Eeva Joenpelto-Preis” (Фінляндія, 2001), “WELT-Literaturpreis” від німецької газети “Die Welt” (1999), а також посів 14-те місце у списку найулюбленіших книг німців “ZDF-Lieblingsbücher” (2004) [2]. Ще більшої популярності роману додада його оscarоносна екранізація у 2009 році режисером Стівеном Долдрі (головні ролі зіграли Кейт Уінслет, Девід Кросс, Ральф Файнс).

Згодом вийшли у світ й інші твори Б. Шлінка (романи “Selbs Mord” («Вбивство Зельба», 2001); “Die Heimkehr” («Повернення», 2006); “Das Wochenende” («Вікенд», 2008); “Die Frau auf der Treppe” («Жінка на сходах», 2014); “Olga” («Ольга», 2018); оповідання “Sommerlügen” («Літні обмані», 2010); “Liebesfluchten” («Любовні втечі», 2010); “Abschiedsfarben” («Кольори розлуки», 2020); есе “Gedanken über das Schreiben. Heidelberger Poetikvorlesungen” («Роздуми про письменництво. Хайдельберзькі лекції з поезики», 2011).

Українськомовні читачі відкрили для себе Б. Шлінка завдяки перекладу українською двох його творів: у 2005 році у видавництві «Основи» з’явився переклад роману “Der Vorleser” («Читець»), виконаний П. Тарашуком (передрук роману датується 2016 роком, видавництво «Фоліо»), а у 2019 році Єлена Даскал переклала українською роман “Olga” («Ольга») (видавництво «Клуб Сімейного Дозвілля»).

Роман “Der Vorleser” лаконічний із точки зору форми та складний, зважаючи на моральні проблеми, які порушує автор. Роман описує розрив між поколіннями в Німеччині, осмислення молодими німцями – представниками «другого покоління» – злочинів періоду Голокосту. Події розгортаються в Західній Німеччині та охоплюють майже 40-річний період із 1958-го року до 1990-го [5, с. 2]. Бернгард Шлінк реалістично і тонко зображує незвичну історію кохання на тлі геноциду, вини і каяття, поєднуючи у творі психологізм та метафоричність. З одного боку, “Der Vorleser” отримав багато схвальних відгуків критиків і навіть був включений до обов’язкової шкільної програми, з іншого – Шлінка гостро критикували за його метод опису нацистських злочинів та звинувачували в історичній фальсифікації.

Як і будь-який письменник, Б. Шлінк має індивідуальний авторський стиль, до головних ознак якого належать: чужість риторичі, стриманість та лаконічність манери оповіді; проста, подеколи навіть суха мова; точність та зрозумілість оповіді, що надає твору відчуття правдивості; відсторонене зображення сюжету; ширість авторської інтонації; імпліцитність інформації; загострення уваги читача на фактах, а не на вмінні порушити чимало проблемних питань філософського, морального та емоційного характеру; багатомірність та багатоплановість

авторського мислення; реалістичність зображуваних подій, наближеність до даних дійсності; емоційний вплив на читача за рахунок особливостей побудови сюжету – створення особливих поворотних точок, які змушують інакше поглянути на події; використання особливостей розмовної мови поряд з особливостями писемного мовлення; часте вживання питальних речень та риторичних запитань; використання простих та складносурядних речень; перехід діалогу в непряму мову; сугестивність розповіді; відкритість кінцівки, що вможливило різне розуміння зображених подій [3, с. 89; 4, с. 8–9].

Перейдемо до перекладознавчого аналізу роману “Der Vorleser” та з’ясуємо, які мовні домінанти є характерними для індивідуального авторського стилю Б. Шлінка. На лексичному рівні тексту спостерігаємо розмаїття стилістично забарвленої лексики: лексику високого стилю (*lispeln, der Leib, souverän reagieren, schelten, die Schelte*), розмовну лексику (*bullern, die Göre*), чужомовні вкраплення (*die Courage, das Restaurant „Au Petit Garçon“, Champagner*) та запозичення (*balancieren, Pose, imprägnieren, Brikett*). Цікавими є оказіоналізми: *zurücktrampen, fertigwerden, sandsteinfassen*. Регіональний аспект представлений у романі власними назвами: антропонімами (*Frau Schmitz, Michael Berg, Gertrud, Holger Schlüter*) та топонімами (*Blumenstraße, Bahnhofstraße, Häuserstraße, Wimpfen, Amorbach, Miltenberg, Schwetzingen, Auschwitz, Siebenbürgen, Griechenland, Rom, Bern, Elsaß, Wilhelmsplatz, Rohrbach, Odenwald, Nulsoch, Pfalz, Provence*). Соціальний аспект демонструють лексичні одиниці з термінологічним забарвленням, наприклад: *mäandern, Gelbsucht, Erker, Backsteinmauerwerk, Sandsteinquader, Architrav, Backsteinmauer, Basaltklötzchen, Kalkül* тощо. Фразеологічний аспект представлений фразеологічними одиницями (далі – ФО), наприклад: *aufwärts gehen, vom Hölzchen aufs Stöckchen kommen, sich um Kopf und Kragen reden, wie ein Fisch im Wasser schwimmen, auf j-n mit dem Finger zeigen, (D) den Boden entziehen, die Augen vor etwas verschließen, j-m die Augen öffnen, j-m das letzte Wort lassen, aus vollem Hals lachen, j-m den Atem stocken lassen, alle Hände voll zu tun haben, letzte Hand an etwas legen, sich in j-s Herz drängen* тощо.

Часто автор вдається до використання стилістичних фігур, які допомагають зобразити портрети героїв, охарактеризувати їх внутрішній світ та психологічний стан; яскраво, емоційно, образно передати зображувані ситуації та явища (метафори: *Verabredung mit der Vergangenheit, das Heulen des Winds, die Gläser und Aschenbecher tanzten, Todesmarsch, Todestrab, Todesgalopp, Welt der Konzentrationslager, eine Säge kreischte, quietschende Reifen, das Haus ist blind, die Welt ist tot, langweilige Reihen verwahrloster Blumen, Beeren- und Gemüsebeete*; анафори (єдинопочатку): *Was weiß ich, warum du nach Schwetzingen fährst. Was weiß ich, warum du mich nicht kennen willst; Ich war nicht erleichtert, ... Ich war auch nicht enttäuscht. Ich war entschlossen, sie zu sehen und zu warten, bis sie käme*; риторичних запитань: *War ich krank? Hatten die Geschwister etwas bekommen, was ich nicht bekommen hatte? Stand für den weiteren Verlauf des Tages Unangenehmes, Schwieriges an, das ich bestehen mußte?*; повтору: *Ich fühlte nichts. Während der wochenlangen Gerichtsverhandlung fühlte ich nichts...*; клімаксу: *„Todesmarsch?“ fragt die Tochter im Buch und antwortet: „Nein, Todestrab, Todesgalopp“*; анади-плизису: *Sie hat mich in die Küche geführt. Die Küche war der größte Raum der Wohnung.*

На синтаксичному рівні тексту можемо вказати на переважання простих розповідних речень: *Ich wartete im Flur. Sie zog sich in der Küche um. Die Tür stand einen Spalt auf* [6, с. 15]. *Ich will eintreten. Ich drücke die Klinke* [6, с. 10]. Шлінк активно використовує складносурядні безсполучникові речення: *Der Tag ist ganz hell, die Sonne scheint, die Luft flimmert, und die Straße glänzt vor Hitze* [6, с. 10]. *Sie balancierte auf einem Bein, stützte auf dessen Knie die Ferse des anderen Beins, beugte sich vor, führte den gerollten Strumpf über die Fußspitze, setzte die Fußspitze auf den Stuhl, streifte den Strumpf über Wade, Knie und Schenkel, neigte sich zur Seite und befestigte den Strumpf an den Strumpfbändern* [6, с. 15] та сурядні речення, з'єднані крапкою з комою, передаючи послідовність подій: *Ich erkannte einen ehemaligen Teilnehmer des KZ-Seminars; er hatte vor mir Examen gemacht, war zunächst Anwalt geworden und dann Kneipier und kam in langem, rotem Mantel* [6, с. 168]. *Frau Schmitz bügelte; sie hatte eine Wolledecke und ein Leintuch über den Tisch gebreitet und nahm ein Wäschestück nach dem anderen aus dem Korb, bügelte es, faltete es und legte es auf den einen der beiden Stühle* [6, с. 13]. Такий тип речень можна зарахувати до індивідуального стилю автора. Також речення з однорідними членами є домінантою авторського стилю Б. Шлінка: *Ich sah den Himmel, die Sonne, die Wolken und hörte die Kinder im Hof spielen* [6, с. 5]. *Sehnsüchte, Erinnerungen, Ängste, Lüste arrangieren Labyrinth, in denen sich der Kranke verliert und entdeckt und verliert* [6, с. 20]. *Ich weiß nicht, wie sie schaute – verwundert, fragend, wissend, tadelnd* [6, с. 16].

Синтаксичною домінантою індивідуального стилю можна також уважати послідовний (ланцюговий) зв'язок поєднання речень у тексті, коли кожне наступне речення пов'язується певним елементом із попереднім: *Ich sollte spazieren gehen, jeden Tag ein bißchen weiter, ohne mich anzustrengen. Die Anstrengung hätte ich gebraucht* [6, с. 19]. *Mir war behaglich. Es war ein erregendes Behagen, und mein Geschlecht wurde steif* [6, с. 26].

Перш ніж перейти до аналізу українського перекладу роману "Der Vorleser" подамо коротку інформацію про його перекладача. Петро Тарашук – український перекладач, публіцист, редактор, колумніст, член Національної спілки письменників України, лауреат Літературної премії імені Григорія Сковороди (2010) за переклад книги «Малон умирає. Несказаний» Семюела Бекета та Премії імені М. Рильського (2012) за переклад із французької книжок «Записники» і «Цитадель» Антуана де Сент-Екзюпері. Перекладає твори з англійської, іспанської, німецької, французької, польської, російської мов. Із німецької мови Петро Всеволодович перекладав твори Ф. Кафки, Ф. Ніцше, Ш. Цвайга, З. Фройда, Р.-М. Рільке, Й. Рота, Г. Келлера та інших письменників.

Проаналізуємо перекладацький підхід П. Тарашука до відтворення мовних домінант індивідуального стилю Б. Шлінка. Варто зазначити, що перекладач вдало відтворив у перекладі більшість із вищезазначених особливостей авторського стилю. Це простежується на всіх рівнях тексту. Відтворюючи антропоніми та топоніми, Тарашук вдається до транскрипції зі збереженням певних елементів транслітерації: *Frau Schmitz – фрау Шміц; Michael Berg – Мікаель Берг; Julia – Юля; Holger Schlüter – Гольгер Шлютер; Gertrud – Гертруда* (адаптивне транскодування); *Schwetzingen – Шветцинген; Pfalz – Пфальц; Bahnhofstraße – Бангофштрассе; Häuserstraße – Гойзерштрассе; Blumenstraße – Блюменштрассе; Wilhelmsplatz – Віль-*

гельмс-платц; Auschwitz – Аушвіц; Provence – Прованс; Struthof-Natzweiler – Штрупгоф-Нацвайлер. У поодиноких випадках перекладач додає до транскрибованого топоніма додаткову лексему: *im Odenwald – у природному парку Оденвальд; die Vogesen – Ботезькі нагорби; Arbeiterin bei Siemens – працювала на заводі Сименса*, або ж використовує усталені відповідники: *Rom – Рим; Rußland – Росія; in Siebenbürgen – у Трансильванії*. Трапляються випадки перекладу топонімів за допомогою калькування: *Nußloch – Горіхове провалля; Rohrbach – Очеретяний струмок*.

Цікавим, на наш погляд, є підхід до відтворення ергоніма, що є назвою ресторану: *das Restaurant „Au Petit Garçon“ – ресторан „Au Petit Garçon“ – «У хлопчика»*. П. Тарашук спочатку залишає назву без змін, чим очужує текст, а поруч подає переклад, щоб україномовний читач міг зрозуміти назву французького ресторану, яка є важливою для героя, оскільки саме так до нього зверталася Ганна: «Хлопче». Подібну стратегію спостерігаємо і в іншому прикладі: *Hannas Geld habe ich gleich nach der Rückkehr aus New York unter ihrem Namen der Jewish League Against Illiteracy überwiesen* [6, с. 206] – *Ганніні гроші, повернувшись із Нью-Йорка, я одразу переказав Jewish League Against Illiteracy, Єврейській лізі боротьби з неписьменністю* [5, с. 202].

Проаналізувавши перекладацький підхід П. Тарашука до відтворення фразеологізмів, можемо зазначити, що фразеологічна насиченість перекладу є близькою до оригіналу. Переклад ФО за допомогою відповідного фразеологізму в цільовій мові забезпечує не лише передання змісту, але й відтворення образності та експресивності оригіналу: *Schwamm Julia darin wie ein Fisch im Wasser* [6, с. 165] – *Юля почувалася, мов риба у воді* [5, с. 60]. *Ich konnte auf niemanden mit dem Finger zeigen* [6, с. 162] – *Я ні на кого не міг показати пальцем* [5, с. 157]. *Wenn man weiß, was für den anderen gut ist und daß er die Augen davor verschließt, muß man versuchen, ihm die Augen zu öffnen. Man muß ihm das letzte Wort lassen, aber man muß mit ihm reden, mit ihm, nicht hinter seinem Rücken mit jemand anderem* [6, с. 137–138] – *Коли знаєш, що для іншого є добром, а він заплющує на те очі, треба спробувати розкрити йому очі. Треба лишити за ним останнє слово, але слід поговорити з ним – з ним, а не з кимсь за його спиною* [5, с. 134–135]. Однак подеколи спостерігаємо випадки дефразеологізації ФО оригіналу, які або не мають відповідників у мові перекладу: *Erst mit dem neuen Jahr ging es aufwärts* [6, с. 5] – *Трохи полегшало мені лише після нового року* [5, с. 3] (ФО „es geht aufwärts mit j-m“ – «хто-н. досягнув великих успіхів, хто-н. йде вгору»). *Dann zeigten wir uns, was wir sahen: die Burg, den Angler; das Schiff auf dem Fluß, das Zelt, die Familie im Gänsemarsch am Ufer...* [6, с. 53] – *Тоді ми показували одне одному те, що бачили: замок, рибалку, пароплав на річці, намет, родину, що вервечкою тягнулася вздовж берега* [5, с. 51]), або таке перекладацьке рішення свідчить про «присутність перекладача»: *Sie sah mich, lachte zuerst verhalten glucksend und dann aus vollem Hals* [6, с. 25] – *Побачивши мене, спершу стримано хихикнула, а потім розреготалася* [5, с. 22]. *Hatte sie sich deswegen im Prozeß um Kopf und Kragen geredet?* [6, с. 127] – *То через те вона й на процесі говорить собі на згубу?* [5, с. 124]. Зазначимо, що обидва фразеологізми мають еквіваленти в українській мові: „aus vollem Halse (lachen, singen, schreien)“ – «на все горло (сміятися, спі-

вати, кричати)», „*sich um Kopf und Kragen reden*“ – «поплатитися головою за свої слова». Водночас спостерігаємо введення в текст перекладу додаткових ФО: *Wir froren, und ich legte den Arm um sie* [6, с. 73] – *Ми ханали дрижаки, і я обняв її* [5, с. 73] («ханати дрижаки» – «тремтіти від холоду, страху»). *Der Prozeß oder die Angeklagte, die du immer angestarrt hast?* [6, с. 169] – *Процес чи підсудна, до якої ти всякчас прикунав очима?* [5, с. 164] («прикиптіти очима до кого, чого» – «пильно (уважно) дивитися на кого, що»).

Що стосується відтворення авторської стилістики, то П. Тарашук намагається передати інтенцію автора, зберігаючи в перекладі анафору: *Was weiß ich, warum du nach Schwetzingen fährst. Was weiß ich, warum du mich nicht kennen willst* [6, с. 48] – *Звідки мені знати, чого ти їдеши у Шветцинген? Звідки мені знати, чого ти не хочеш признаватися, що знаси мене?* [5, с. 45]; повтори: *Ich fühlte nichts. Während der wochenlangen Gerichtsverhandlung fühlte ich nichts...* [6, с. 96] – *Я нічого не відчував. Під час судових засідань, що тривали не один тиждень, я нічого не відчував...* [5, с. 94]; клімакс: „*Todesmarsch?*“ *fragt die Tochter im Buch und antwortet: „Nein, Todestrab, Todesgalopp“* [6, с. 116] – *«Марш смерті?» – запитує донька в книжці й відповідає: – „Ні, клус смерті, чвал смерті“* [5, с. 113]; влучно відтворює метафоричні звороти: *Verabredung mit der Vergangenheit* [6, с. 167] – *побачення з минувиною* [5, с. 162], *das Heulen des Winds* [6, с. 151] – *завивання вітру* [5, с. 147], *das Haus ist blind* [6, с. 10] – *будинок сліпий* [5, с. 9], *die Welt ist tot* [6, с. 10] – *світ мертвий* [5, с. 9], *auf dem ursprünglich weitere Baracken dicht an dicht gedrängt standen* [6, с. 148] – *де раніше бараки тісно тулились один до одного* [5, с. 144].

Відтворюючи авторський синтаксис, П. Тарашук балансує між різними підходами: з одного боку, він зберігає авторську структуру речень: *Ich will eintreten. Ich drücke die Klinke* [6, с. 10] – *Я хотів увійти. Я тисну на кнопку дзвінка* [5, с. 8]. *Der Tag ist ganz hell, die Sonne scheint, die Luft flimmert, und die Straße glänzt vor Hitze* [6, с. 10] – *День ясний і безхмарний, сяє сонце, стоїть марево в повітрі, виблискує перегрітий асфальт* [5, с. 10], з іншого – видозмінює її: *Als ich fünfzehn war, hatte ich Gelbsucht* [6, с. 5] – *У п'ятнадцять років я хворів на жовтяницю* [5, с. 10]. „*Jungchen*“, *sagte sie verwundert, „Jungchen“*. *Sie nahm mich in die Arme* [6, с. 6], – *«Хлопче, хлопче!» – здивувалась вона і обхопила мене руками* [5, с. 5]. Такі перекладацькі рішення із застосуванням синтаксичних трансформацій зумовлені відмінностями у структурі німецької та української мов, а також прагненням перекладача зробити переклад читабельним; вони є необхідними для оптимального відтворення вихідного тексту у межах норм та традицій цільової мови.

Водночас помітним є той факт, що П. Тарашук не зберігає авторської пунктуації, зокрема і в реченнях, з'єднаних крапкою з комою, а замінює їх на речення з комою: *Im Hof lagerte Holz; in einer offenstehenden Werkstatt kreischte eine Säge und flogen die Späne* [6, с. 6] – *Деся у кутку лежали колоди, з відчинених навстіж дверей майстерні долидало вищання пилки, я бачив, як летить тирса* [5, с. 4], або речення з двокрапкою: *Mit dieser geträumten Erinnerung bin ich beruhigt; das Haus in der anderen Umgebung wiederzusehen, kommt mir nicht sonderbarer vor als das zufällige Wiedersehen mit einem alten Freund in fremder Umgebung* [6, с. 9] – *Цей сновидний спогад заспокоював мене: побачивши незнайомий будинок у якомусь іншому середовищі видавалось мені не дивнішим, ніж випадково здибитись із дав-*

нім приятелем у чужому місті [5, с. 8]. Спостерігаємо також зміну типу речень за метою висловлювання: *Über dreißig?* [6, с. 17] – *Мабуть, їй за тридцять* [5, с. 14]. *Was war los, was war los – wie dumm du immer fragst. Du kannst nicht einfach so gehen* [6, с. 55] – *Що сталося, що сталося, – і чого ти завжди питаєш такі дурниці? Як ти міг отак просто піти?* [5, с. 54].

Що стосується точності перекладу, то не обійшлося без певних перекладацьких помилок, які більшою чи меншою мірою вплинули на якість перекладу. Розглянемо кілька прикладів, що привернули нашу увагу: *Sie hatte einen sehr kräftigen und sehr weiblichen Körper; üppiger als die Mädchen, die mir gefielen und denen ich nachschaute. Ich war sicher, daß sie mir nicht aufgefallen wäre, wenn ich sie im Schwimmbad gesehen hätte.... Überdies war sie viel älter als die Mädchen, von denen ich träumte* [6, с. 17] – *Вона мала сильне й розкішне жіноче тіло, пишніше, ніж у дівчини, яка мені подобалась і до якої я придивлявся. Я був певен, та дівчина не помітила, коли я розглядав її в басейні. ... Крім того, була набагато старша за дівчину, про яку я мріяв* [5, с. 14]. Такий переклад є абсолютним викривленням змісту тесту оригіналу, адже, по-перше, герой порівнює Ганну не з конкретною дівчиною, а з дівчатами, які йому подобалися, загалом. По-друге, *j-m nachschauen* перекладається українською «дивитися кому-небудь услід», *j-m auffallen* означає «впадати кому-небудь в очі», а сполучник *wenn* у реченні з Кон'юнктив II має значення «якби», «якщо б», а не «коли», оскільки виражає нереальну умову, можливість чи припущення. По-третє, в оригіналі йдеться про те, що Ганна не впала б в очі хлопцеві, якби він помітив її в басейні, а не «помітила, коли він розглядав її». Пропонуємо власний переклад цього уривка: «... тіло, пишніше, ніж у дівчат, які мені подобалися, і на яких я заглядався. Я був певен, що вона не привернула б до себе мою увагу, якби я побачив її в басейні. Крім того, вона була набагато старшою за дівчат, про яких я мріяв».

Неточність передання змісту спостерігаємо і в такому прикладі: „*Wart noch*“, *sagte sie, als ich aufstand und gehen wollte, „ich muß auch los und komm ein Stück mit“* [6, с. 8] – *Зачекай! – сказала вона, коли я підвівся й хотів піти. – Мені треба вийти, проведи мене трохи!* [5, с. 12]. В оригіналі йдеться про те, що це Ганна мала намір провести хлопця, а не просила провести її. *Komm* тут є не наказовим способом дієслова, а першою особою однини (у розмовній мові закінчення -e може опускатися). Пропонуємо власний варіант перекладу: «*Мені також потрібно вийти, я проведу тебе трохи*».

Розглянемо ще один приклад: *Ihr Gesicht verlor alle Form. Aufgerissene Augen, aufgerissener Mund, die Lider nach den ersten Tränen verquollen, rote Flecken auf Wange und Hals* [6, с. 54] – *Її обличчя втратило всяку форму. Розірвані очі, роздертий рот, розпухлі після перших сльозинок повіки, червоні плями на щоках і на шиї* [5, с. 53]. Автор описує сцену, коли Ганна зопалу вдарила хлопця ремінцем, а потім заплакала. Вона геть втратила контроль над собою та видавала якісь незрозумілі звуки. Її очі та рот були широко розкритими! Окрім значення «розривати, роздирати», дієслово *aufreißen* має інше значення – «широко розкрити» (рот, очі).

Незрозумілим є підхід перекладача і до відтворення німецької частки *doch*: „*Wir waren zusammen im Seminar – erinnerst du dich nicht mehr?*“ – „*Doch*“. *Wir gaben uns die Hand* [6, с. 169] – *Ми ж були разом на семінарі, – ти що, не втізнав мене? – Ні. Ми потисли руки один одному* [5, с. 164]. У читача перекладу

складається враження, що Мікаель не впізнав свого колишнього знайомого, хоча все було навпаки. *Doch* вживається у заперечній відповіді на питання, що містить заперечення, та перекладається українською «а як же», «так», «навіпаки». У цьому прикладі *doch* можна було перекласти як «чому ж».

Проаналізувавши ці приклади, можемо зробити висновок, що навіть досвідчений перекладач може припуститися помилок, які суттєво викривляють або неточно чи незрозуміло відтворюють зміст вихідного тексту.

Висновки. Як свідчить проведений аналіз, відтворення індивідуального стилю Б. Шлінка не є для П. Тарашчука проблемою: перекладач зберігає стилістичне навантаження оригіналу, максимально відтворюючи у перекладі авторські стилістичні засоби; фразеологічна насиченість перекладу є близькою до оригіналу, хоча інколи П. Тарашчук все ж нехтує українськими відповідниками та віддає перевагу дефразеологізації, що відображається на експресивності перекладу; відтворюючи регіональний та національний колорит, авторський синтаксис та пунктуацію, перекладач балансує між різними підходами, дотримуючись при цьому норм та узусу української мови, створюючи читабельний, зрозумілий для реципієнтів текст. Виклики перекладачеві становлять певні лексичні одиниці німецької мови, неправильний або неточний переклад яких призводить до відхилень від тексту оригіналу та викривлення інформації. Перспективи подальшого дослідження в цьому напрямі вбачаємо в аналізі україномовного перекладу роману «Olga» («Ольга», 2019), здійсненого Єленою Даскал, задля визначення можливості відтворюваності особливостей авторського стилю Б. Шлінка та узагальнення творчого досвіду перекладачів.

Література:

1. A. Kilb. Ein Gespräch mit Bernhard Schlink. Herr Schlink, ist „Der Vorleser“ Geschichte? *FAZ*. 20.02.2009. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/ein-gespraech-mit-bernhard-schlink-1100720.html>
2. Der Vorleser. Freie Enzyklopädie „Wikipedia“. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Vorleser
3. Кудрявцева И.Н. Бернхард Шлинк: рассказывая истории. *Международный исследовательский журнал*. 2015. Вып. № 4 (35). Часть 2 (465). С. 89–93.
4. Андриенко В.П., Околова Е.А. Феномен прошлого в творчестве Бернхарда Шлінка (на примере романа «Чтец»). *Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций*. 2015. № 1 (9). С. 3–9.

Джерела ілюстративного матеріалу:

5. Шлінк Б. Чтець: роман / Бернгард Шлінк; пер. з нім. П.В. Тарашчука. Харків : Фоліо, 2016. 203 с.
6. Schlink B. Der Vorleser. Zürich: Diogenes, 1995. 206 S. URL: <https://www.dw.com/uk/бернгард-шлінкчтець/a-46038009>

Kozhedub L., Lalaian N. Translation of works by Bernhard Schlink into German (based on the novel “The Reader”)

Summary. The article offers material on the work of the famous German writer Bernhard Schlink and a translation of his works into Ukrainian. The analysis of the translation of the novel “The Reader” (1995), which became the most successful German book in recent decades and the international bestseller, was conducted. The main features of the individual style of the writer are determined: restraint, accuracy, clarity and conciseness of the narrative style; simple, sometimes even dry language; reality of depicted events; emotional impact on the reader due to the emplotment; detached representation of the plot; frequent use of interrogative sentences and rhetorical questions; the transition of dialogue into indirect speech; suggestiveness of the story; open ending, which allows different understandings of the depicted events etc.

The linguistic features of the author’s style at different test levels of the novel “The Reader” are analyzed and it is found that the author’s style of B. Schlink differs in the use of stylistically colored vocabulary, foreign language inclusions, large number of proper names, terms, phraseological units, various stylistic means (metaphora, anaphora, anadiplosis, climax, reiteration, rhetorical questions), simple narrative sentences, sentences with homogenous parts and compound sentences connected by a semicolon, sequential (chain) connection of sentences in the text.

The approach of the translator Petro Tarashchuk to the reproduction of the dominants of the author’s style is analyzed by using the examples. It was noticed that the translator tends to the strategy of domestication of the translation, applies various translation transformations and selects the true Ukrainian equivalents. It was found that P. Tarashchuk successfully reproduced most of the features of the author’s style in the translation. Some translation mistakes, which to a greater or lesser extent affected the accuracy of the translation, are also considered.

Key words: Bernhard Schlink, translation, individual author’s style, translation analysis, dominant, equivalent, translation transformations.

*Нечипоренко Б. О.,**кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри теорії і практики перекладу з англійської мови
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ЛЕКСИЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ТРУДНОЩІ ПЕРЕКЛАДУ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У СУЧАСНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

Анотація. Тема висвітлює головні проблеми викладання основних способів перекладу фразеологічних одиниць. Викладено базові визначні пам'ятки та правила, які повинен знати кожен професіонал. Але насамперед суть статті полягає в розумінні самого поняття **фразеологізм** і того, як їх переклад може вплинути на розуміння тексту в цілому.

Статтю присвячено дослідженню англомовних фразеологізмів як предмету перекладацької діяльності. Проаналізовано спроби визначити певні закономірності перекладу фразеологізмів за окремими перекладами, взятими з англійської та американської літератури. Особливу увагу приділено генетичним чинникам, що впливають на переклад фразеологізмів-реалій іншою мовою (включаючи українську).

Описано труднощі перекладу лексичних та стилістичних англомовних фразеологізмів на українську мову. Визначено структурні, культурологічні особливості англійських фразеологічних одиниць та засоби їх вираження. Визначено методи, засоби і прийоми відображення англомовних фразеологізмів.

Також у статті подано визначення поняття **фразеологізм** та окреслено його характерні риси, встановлено типи фразеологічних одиниць та їх використання в англомовній літературі. Проаналізовано різні наукові погляди щодо цього поняття та його функціонування під час перекладу. Досліджено типи перекладу фразеологічних одиниць, особливості функціонування кожного з цих типів, а також труднощі, що постають перед перекладачем у кожному окремому випадку лінгвістичних перетворень.

Була зроблена спроба визначити, наскільки передача значення фразеологізмів у перекладі є складним завданням. Методи перекладу залежать від особливостей самих фразеологічних одиниць, які перекладач повинен розпізнати і вміти передати їх значення, яскравість та настрій.

У статті представлено, наскільки різні культури країн і наскільки вони схожі між собою на прикладі сталих одиниць. Додатковою метою статті є розуміння того, що найчастіше фразеологія зустрічається в літературі всіх стилів, і фахівець не повинен допускати неточностей у перекладі фразеологізмів.

Ключові слова: ідіома, фразеологізм, фразеологічна одиниця, лексика, стилістика, мовлення, переносне значення, сталі вирази, національна культура.

Постановка проблеми. Художній переклад – це різновид літературної творчості, внаслідок якої твір, створений однією мовною системою на певному культурологічному тлі, зберігає свою семантику в іншій. Крім глибокого знання мови оригіналу, перекладач має бути обізнаним з його контекстом. Головна мета художнього перекладу – пізнавальне осягнення чужої, автентичної літературної дійсності. Формування міжнародної віртуальної спільноти, пов'язаної на синтезі куль-

тур, яка побутує в межах власної літератури через привнесення літератур інших націй. Художній переклад дозволяє створити якісно нову частину власного літературного простору, сформовану на основі засобів, символів та цінностей чужої літератури.

Оскільки одиницею художнього твору є не саме окреме слово, а художній образ, перекладач повинен передати у перекладі цей образ цілісно, не порушуючи його внутрішньої структури. Також необхідно звертати увагу на всі відтінки значення лексичних одиниць (не тільки денотативне, а й конотативне та особливо прагматичне), не забуваючи при цьому про контекст культурний, історичний, соціально-політичний, в якому створювався конкретний твір.

Актуальність теми полягає в тому, що специфічність перекладу прагматичних ідіом з англійської мови на українську має певні труднощі, з якими стикається перекладач. А також із кожним днем знаходяться нові шляхи для вирішення цих проблем під час перекладу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасна англійська мова багата на фразеологічні одиниці, які роблять мовлення виразним, яскравим, самобутнім. Тому багато лінгвістів неодноразово розглядали їх із різних аспектів лінгвістики. Серед них І.В. Арнольд, U. Weinreich, А.Н. Баранов, О.В. Кунін, Д.І. Квеселевич, В.М. Телія, Ю.А. Зацний, С. Fernando та ін. Лінгвісти виділяють понадслівність, ідіоматичність, стійкість, відтворюваність, вживаність, смислову цілісність, національно-культурний компонент семантики, експресивно-емоційну виразність фразеологічних одиниць. Це все зумовлює багатоглибкість фразеологічних одиниць. Спірним для лінгвістів залишається питання щодо сфери компетенції фразеологічних одиниць. Визначають два підходи до вирішення цієї проблеми. Представники широкого підходу [2] відносять до сфери фразеології всі стійкі сполучення слів незалежно від семантичних перетворень їхніх компонентів. Представники вузького підходу [6] вважають, що фразеологізмами є стійкі словосполучення, яким властивий хоча б один компонент, який зазнав семантичних змін.

Мета дослідження полягає в аналізі труднощів перекладу лексичних та стилістичних англомовних фразеологізмів на українську мову. Визначити структурні, культурологічні особливості англійських фразеологічних одиниць та засоби їх вираження; дослідити методи, засоби і прийоми відображення англомовних фразеологізмів.

Виклад основного матеріалу. Питання про фразеологію як лінгвістичну дисципліну вперше поставив видатний радянський мовознавець проф. Поліванов, який неодноразово повертався до цієї проблеми і стверджував, що лексика вивчає окремі 10 лексичних значень слів, морфологія – формальне зна-

чення слів, синтаксис – формальне значення фраз. «І тому існує потреба у спеціальному розділі, який був би співмірним із синтаксисом, але при цьому мав на увазі не загальні типи, а окремі значення окремих фраз, подібно до того, як словниковий запас має справу з окремими (лексичними) значеннями окремих слів Цей відділ мовознавства, а також сукупність явищ, що вивчаються в ньому, даю назву фразеології і вказую, що для цього значення пропонується і інший термін – ідіоматика» [7, с. 99].

Теорія лексичного значення, розроблена в семантиці, допомагає виявити семантичну специфіку фразеології та виділити різні типи значення в галузі фразеології. Слово у фразеологізмі не завжди втрачає свої морфологічні особливості, морфологія допомагає встановити, що втрачено, а що збережено. Фразеологія включає повороти різних структурних типів, включаючи фразеологію зі структурою словосполучень та речень. Дані синтаксису дуже важливі для виявлення граматичної специфіки цих оборотів, їх граматичної структури та функцій.

Фразеологія збагачує лексикологію інформацією про зміни, яким піддаються слова у складі фразеологічних одиниць, а лексична стилістика – даними про звичайні та випадкові стилістичні особливості фразеології, а також надає додаткову інформацію у багатьох розділах загальної лінгвістики. Аналіз фразеологічного матеріалу дуже важливий для мовознавства. Інші дисципліни досі слабо використовують фразеологічну інформацію. Тим більше приємно відзначити широке використання фразеологічного матеріалу в книзі Є.М. Верещагіна та В.Г. Костомарова, які наголошують, що «ряд фразеологізмів містять у своїй семантиці національно-культурний компонент – або синхронно, з позицій сучасної лінгвістичної свідомості, або діахронія, тобто лише через спряження з національною культурою фрази-прототипу» [6, с. 107].

Фразеологія – надзвичайно складне явище, для вивчення якого необхідний власний метод дослідження, а також використання низки інших наук – лексикології, граматики, стилістики, фонетики, історії мови, історії, філософії, логіки та географії [6, с. 5]. Тому під час перекладу фразеологізмів на рідну мову необхідно підбирати вирази та мовні кліше, що відповідають менталітету та культурі мови перекладу.

Однією з головних особливостей фразеологічних одиниць, що відрізняє їх від вільних словосполучень, є ідіоматичність. Саме завдяки цій характеристиці загальне значення фразеологізму не дорівнює загальному значенню його компонентів, часто це значення не має нічого спільного зі значеннями слів, що входять до його складу: *to show white feather* [10] – *бути боягузом*.

Фразеологізми часто містять метафоричний елемент, тому їх не можна перекладати буквально, оскільки в багатьох випадках вони мають чітке національне забарвлення. Все це та низка інших факторів призводять до того, що фразеологічні одиниці часто не мають абсолютних еквівалентів в іншій мові. А складність перекладу полягає в тому, що перекладач повинен мати можливість знайти відповідну українську версію.

В.В. Виноградов виділив три типи фразеологізмів:

Фразеологічні єдності – мотивовані одиниці з єдиним цілісним значенням, яке виникає із злиття значень лексичних компонентів: *horn of plenty* (*повна чаша*), *to rise to the occasion* (*бути на висоті*), *to do somebody proud* (*надавати честь комусь*) [10].

Фразеологічні зрощення або ідіоми – немотивовані одиниці, які виступають як еквіваленти слів: *to go between* (*бути*

посередником), *a quiet wedding* (*негучне весілля*), *to be dead with cold* (*промерзнути до кісток*) [10].

Фразеологічні сполучення – звороти, в яких у одного з компонентів фразеологічно пов'язане значення, яке виявляється лише у зв'язку з чітко визначеним колом понять та їх мовних значень. Наприклад: набирати страху, давитися зі сміху [4, с. 67].

До трьох типів фразеологічних одиниць Н.М. Шанський [9, с. 143] додав ще один – фразеологічні вирази: *To share one's last shirt with somebody* – *поділитися останньою сорочкою*. *If you run after two hares, you will catch neither* – *якщо поженеишся за двома зайцями, жодного не спіймаєш* [10].

Прагнення до точності перекладу не повинно зводитися до калькування, оскільки калькування та дослівний переклад провокують спотворення значення фразеологізму та призводять до втрати його ідентичності, достовірності. У роботі з перекладом їх основний зміст не може бути перекладений без урахування форм, оскільки сама форма фразеологічної одиниці також має певне забарвлення і несе певну інформацію і часто її визначає. Інформація, що міститься у фразеологізмі, інколи сприймається лише через саму форму. Перекладачеві потрібно проаналізувати оригінал не лише з точки зору комунікативного завдання, а й щодо його формальної структури, визначаючи особливості інформації, що перекладається.

У багатьох випадках перекладач змушений відмовитися від створення так званої предметної точності, оскільки це часто неможливо за відсутності відповідної концепції мовою перекладу або небажане в стилістичних нормах. У цьому випадку зміст оригіналу та перекладу зберігається лише стилістичними та фразеологічними особливостями мов. У таких випадках вчені розглядають еквівалентні відносини як відомі мовні перетворення логічного характеру. Численні спеціальні засоби досягнення адекватності перекладу, відомі в практиці перекладу, поєднуються між собою і часто використовуються в поєднанні. Цим досягається адекватність перекладу. Іноді ціле значення фрази та її склад у процесі перекладу стають абсолютно невпізнаними, але за своїми функціями вони доречні і створюють у мові перекладу ті самі враження, що й у носіїв іноземної мови. Іншими словами, комунікативне завдання та його функція повністю відтворені. Зрозуміло, що у галузі перекладу шлях до таких змін не завжди простий. Труднощі виникають особливо тоді, коли у перекладі є переносні слова, часто пов'язані з незвичним вживанням слів або незвичним словотвором.

Вирішення проблеми вибору словосполучення, що допускає лексикографічну норму, можливе лише стосовно конкретного випадку, оскільки на сучасному етапі вивчення фразеології немає матеріалу для найширших узагальнень [7, с. 156]. Немає сумнівів, що практика перекладознавства та детальний аналіз існуючих перекладів зможуть виявити велику кількість правильних та неправильних варіантів.

Одне з головних завдань перекладача – створити адекватний переклад. Якщо семантичну основу зображення оригіналу передавати точно, то результатом є адекватне мовне зображення мовою перекладу та його адекватний семантичний зміст, який виконує номінативну функцію зображення. Розглядаючи проблему передачі через переклад експресивної інформації, слід зазначити, що деяка частка образного вживання слів в англійській та російській мовах збігається за силою виразу,

незалежно від типу лексичної трансформації, яка була використана для збереження семантичної основи зображення.

Переклад – це відтворення оригіналу за допомогою іншої мови при збереженні єдності змісту та форми, що досягається цілісним відтворенням ідейного змісту оригіналу в характерній для нього стилістичній оригінальності на іншій мовній основі. Шлях досягнення такої єдності не полягає у встановленні формальних еквівалентів. Порівняння засобів різних мов, навіть найвіддаленіших, можливо лише порівнянням функцій, що виконуються різними мовними засобами. Отже, точність перекладу полягає у функціональній, а не у формальній відповідності оригіналу. Зокрема, це положення потрібно пояснити на конкретному прикладі.

Кожна мова має свої граматичні, лексичні та стилістичні норми, що діють лише для цієї мови. Під час переходу до вираження думки іншою мовою необхідно знайти такі засоби і, насамперед, такі граматичні форми, які відповідали б змісту, а також зливались із ним, оскільки форма оригіналу зливається із його змістом.

Труднощі з перекладом англійської фразеології українською мовою пов'язані не тільки з відмінностями в структурі англійської та української мов, а й, перш за все, із особливим статусом фразеологічних одиниць, які здебільшого належать до семантично неподільних виразів, у яких план змісту не збігається з планом вираження [6, с. 32]. Ознаками цих одиниць є відносна сталість їх складу, семантична цілісність значення, відтворюваність, образний характер (значна кількість фразеологізмів) [1, с. 18].

Відхилення від оригіналу часто спричинені фразеологічними вимогами, з одного боку, (нормою) у мові перекладу та необхідністю відтворення змісту оригінальних слів та фраз, що виражають факти реальності, що лежать в основі оригіналу.

Безперечна складність у перекладі спричинена національно-культурним забарвленням фразеологічних одиниць, так званім ідіотетичним компонентом їх значення, в разі відтворення яких лексичний склад, структура, зображення оригіналу та цільових фразеологічних одиниць можуть не збігатися.

Складність перекладу фразеологізмів також пов'язана з тим, що одна і та ж сполука, один і той самий мовний вираз можуть бути як постійними, так і вільними. Це можна проілюструвати на прикладі фрази *the boy next door* [10], який може перекладатися українською мовою і як сусід, хлопець, котрий живе поруч, і як звичайний хлопець, хлопець, яких багато. За відтворення подібних словосполучень перекладач повинен розуміти, чи є вони сталими сполуками, чи ні.

Національна специфіка фразеології виражається в семантиці багатомовних фразеологічних одиниць, які повністю збігаються за складом матеріалу і синтаксичного оформлення, в яких є помилкові фразеологічні еквіваленти. Національна специфіка фразеології полягає в тому, що не всі явища реалії, що мають позначення фразеологізмів однією мовою, мають відповідне позначення в інших мовах.

До екстралінгвістичних факторів, які визначають специфіку фразеології, відносяться до присутності в їх компонентному складі власні імена, географічні назви, спогади історичних подій, культурні об'єкти та матеріальне життя, звичаї, вірування, що властиві лише певному народові, тобто це такі національні реалії. Більшість фразеологічних одиниць є повними символами національних реалій і тому існують лише в одній мові, наприклад, *Jack Retch (nalach), the old lady*

of Thread needlestreet (Англійський банк), days of grace (нільговий строк для оплати по векселю) [10].

Найяскравіший національний колорит проявляється у фразеологізмах, пов'язаних із реаліями життя людей [8, с. 40]. Термін «реальність» у теорії перекладу використовується у двох значеннях. По-перше, це означає будь-які факти специфічні для конкретного народу (предмети матеріальної культури, власні назви, географічні назви, історичні події, тощо), а по-друге, слова і фрази, що використовуються для їх позначення.

У галузі фразеології реалії відображаються двома способами: позначення дійсності може бути або окремим лексичним компонентом, або цілим фразеологізмом взагалі [6, с. 18]. В обох випадках фразеологізм є носієм національного колориту, що надає оригіналу особливого кольору. Переклад однак таких національно-специфічних фразеологічних одиниць цікаве, проте нелегке завдання.

Фразеологізми, що містять лексичні компонент-реалію, зазвичай виражають концепції або думки, які також відомі або принаймні зрозумілі і для носіїв інших мов. Треба сказати, що в такому фразеологізмі в конкретній міжнародній формі міститься міжнародний зміст. Іноді вони мають готові структурно-семантичні паралелі у фразеологіях інших мов. Серед цих паралелей не існують еквіваленти, оскільки наявність компонента, що позначає національну реальність, у принципі виключає саму можливість їх появи. Йдеться про відповідні аналоги. Зрозуміло, що перекладач може оперувати лише такими аналогами або іншими фразеологічними аналогами, на яких немає позначення національної специфіки. Свого часу звернувся до цього Ш. Баллі [3, с. 140]. Він зазначив, що це було б недоречним вживати вираз *to carry coals to Newcastle* у перекладі античної класики і критикував одного з перекладачів за те, що перекладаючи Теренція і Плавта, примушував стародавніх римлян та греків використовувати не язичницькі, «а християнські» або національні англійські клятвенні формули на кшталт *by the Lord Harry!* [3, с. 142].

Фразеологічні аналоги, що містять позначення національних реалій, повинні бути повністю видалені зі словника перекладача. Використання можливе лише в національних аналогах за умови, що реалії, які відображалися в них, вимерли і більше не сприймаються носіями мови як живі предмети національного життя. Тому англійський зворот *not worth a brass farthing* можна перекласти українською як «не варте мідної копійки». Так само *not a penny to bless oneself with* можна перекласти українською «не мати ні копійки за душею».

Вибір адекватного методу перекладу фразеологічної одиниці залежить від складності їх семантичної структури, образного характеру, національної та культурної специфіки її значення. Основними способами передачі англійської фразеології за допомогою українських мов є їх еквівалентний та аналоговий, описовий переклад, а також трасування.

Зрозуміло, що найкращий спосіб перекласти оригінальну фразеологію – це передати її за допомогою еквівалентної одиниці, якщо подібна існує в мові перекладу. Використання такої одиниці забезпечує не лише повне відтворення змісту, а й передачу образності та виразності вихідної фразеологічної одиниці. Повні фразеологічні еквіваленти однакові за структурою, лексичним складом, стилістичними характеристиками, значенням та образністю [5, с. 81], зокрема: *in seventh heaven – на сьомому небі* [10].

Зауважимо, що фразеологічних еквівалентів порівняно невелика кількість. Найчастіше до них належать інтернаціональні фразеологічні одиниці. У зв'язку із цим В.Н. Комісаров зазначає, що в разі запозичення різними мовами однієї й тієї ж самої фразеологічної одиниці, її значення в одній із мов може змінитися, внаслідок чого з'являються подібні за формою, але різні за змістом «фальшиві друзі перекладача» [5, с. 82]. Так, наприклад, англійська фразеологічна одиниця *to lead by the nose* [10] та українська *водити за носа* за формою збігаються, але мають різне значення, оскільки англійська фразеологія означає повністю завоювати, наказувати, тоді як українська – обманювати. Часткові еквіваленти – це одиниці мови перекладу, що містять деякі лексичні, граматичні чи лексико-граматичні відмінності за наявності однакового значення та стилістичної спрямованості з відповідними фразеологічними одиницями мови оригіналу. За ступенем адекватності перекладу часткові еквіваленти аналогічні повним еквівалентам. Часткові еквіваленти, у свою чергу, поділяються на часткові лексичні та часткові граматичні еквіваленти.

Часткові лексичні еквіваленти, які збігаються за значенням та стилістичною спрямованістю, подібні в переносному значенні, але відрізняються своїм лексичним складом, граматичною структурою, наприклад: як мухи на цукор – як мухи на меді, танцювати як слон – танцювати, як ведмідь, він сміється найкраще, хто сміється останнім – починався зі сміху і закінчувався сльозами. Часткові лексичні еквіваленти – це також еквівалентні фразеологічні одиниці мови перекладу, які однакові за значенням, стилістичною спрямованістю, але різні за образністю. Такі підрозділи В.Н. Комісаров називає фразеологічним аналогом [5, с. 82].

Використання фразеологічного аналога забезпечує такий самий адекватний переклад англійської фразеології, як за наявності повного еквівалента. Але є й деякі обмеження. По-перше, на думку В.Н. Комісарова, необхідно зберегти емоційно-стилістичне значення фразеологічної одиниці. По-друге, необхідно враховувати два фактори: стилістичну нерівність та національний колорит деяких аналогових фразеологізмів [5, с.173].

Коли в мові перекладу немає ні еквівалента, ні аналога оригіналу фразеологічної одиниці, можна використовувати калькування, що є способом його буквальної передачі. Зверніть увагу, що цей метод перекладу фразеологізмів може бути використаний лише в тому випадку, якщо результатом є вираз, який легко сприймається та адекватно розуміється реципієнтом. Буквальний переклад не є фразеологічним перекладом, оскільки в ньому не використовуються готові фразеологізми, що існують у мові перекладу. Результатом буквального перекладу є створення нового виразу, зрозумілого адресату перекладу, зокрема: *acid look* – *кислий вираз обличчя* [10].

Фразеологічні кальки часто використовуються перекладачами. Вони дозволяють відтворити зображення оригінального блоку. В.Н. Комісаров зазначає одну значну складність, з якою стикається перекладач у разі створення фразеологічної кальки, а саме надання їй форми крилатого виразу [5, с. 175].

Якщо фразеологія не має еквівалента чи аналога в мові перекладу, а буквальный переклад призводить лише до неясного буквалізму, перекладач змушений передавати значення такої одиниці мови-джерела шляхом опису. Недоліком такого перекладу є неможливість зберегти образ оригінальної фразе-

ології, наприклад: *have butterflies in one's stomach* (букв. «мати метеликів у животі») – *сильно переживати, турбуватися, мати мурашки (від хвилювання)* [10].

Із метою адаптування описового перекладу та фразеологічної кальки до норм цільової мови перекладач може застосовувати перекладацькі трансформації.

Висновки. Таким чином, труднощі перекладу англомовних фразеологізмів засобами української мови зумовлені складністю семантичної структури, образним характером, національно-культурною специфікою значення окремих фразеологічних одиниць. Оптимальним перекладацьким рішенням у разі передачі англомовної фразеологічної одиниці вважається пошук еквівалентної україномовної фразеологічної одиниці (повного чи часткового еквівалента, який може бути частковим лексичним чи частковим граматичним аналогом). За відсутності такої одиниці перекладач застосовує калькування й описовий переклад. Для досягнення максимальної адекватності перекладу фразеологічних одиниць необхідно використовувати та комбінувати різні способи та прийоми їх перекладу, а також перекладацькі трансформації. На завершення варто відзначити, що знання цих особливостей і володіння методами їх перекладу на українську мову, без сумніву, підвищує ефективність роботи з художніми текстами і дасть змогу поглибити знання студентів про культуру та традиції народу, мова якого вивчається, удосконалювати вивчення мови в оригіналі, формувати розуміння та вміння відчувати логіку мовлення, збагатити світогляд студентів, навчити їх адекватно та своєрідно відображати власні думки, використовуючи фразеологізми. Перспективи подальших досліджень вбачаємо в детальному аналізі перекладацьких трансформацій, які можуть використовуватися для перекладу англомовних фразеологічних одиниць засобами української мови.

Література:

1. Алефіренко М.Ф. Теоретичні питання фразеології. Харків : Вища школа, 1987. 133 с.
2. Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: Попытка системного описания. *Вопросы языкознания*. 1995. № 1. С. 37–67.
3. Балли Ш. Французская стилистика / Пер. с фр. К.А. Долинина. Москва, 1981. 180 с.
4. Виноградов В.В. Основные понятия русской фразеологии как лингвистической дисциплины. *Труды Юбилейной научной сессии ЛГУ (1819–1944)*. Ленинград : ЛГУ, 1946. 190 с.
5. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. 4-е изд., перераб. и доп. Москва, 1990. 246 с.
6. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. Москва : Международные отношения, 1980. 165 с.
7. Кунин А.В. Английская фразеология: теоретический курс. Москва : Высш. школа, 1970. 344 с.
8. Поливанов Е.Д. Статьи по общему языкознанию. Москва : Изд-во Наука, 1968. 295 с.
9. Федоров А.В. Введение в теорию перевода. Москва, 1963. 330 с.
10. Шадрін Л.Н. Переклад фразеологічних одиниць та порівняльна стилістика. Саратов, 1991. 150 с.
11. Шанский Н.М. Фразеология современного русского языка. Москва : Высшая школа, 1985. 178 с.
12. The Oxford Dictionary of English Idioms (3 ed.). Edited by John Ayto. – Oxford University Press / ISBN-13: 9780199543793 / eISBN: 9780191727689. – 2010. URL : <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199543793.001.0001/acref-9780199543793>.

Nechyporenko B. Lexical and stylistic difficulties in translating phraseological units in modern English

Summary. The topic highlights the main problems of teaching the main ways of translating phraseological units. The basic sights and rules which each professional should know are stated. But, first of all, the essence of the article is to understand the very concept of phraseology and how their translation can affect the understanding of the text as a whole.

The article is devoted to the study of English phraseology as a subject of translation activity. The article investigates attempts to determine certain patterns of translation of phraseological units by individual translations taken from English and American literature. Particular attention is paid to genetic factors that affect the translation of phraseology-realities in another language (including Ukrainian).

The article examines the difficulties of translating lexical and stylistic English phraseology into Ukrainian. The structural, culturological features of English phraseological units and means of their expression are determined. Methods, means and methods of display of English phraseology are investigated.

The article also provides a definition of «phraseology» and its characteristics, types of phraseological units and their use in English literature. Different scientific views on this concept and its functioning in translation are analyzed. The types of translation of phraseological units, features of functioning of each of them, and also difficulties which are faced by the translator in each separate case of linguistic transformations are investigated.

An attempt has been made to determine to what extent the transfer of the meaning of phraseological units in translation is a difficult task. Translation methods depend on the characteristics of the phraseological units themselves, which the translator must recognize and be able to convey their meaning, brightness and mood.

In the article it is important to understand how different are cultures of the countries and how they are similar to each other. Also the main purpose of the article is to understand that phraseology is most common in the literature of all styles and the specialist should not allow inaccuracies in the translation of phraseology.

Key words: idiom, phraseology, phraseological unit, vocabulary, stylistics, speech, figurative meaning, constant expressions, national culture.

*Радченко Т. А.,**кандидат педагогічних наук,**доцент кафедри перекладу**Дніпровського державного технічного університету*

АДЕКВАТНІСТЬ ПЕРЕКЛАДУ (НА ПРИКЛАДІ НОВОЇ РОЗМОВНОЇ ЛЕКСИКИ І ФРАЗЕОЛОГІЇ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ)

Анотація. У статті розглянуто особливості розширення словникового складу сучасної англійської мови за рахунок лексико-фразеологічних інновацій та способи досягнення адекватності їх перекладу.

Охарактеризовано способи словотвору зазначених одиниць, такі як словоскладання, телескопія, афіксація, конверсія та зворотна деривація. Продуктивними моделями словоскладання визначено моделі $N + N$ (об'єднання іменників у складне слово) та $Adj + N$ (об'єднання прикметника та іменника у слово-комполіт). Підкреслено, що найактивніша роль у збагаченні розмовної лексики і фразеології англійської мови належить телескопічному способу словотвору. З'ясовано, що збагачення розмовної мови шляхом афіксації приводить до утворення іменників та прикметників. Переважаючим типом дієслівного словотвору в сучасній англійській мові виявлено конверсію, менш продуктивним способом утворення інновацій – зворотній словотвір.

Наголошено на поповненні розмовної лексики англійської мови не лише за рахунок використання словотворчих моделей, але й за допомогою зміни значення наявних лексичних одиниць та за рахунок запозичень з інших мов (переважно іспанської).

З'ясовано, що в сучасній англійській мові фразеологічні інновації переважно являють собою переосмислені утворення: $N + N$, $Adj + N$ та номінативні дієслівні фразеологізми, які часто виступають евфемізмами.

Описано способи перекладу лексико-фразеологічних інновацій з англійської мови на українську, до яких належать еквіваленти, аналоги, описовий переклад, антонімічний переклад, калькування та комбінований переклад. За умови відсутності еквівалентів або аналогів найвдалішими визнано описовий переклад з наданням певних пояснень та комбінований переклад для виділення образної основи фразеологізму та уточнення змісту англійського звороту вільним словосполученням українською мовою.

Дослідження проілюстровано аналізованим фактичним матеріалом, отриманим шляхом суцільної вибірки зі словника лексико-фразеологічних інновацій англійської мови.

Ключові слова: лексико-фразеологічна інновація, розмовна лексика, способи утворення, адекватність перекладу.

Постановка проблеми. Розмовна лексика та фразеологія будь-якої мови, перебуваючи у стані безперервного розвитку та поповнення новими одиницями, створюють значні труднощі як для адекватного розуміння текстів, так і для їх використання у власних висловленнях. Не винятком є англійська мова, яка, маючи динамічний характер, активно поповнюється лекси-

ко-фразеологічними інноваціями. Беззаперечно, зазначені одиниці становлять складну проблему перекладу, оскільки, на думку В. Красних, «переклад може вважатися адекватним, якщо впливає на ті самі когнітивні структури, на ті самі ділянки когнітивного простору, що й оригінал» [5, с. 33–34].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Лексико-фразеологічні інновації англійської мови завжди викликали інтерес дослідників та стали предметом наукових розвідок таких мовознавців, як І. Андрусак, Т. Виноградова, О. Дзюбіна, С. Єнікєєва, Ю. Жлуктенко, В. Заботкіна, Ю. Зацний, О. Кубрякова, А. Левицький, М. Лукіна, Е. Лук'янченко, О. Мальярчук, В. Овсянніков, Т. Пахомова, М. Полюжин, О. Селіванова, А. Уфімцева, А. Янков. Проблеми перекладу фразеологічних одиниць висвітлено у працях М. Алефіренка, В. Виноградова, В. Гака, Р. Зорівчак, О. Куніна, О. Смирницького, О. Федорова та інших науковців.

За останні роки в англійській мові значно зросла кількість лексико-фразеологічних інновацій, що зумовило актуальність нашого дослідження.

Метою статті є з'ясування особливостей утворення нової англійської розмовної лексики та фразеології, способів досягнення адекватності її перекладу на українську мову.

Виклад основного матеріалу. Завдяки тенденції демократизації характерною особливістю сучасної літературної англійської мови є її поповнення великою кількістю лексико-фразеологічних інновацій. На думку мовознавців, «це пояснюється низкою причин, серед яких слід назвати зростання популярності соціальних мереж серед різних вікових категорій суспільства, результатом чого є поява нових понять та реалій, що потребують мовних одиниць для їх номінації» [2, с. 3]. Як фразеологізми, які характеризуються яскравим емоційно-експресивним забарвленням, так і розмовна лексика з виразними оцінними відтінками значень слів (і позитивними, і негативними) створюють значні труднощі для адекватного розуміння текстів.

Розглянемо приклади розмовних і фразеологічних неологізмів, отриманих шляхом суцільної вибірки зі словника лексико-фразеологічних інновацій англійської мови [3], та з'ясуємо особливості їх утворення й перекладу на українську мову.

Збагачення розмовної лексики і фразеології англійської мови на початку ХХІ століття, як зазначають вітчизняні дослідники Ю. Зацний та А. Янков, «здійснювалося майже винятково за рахунок власних мовних ресурсів шляхом лексичної, семантичної та фразеологічної деривації, тобто шляхом створення нових лексичних, семантичних і фразеологічних інновацій

з наявного в англійській мові матеріалу» [3, с. 13]. Найактивнішими способами словотвору вищезазначених одиниць науковці вважають словоскладання, телескопію, афіксацію, конверсію та зворотну деривацію. Охарактеризуємо вищезгадані способи словотвору докладніше.

Незаперечним є твердження, що словоскладання є одним із найважливіших засобів поповнення словникового складу мови. Щодо утворення лексико-фразеологічних інновацій англійської мови, то модель *N + N* (об'єднання іменників у складне слово) є однією з найбільш продуктивних, про що свідчать такі приклади.

Family photo – групова фотографія лідерів провідних країн світу; *airplane book* – невеликий за розміром твір художньої літератури «легкого жанру», який беруть з собою під час подорожування, особливо повітряним транспортом; *brand slut* – споживач, який не віддає переваги певній марці товару; *pizza parliament* – законодавчий орган, парламент, що складається з представників багатьох політичних партій, жодна з яких не має парламентської більшості; *corridor cruiser* – службовець, який імітує бурхливу діяльність (зокрема, витрачає багато часу на біганину); *garbage time* – останні хвилини спортивного матчу, які вже не можуть змінити його результат.

Збагачення розмовної мови, хоча й менш активно, відбувається завдяки використанню словотворчої моделі *Adj + N* (об'єднання прикметника та іменника у слово-комполіт).

Digital immigrant – людина, яка виросла в «нецифровому середовищі», не знайома зі світом Інтернету, мобільного зв'язку; *digital native* – людина, яка виросла в «цифровому середовищі», у світі Інтернету, мобільного зв'язку; *brown bag* – незаконний продаж патентованих різновидів сортів насіння; *silver industry* – підприємства, які займаються виготовленням товарів для людей літнього віку; *deep time* – час, який вимірюється мільйонами років.

Телескопійний спосіб словотвору як один із новітніх бере найактивнішу участь у збагаченні розмовної лексики і фразеології англійської мови. У роботі вітчизняного дослідника І. Галишина стверджується, що «використання сучасних телескопійних одиниць у мові стало звичним, оскільки завдяки їм можна значно скоротити та стисло передати інформацію, компактно побудувати мовленнєві твори, саме тому їх часто вживають у рекламі, засобах масової інформації, у розмовній мові» [1, с. 83].

Проте телескопійні слова становлять значні труднощі для їх розуміння та перекладу на українську мову. Для досягнення адекватності перекладу необхідне розуміння того, зрощення яких лексичних одиниць відбулося.

Actorvист (*actor + activist*) – добре відома особа, знаменитість, яка бере активну участь у дискусіях та дебатах з актуальних соціально-політичних проблем; *carbage* (*car + garbage*) – бруд і сміття, які назбируються в автомобілях, особливо в глибині салону; *carcoon* (*car + cocoon*) – автомобіль як головне місце роботи й відпочинку, центр суспільної діяльності людини; *mockbuster* (*mock + blockbuster*) – кінострічка з низьким рівнем фінансування, яка за назвою і сюжетом нагадує вже знятий блокбастер; *noob* (*newbie + boob*) – новоприбулий, новачок, погано поінформований ділетант; *sharrow* (*share + arrow*) – дорожній знак у вигляді стріли, який позначає велосипедну доріжку; *sheeple* (*sheep + people*) – люди, які покірно і сліпо вірять в ідею, легко підпадають під чийсь вплив.

У дослідженні з'ясовано, що збагачення розмовної мови шляхом афіксації привело до утворення таких іменників: *co-rumination* – постійне обговорення проблем особистого характеру (особливо про друзів, знайомих); *deshopper* – особа, яка купує товар, а згодом здає його в магазин і отримує гроші; *fashionism* – приділення надмірної уваги своєму зовнішньому вигляду, слідкування моді; *playlistism* – своєрідна дискримінація, презирливе, зневажливе ставлення до тих, хто має інший смак в музиці й немодні твори у своїй музичній фонотеці; *precycler* – той, хто віддає перевагу придбання таких продуктів споживання, які не є «екологічно шкідливими», зокрема не залишають відходів, не підлягають утилізації; *rawist* – прихильник «екстремальної форми» вегетаріанства, яка полягає у споживанні овочів і фруктів тільки в сирому вигляді; *wardrober* – той, хто бере в магазинах товар на короткочасне користування ним і повертає його в той же магазин для отримання відданих за товар грошей.

Шляхом афіксації відбувається активне створення прикметників (як від дієслів, так і від іменників): *transliterate* – грамотний, здатний читати і писати з використанням як традиційних, так і електронних засобів масової інформації; *headsly* – розумний і сміливий; *clubbable* – такий, що належить до престижного клубу; *T-shirtable* – такий, що може бути викарбуваним на футболці як слоган, реклама; *offshorable* – той, що може бути перенесений в іншу країну, особливо для зменшення затрат (про бізнес); *pre-sick* – такий, який проявляє ознаки й симптоми самопочуття, що ведуть до захворювання.

Конверсія – спосіб словотворення, за допомогою якого від однієї частини мови утворюється інша без будь-яких змін у зовнішній формі слова. Вона є переважаючим типом дієслівного словотвору в сучасній англійській мові. У дослідженні з'ясовано, що найчастіше дієслова утворюються від іменників: *bookmark* – вносити людину до списку осіб, з якими планується підтримання певних стосунків; *kettle* – зганяти протестувальників в одне місце за допомогою кордону поліції і транспортних засобів; *pap* – фотографувати когось чи щось (про репортерів преси, особливо папараці (від іменника *paparazzi*); *pluto* – понижати когось в ранзі, званні; зводити нанівець чийсь зусилля або замовчувати успіхи тощо (пов'язано з планетою Плутон, яка раніше вважалася класичною, але сьогодні науковці вважають її карликовою); *seagull* – очікувати нагоди скористатися сприятливими обставинами для отримання певного зиску; *microblog* – надсилати коротенькі повідомлення на інтернетівський «блог» з комп'ютера або мобільного телефону.

Як зазначають дослідники, «конверсія сьогодні практично не має обмежень стосовно різних частин мови, супровідних видів словотвору на походження слів» [4, с. 52]. У межах нашого дослідження спостерігаємо конверсійне словотворення прикметника від дієслова: *spendly* – коштовний, дорогий; прикметника від іменника: *spinky* – сучасний, «крутий»; прикметника від вільного словосполучення: *white-label* – загального типу, не конкретного бренду, такий, що можна продавати і перепродавати (про товар або послугу); дієслова від вільного словосполучення: *blue-sky* – вдумувати чи пропонувати необгрунтовані та нездійсненні плани; *peanut-butter* – дуже економно розподіляти і витратити свої фінансові ресурси (про людину, фірму).

Менш продуктивним способом утворення інновацій в англійській мові є зворотній словотвір (або реверсія), тобто

деривація нових слів шляхом відсікання афіксів (процес утворення дієслів від іменників): *bite-whack* – їхати на велосипеді по бездоріжжю (від *bite-whacking*); *crowdfund* – залучати велику групу людей для фінансування певного проєкту через Інтернет (від *crowdfunding*); *dooce* – звільнювати з роботи за поширення конфіденційної інформації про свою фірму (від *doocing*); *eco-drive* – користуватися автомобілем таким чином, щоб зводити до мінімуму витрати пального й викиди шкідливих речовин в атмосферу (від *ecodriver*); *pickade* – пікетування задля перешкодження руху транспорту (від *pickading*).

На основі здійсненого дослідження з'ясовано, що розмовна лексика англійської мови поповнюється як за рахунок власних мовних ресурсів (використовуючи словотворчі моделі), так і за допомогою зміни значення наявних лексичних одиниць: *heater* – кримінальна справа, яка викликає до себе надмірний інтерес засобів інформації; *Mosquito* – електронний прилад, який вилучає різкий і голосний звук (як попередження дітям і підліткам не заходити в певні місця, приміщення); *sleeve* – татуювання на руці; *talker* – вельми актуальна тема; *tissue* – легка, конторська робота; *watermelon* – людина, яка сповідує комуністичну ідеологію, проте маскується під активного захисника довкілля; *toxic* – такий, що спричиняє дуже складні проблеми для банку або фінансової установи (про борг, фінансову угоду).

Збагачення розмовної лексики англійської мови відбувається також за рахунок запозичень з інших мов. У контексті нашого дослідження виявлено такі.

Haltura – недоброякісно виконана робота; додатковий зарібок у вільний від основної роботи час (з російської); *pirata* – неліцензований вид транспорту, особливо таксі; циганський візок (з іспанської); *quincañera* – урочисте святкування п'ятнадцятиріччя дівчини латиноамериканського походження в США (з іспанської); *coquito* – морозиво (з іспанської); *whip* – автомобіль (із соціально-етнічного діалекту афроамериканців); *tsoris (tsouri)* – проблема, турбота (з ідішу); *utzy* – неспокійний, стурбований (з ідішу).

Досліджений матеріал дає підстави стверджувати, що фразеологічні інновації англійської мови переважно є такими пересмисленими утвореннями.

1) *N + N*: *parachute children* – діти, залишені в багатих країнах, куди їх батьки відправилися на заробітки, а самі повернулися додому у бідну країну (через психологічну непристосованість до нових умов); *spaghetti bowl* – переплетіння доріг, залізничних шляхів, трубопроводів тощо; система ускладнених взаємовідносин (між людьми, процесами); *stress puppy* – особа, яка постійно скаржиться на стресові ситуації, але має успіх саме завдяки їм.

2) *Adj + N*: *late train* – запізнена підтримка політичного кандидата, особливо зразу ж після виборів, в разі його великих шансів на перемогу; *naked road* – вулиця, звичайна дорога без будь-яких дорожніх знаків; *steady ticket* – регулярна, але тимчасова робота.

3) Номінативні дієслівні фразеологізми (часто виступають евфемізмами): *open the kimono* – розкривати секрети або оприлюднити приватну інформацію; *laugh like a drain* – реготати; сміятися досхочу; *have fingertips* – володіти необхідними якостями, інтуїцією у певній сфері, галузі.

Для досягнення якнайбільшої адекватності під час перекладу лексико-фразеологічних інновацій з англійської мови на українську використовуються різні способи перекладу.

1) Еквіваленти (наявні в українській мові адекватні лексико-фразеологічні інновації, що збігаються і за змістом, і за образною основою з англійськими): *golden child* – золота, ідеальна дитина.

2) Аналоги (адекватні за значенням, але різні за образною основою): *ghetto pass* – визнання білошкірої особи за свою з боку чорношкірих американців.

3) Описовий переклад (відтворення номінативної інформації, передача змісту вільними словосполученнями), що використовується за відсутності еквівалентів та аналогів: *reward car* – екстравагантний, непрактичний автомобіль, куплений в подарунок для себе після досягнення певної фінансової незалежності.

4) Антонімічний переклад (передача негативного значення за допомогою стверджувальної конструкції, або навпаки): *happy sack* – мішечок, який видається в літаках для тих, хто страждає повітряною хворобою.

5) Калькування (для виділення образної основи фразеологізму): *night lunch* – нічний ланч.

6) Комбінований переклад (поєднання калькування з описовим перекладом), що використовується для виділення образної основи фразеологізму та уточнення змісту англійського звороту вільним словосполученням: *aggressive profiling* – «агресивне профілювання» пасажирів, особливо авіатранспорту, намагання визначити наміри пасажирів шляхом спостереження за їх поведінкою, жестами, розмовами; *movieoke* – «кінооке», вид розваги, коли особа імітує кадри з фільму, читаючи текст на моніторі (фільм у цей час демонструється на задньому плані без звуку).

Таким чином, з огляду на той факт, що фразеологічні інновації надають мові яскравості і виразності, під час перекладу необхідно враховувати їх образність та залежність від контексту.

Висновки. На підставі здійсненого аналізу робимо висновок, що словниковий склад сучасної англійської мови швидко реагує на зміни, що відбуваються в усіх сферах життєдіяльності людини. Лексико-фразеологічні інновації англійської мови становлять яскравий матеріал для дослідження як їх словотворчих особливостей, так і проблем, пов'язаних з їх перекладом. Для адекватного перекладу зазначених інновацій за умови відсутності еквівалентів або аналогів перекладач повинен вибрати найвдаліший, на його думку, спосіб перекладу. З огляду на вищенаведені приклади такими виявлено описовий переклад (передача змісту вільними словосполученнями) та комбінований переклад (не тільки уточнення змісту, але й акцентування уваги на образній основі фразеологізму).

Перспективою подальших пошуків у цьому напрямі вважаємо дослідження скорочень як способу утворення лексичних інновацій у сучасній англійській мові.

Література:

1. Галишин І. Телескопія як один із новітніх способів словотвору в англійській мові. *Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки*. 2011. Ч. 2. С. 82–87. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/153579789.pdf>.
2. Дзюбіна О. Структура, семантика та прагматика сленгових неологізмів соціальних мереж Twitter та Facebook (на матеріалі англійської мови): дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Львів, 2016. 19 с. URL: https://www.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/05/aref_dzyubina.pdf.

3. Зацний Ю., Янков А. Нова розмовна лексика і фразеологія: англо-український словник. Вінниця : Нова книга, 2010. 224 с.
4. Качмарчик Г. Конверсія як основне джерело поповнення мовної лексики при вивченні англійської мови. URL: file:///C:/Users/user/Downloads/nvnau_fil.n_2015_225_9.pdf.
5. Красных В. Этнопсихолінгвістика и лінгвокультуро́логія : курс лекцій. Москва : ИТДГК, 2002. 284 с.

Radchenko T. Adequacy of translation (exemplified by a new conversational vocabulary and phraseology of English)

Summary. The article considers the features of expanding the vocabulary of modern English due to lexical and phraseological innovations as well as ways to achieve the adequacy of their translation.

The methods of derivational morphology of the afore-mentioned units such as word formation, telescope, affixation, conversion and inverse derivation are described. Productive word formation models such as *N + N* (combining nouns into a compound word) and *Adj + N* (combining an adjective and a noun into a composite word) are defined. It is emphasized that the most active role in the enrichment of colloquial vocabulary and phraseology of the English language belongs to the telescopic method of word formation. It has been found that the enrichment of spoken language by affixation leads to the formation of nouns and adjectives. The predominant type

of verb formation in modern English is conversion; the less productive way of forming innovations is the inverse derivation.

Emphasis is placed on replenishing the colloquial vocabulary of the English language not only by using word formation models, but also by changing the meaning of existing lexical units and by borrowings from other languages (mainly Spanish).

It has been found that in modern English phraseological innovations are mainly reinterpreted structures: *N + N*, *Adj + N* and nominative verbal phraseological units which are often euphemisms.

Methods of translation of lexical and phraseological innovations from English into Ukrainian which include equivalents, analogues, descriptive translation, antonymous translation, loan translation and combined translation are described. In the absence of equivalents and analogues, the most successful ways of translation are appeared to be descriptive translation with certain explanations and combined translation to highlight the figurative basis of phraseological unit and clarify the meaning of the English phrase with a free phrase in Ukrainian.

The research is illustrated by factual material obtained by continuous sampling from the dictionary of lexical and phraseological innovations of the English language.

Key words: lexical and phraseological innovation, colloquial vocabulary, word formation, translation adequacy.

*Романюха М. В.,**кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри перекладу**Дніпровського державного технічного університету*

НОРМУВАННЯ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: МІЖНАРОДНИЙ АСПЕКТ

Анотація. Перекладач – це досить молода професія, але така, що бурхливо розвивається в умовах глобалізаційних зрушень як з точки зору змістовного наповнення, так і з позицій технічних аспектів обслуговування. Стаття присвячена вивченню міжнародного досвіду регламентації перекладацької діяльності, а також аналізу практичної діяльності міжнародних організацій (Європейської Комісії та Організації Об'єднаних Націй), яка розгортається перед нашими очима. Директорат з усного перекладу Єврокомісії обслуговує близько 11 000 зустрічей міжнародного рівня щорічно, тоді як служба усного перекладу ООН забезпечує приблизно 2 700 засідань. Ці факти свідчать про їхній колосальний досвід організації синхронного перекладу, забезпечення обладнання та комунікації між учасниками перекладацького процесу. В роботі зроблено короткий огляд актуальних міжнародних стандартів ISO, які стосуються письмового, усного перекладу, обладнання для усного перекладу, перекладознавчої термінології, а також обговорено декілька стандартів, що стосуються діяльності усних перекладачів у залах засідань. Аналіз практичного досвіду, набутого міжнародними організаціями під час пандемії коронавірусу, дав змогу простежити взаємозв'язок між перекладом на практиці та стандартизацією цієї діяльності на міжнародному рівні. Перекладацька діяльність сьогодні – це послуга на ринку, яка має бути якісною, а перекладацьке замовлення – це бізнес-проект, який має розгортатися за прописаними алгоритмами, де кожен учасник відіграє специфічну роль і звітує. Переклад – це кропітка високотехнологічна робота, яка вимагає цифрової грамотності та постійного самовдосконалення, а також робота у команді, яка вимагає м'яких навичок комунікації. Дослідження міжнародних стандартів перекладу – це потужне підґрунтя для самовдосконалення майбутніх фахівців, розвитку почуття самоповаги, для освітніх менеджерів – це стимул до уточнення педагогічних методик викладання перекладу.

Ключові слова: письмовий переклад, усний переклад, Європейська Комісія, Організація Об'єднаних Націй, стандарти ISO, якість перекладацьких послуг.

Постановка проблеми. Перекладач – це досить молода професія, але така, що бурхливо розвивається в умовах глобалізаційних зрушень як з точки зору змістовного наповнення, так і з позицій технічних аспектів обслуговування. Цікавість до міжнародного досвіду організації та регламентації перекладацької діяльності є виправданою, зокрема з позицій логіки організації вищої освіти для підготовки фахівців відповідної спеціалізації практичний професійний досвід має бути врахований під час планування навчальної траєкторії майбутнього робітника [1; 2].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі аспекти регламентації діяльності перекладача також виступали предме-

том досліджень, зокрема правові аспекти діяльності перекладача [3], стратегія побудови навчання перекладу в науково-технічній сфері [4], порівняльний аспект підготовки перекладачів у різних країнах [5]. Однак динаміка технологічних зрушень та зусиль міжнародної спільноти у галузі перекладу сприяє подальшим розвідкам та систематизації підготовлених сьогодні міжнародних документів у цій галузі.

Метою статті є вивчення міжнародного досвіду регламентації перекладацької діяльності, а саме короткий огляд стандартів ISO, що стосуються усного та письмового перекладу, а також аналіз практичної діяльності міжнародних організацій (Європейської Комісії та Організації Об'єднаних Націй), яка розгортається перед нашими очима.

Виклад основного матеріалу. Так, Генеральний директорат з усного перекладу Єврокомісії забезпечує перекладачів для приблизно 11 000 зустрічей щорічно (50–60 зустрічей щоденно у Брюсселі та інших містах), що робить організацію найбільшою службою усного перекладу у світі. На зустрічах можуть потребувати різних перекладацьких послуг: від послідовного перекладу між двома мовами (один перекладач) до синхронного перекладу з і на 24 або більше мов (72 перекладачі) [6]. З таким навантаженням в організації накопичено колосальний досвід обслуговування міжнародних зустрічей, тому служба виконує консультативну місію щодо структурних підрозділів ЄС, облаштовує зали для багатосторонніх зустрічей, консультує стосовно обладнання для синхронного перекладу, ширить досвід серед країн, які не є членами ЄС [7].

Залучимо до аналізу також діяльність ООН. Як відомо, ООН – це міжнародна організація, заснована у 1945 році, покликана забезпечувати мир та безпеку у міжнародному просторі, покращувати добросусідські відносини між націями, сприяти соціальному прогресу, покращенню рівня життя та захисту прав людини. На конференціях ООН обговорюють стійкий розвиток, захист навколишнього середовища та біженців, полегшення наслідків катастроф, протидію тероризму а також роззброєння та протидію його поширенню. До структури ООН входять, зокрема, такі відомі організації, як UNICEF, UNESCO, WHO [8].

В ООН письмовий переклад, редагування та видавничу роботу виконують усіма шістьма офіційними мовами, а саме англійською, арабською, іспанською, китайською, російською та французькою. Письмовий переклад в ООН – це кропітка та відповідальна робота з таких причин: високі стандарти якості щодо точності, зрозумілості та правильної термінології; жорсткі строки; широкий круг технічних, політичних, наукових, соціальних, економічних і правових питань; високотехнологічні завдання, що потребують цифрової грамотності (робота

в електронному просторі із залученням внутрішньої системи автоматизованого перекладу eLUNA, інструменти для підготовки бітекстів, термінологічна база даних ООН UNTERM) [9]; відтворення подекуди незрозумілих та завуальованих повідомлень у дипломатичному спілкуванні, що потребує досконалих мовних та аналітичних навичок; робота в колективі, що потребує певних психологічних навичок; робота в організації такого рівня, що вимагає допитливості та готовності опанувати нову тематику [10].

Діяльність постачальників послуг письмового перекладу регламентує стандарт ISO 17100:2015 (en) “Translation services – Requirements for translation services”, який прийшов на зміну стандарту EN 15038:2006. Особливо наголошується на тому, що стандарт створено саме стосовно письмового перекладу, він не стосується постобробки машинного перекладу. У документі рекомендовано етапи обслуговування перекладацького завдання, описано людські та технологічні ресурси, юридичні моменти (зокрема, нерозголошення інформації про клієнта, важливість підписання контракту), також детально розмежовано функції учасників перекладацького проекту (*translator, reviewer, reviser, proofreader, post-editor*), ретельно розтлумачено сутність перекладацьких технологій, таких як *computer-aided translation tool, CAT tool, translation memory (TM), machine translation (MT)*. У стандарті поглиблено фундаментальне розуміння перекладу як послуги на ринку, такої, як і усі інші, тому учасники цього сегменту ринку отримали свої термінологічні позначення: *client, customer, end user, language service provider (LSP), translation service provider (TSP), translation workflow, translation service project management* [11].

Міжнародний сертифікат ISO 17100-2015 є цінним здобутком для перекладацького підприємства, адже він підтверджує високу якість виконання письмового перекладу, а також те, що чітко встановлені алгоритми роботи над кожним етапом завдання дотримано. Дійсно, якщо за роботу відповідає декілька осіб (переклад, вчитка у різних режимах), ризик помилок значно знижується.

Міжнародні стандарти такого характеру мають фундаментальне значення для перекладацької діяльності на ринку професійних послуг. Як логічно підкреслювалося стосовно попереднього стандарту з письмового перекладу (EN 15038:2006 standard, “Translation services – Service requirements”), стандартизація перекладацької діяльності має віддзеркалюватися у стратегії підготовки спеціалістів [4, с. 71; 2, с. 66], зокрема, шляхом симуляції професійних практик перекладацької агенції [1, с. 72–73]. Принагідно зазначимо, що деяким українським перекладацьким бюро є чим пишатися у цьому напрямі, зокрема компанії “inText” [12], “KLS Agency” [13], «Юнона» [14], «Адмірал» [15] підтвердили якість послуг письмового перекладу сертифікатом ISO 17100-2015.

Вочевидь, менеджерам вищої освіти варто впроваджувати здобутки міжнародної перекладацької спільноти більш динамічно. З іншого боку, ці знання потроху пропонують, так би мовити, «з перших рук» у рамках неформального навчання. Наприклад, літня школа від української компанії “Translate!” **запрошує** зануритися у тренувальний перекладацький проект, а саме навчитися розподіляти завдання для командної роботи; спробувати себе у ролі перекладача/редактора/коректора/менеджера; перекладати в спеціалізованому ПЗ; користуватися термобазою та перекладацькою пам’яттю [16].

Ще один з досить «свіжих» документів – стандарт ISO 20539:2019 “Translation, interpreting and related technology – Vocabulary” – покликаний систематизувати перекладознавчі терміни у майбутньому. У документі розглянуто невелику кількість спільних термінів для усного та письмового перекладу, далі розмежовано терміни, що стосуються письмового або усного перекладу, та наведено такі, що охоплюють актуальні технології. Багато уваги приділено термінам на позначення технологій, що обслуговують перекладацький процес. Однак викликає певні роздуми той факт, що такі сфери комунікації, як юриспруденція та охорона здоров’я (“legal translator”, “healthcare interpreting”), вшановані перекладацькими терміносполуками, тоді як літературний або технічний переклад у стандарті відсутні як такі [17].

Стосовно стандартизації усного перекладу також варто зробити короткий огляд декількох документів та ресурсів. Досить інформативний нарис історії досліджень усного перекладу у залах засідань надано в енциклопедії Мони Бейкер [18, с. 41–43]. Синхроністів у залах засідань має свою специфіку роботи у різних режимах (послідовному та синхронному), а також високий рівень віддачі. Ймовірно, саме через таку завантаженість більшість перекладачів спеціалізується лише на двох-трьох робочих мовах.

Рекомендації щодо організації усної перекладацької діяльності зосереджено у таких основних стандартах: ISO 18841:2018 (en) “Interpreting services – General requirements and recommendations” та ISO/DIS 23155 (en) “Interpreting services – Conference interpreting – Requirements and recommendations”, останній з яких перебуває у стані розроблення.

У першому з наведених стандартів надано загальні рекомендації щодо надання послуг усного перекладу, зіставлено терміни, які стосуються письмового та усного перекладу, розглянуто затребувані навички, правила поведінки перекладача, алгоритм опрацювання перекладацьких завдань тощо. Звертає на себе увагу загальна ідеологія стосовно перекладознавчої термінології, адже переклад розуміється як послуга, яку може надавати постачальник послуг усного перекладу – “interpreting service provider” (ISP). Для позначення синхронного перекладу використовується терміносполучення *simultaneous interpreting*, а не, скажімо, *synchronous interpreting*. Реалії сучасної віддаленої комунікації у реальному часі знайшли відображення у терміносполучках *distance/remote interpreting* [19].

Колосальний досвід, накопичений міжнародними організаціями у сфері міжнародних зустрічей, стимулював початок розроблення нового стандарту, присвяченого усному перекладу у залі засідань, а саме 23155 (en) “Interpreting services – Conference interpreting – Requirements and recommendations”. Він адресований усім перекладачам, консультантам-перекладачам, постачальникам мовних послуг, міжнародним організаціям, урядам та їх відділам, організаторам конференцій, конференц-центрам, постачальникам обладнання для усного перекладу, освітнім та дослідницьким центрам.

Не зупиняючись на загальних місцях стосовно усного перекладу, масмо звернути увагу на нові важливі складові частини цього документа, такі як командні зусилля групи усних перекладачів, організація їхнього робочого часу, компетенції та кваліфікація. Досить очікувано, що задля підтримки загальної ринкової ідеології введено нове терміносполучення «постачальник послуг усного перекладу у залі засідань» (*conference*

interpreting service provider (CISP)). У цьому документі містяться рекомендації щодо організації конференції як такої, його буде корисно почитати усім потенційним замовникам. Тут наведено алгоритм дій, а саме рекомендації до завдань перед конференцією, під час конференції та після конференції. Багато уваги приділяється технічному забезпеченню обладнання та режимам перекладу, які з цього випливають (наприклад, двохфазний, або естафетний переклад (*relay interpreting*)) [20].

Звернемося до напрацювань ЄС стосовно усного перекладу. У Директораті з усного перекладу ЄС приділяють належну увагу технічному обладнанню для синхронного перекладу, а саме кабінкам синхроністів, системам конференц-зв'язку. Тут послуговуються такими стандартами: ISO 2603:2016 “Simultaneous interpreting – Permanent booths – Requirements”; ISO 4043:2016 “Simultaneous interpreting – Mobile booths – Requirements”; ISO 20108:2017 “Simultaneous interpreting – Quality and transmission of sound and image input – Requirements”; ISO 20109:2016 “Simultaneous interpreting – Equipment – Requirements”; ISO 22259:2019 “Conference systems – Equipment – Requirements” [21].

У вступі до стандартів стосовно постійних та мобільних кабінок синхроністів підкреслено таке: «Оскільки усний переклад – це діяльність, що вимагає високої концентрації уваги, слід уникати стресових факторів, і робоче середовище має відповідати найвищим ергономічним стандартам та забезпечувати середовище, яке дає змогу перекладачам виконувати свою роботу належним чином» [22], тому стандарти щодо кабінок містять рекомендації стосовно усіх можливих відволікаючих моментів.

1) Звукоізоляція як від шуму, що передається від середовища кабіни до кабіни, так і навпаки, а також від шуму, що переходить від однієї кабіни до іншої

2) Хороший візуальний зв'язок між перекладачами та учасниками заходу.

3) Адекватні умови праці для перекладачів, кабіни яких є їхнім робочим місцем, такі, що дають їм змогу підтримувати напружені зусилля, спрямовані на концентрацію уваги, необхідні протягом робочої доби [22].

4) У стандарті щодо пересувних кабінок додано ще один аспект: кабінка має бути легкою, але міцною, зручною в користуванні та збірці, а також має бути спроектована так, щоб її легко було розбирати та обслуговувати [23].

У Єврокомісії послуговуються документом на основі цих двох стандартів з такими узагальненими вимогами до кабінок: рекомендований розмір (глибина, висота, ширина); колір, яким облаштовані двері; безшумна вентиляція; дистанція між кабінками та учасниками; поверхні з амортизуючого матеріалу; зручні стільці, які підлаштовуються за висотою; датчик вуглекислого газу, папір, вода. Зазначено, зокрема, особливості розташування кабінки у залі засідань: ніщо не має закривати поле зору. Також звертають увагу на те, що під час показу фільмів або відео перекладачі заздалегідь мають отримати скрипт [24].

Звернемося до практичного досвіду організації зустрічей в ООН. Тут синхронні перекладачі обслуговують 7–8 тригодинних зустрічей на тиждень, робота організована в групах по двоє або троє по 20–30 хвилин. Також перекладачі обслуговують засідання під час відряджень. До усних перекладачів ООН висуваються, зокрема, такі вимоги: досконало володіти мовою ООН, а саме особливою термінологією; працювати у висо-

кому темпі, дотримуючись стильових вимог, а також розуміючи будь-який акцент; мати велику обізнаність у культурних реаліях [25]. Зазначимо, що представникам делегацій наполегливо рекомендують надавати тексти доповідей перекладачам заздалегідь для підвищення ефективності послуг [26]. Служба усного перекладу ООН обслуговує близько 2 700 засідань організації щорічно у режимі синхронного, послідовного перекладу та пошенки. Однак ООН робить ставку головним чином на синхронний переклад, оскільки тут робота передбачає великі багатомовні зустрічі. Зустрічі в ООН можуть проводитися на всіх шістьох офіційних мовах, отже, Служба перекладу забезпечує шість кабінок для синхроністів [27].

Отже, окрім міжнародних стандартів, спостереження за практичними аспектами організації роботи перекладачів в ООН є цінною інформацією. Вочевидь, практичний досвід Служби перекладів в ООН та у Директораті з усного перекладу Єврокомісії накопичується та закріплюється у співпраці з представниками інших професійних перекладацьких об'єднань у вигляді міжнародних стандартів.

Так, яскравим прикладом слугувала реакція цих двох організацій на світову пандемію коронавірусу COVID-19. У будівлі Секретаріату ООН було скасовано усі офіційні зустрічі, перекладачі були вимушені працювати з дому в дистанційному режимі та долати з безпрецедентною швидкістю такі труднощі:

– природні шуми домашнього простору (сусіди, дзвінки тощо);

– необхідність забезпечити апаратне, програмне та звукове обладнання (мікрофон, навушники) належної якості; постійне підключення до Інтернету належної швидкості як у перекладачів, так і в доповідачів;

– складність миттєвої координації у команді перекладачів, адже зазвичай вони працюють у команді з трьох людей, користуються жестами, передають один одному мікрофон, пишуть підказки тощо; за дистанційної роботи необхідно було стрімко напрацювати досвід та підібрати цифрові інструменти для заміни живого спілкування;

– складність миттєвої координації в команді звукооператорів, інженерів, співробітників бюро, а іноді із самими делегатами; у дистанційному режимі перекладач змушений слідкувати за подіями на кількох моніторах; ця багатозадачність є стресом для органів слуху та зору і може викликати проблеми зі здоров'ям;

– необхідність стрімко покращувати навички користування платформ віддаленого перекладу; ці платформи тестували у Європейській Комісії та Раді Європи з 2019 року у режимі двох мов, але у ситуації пандемії довелося застосовувати їх одразу для багатомовних міжнародних зустрічей, долаючи численні виклики, так би мовити, «на ходу» [28; 29].

Дійсно, у 2019 році Директорат з Усного перекладу Єврокомісії відвідував про тестування декількох платформ дистанційного перекладу (“Simultaneous Interpretation Delivery Platforms” (SIDPs)) для обслуговування засідань з учасниками, які знаходяться у різних місцях. Такі платформи було також успішно протестовано щодо використання під час гібридних засідань, коли декілька учасників знаходяться у залі засідань, а інші – на відстані [30]. Ці тестування слугували поштовхом до початку розроблення стандарту ISO для таких платформ. Сьогодні цей документ виходить на фінішну пряму і вже незабаром набуде статусу міжнародного стандарту. Отже, у попередньому варі-

анті стандарту зафіксовано вимоги та рекомендації до використання платформ для надання синхронного перекладу в умовах, коли перекладачі знаходяться або не знаходяться у тій самій кімнаті, що й доповідачі та учасники. У документі прописано вимоги до якості звукового та відеообладнання, а також конфігурацію робочого місця перекладача, чи то у кабінці, чи то в іншій локації [31]. Сподіваємося, що цей стандарт якнайшвидше вступить у силу.

Висновки. Процеси стандартизації та нормування перекладацької діяльності – це сигнали підвищення міжнародного статусу професії, її термінологічного упорядкування. Укладання стандартів – це досить динамічний процес, його логічним результатом є врахування неocenенного практичного досвіду фахівців. Так, тестування платформ для дистанційного перекладу в Директораті з усного перекладу Єврокомісії слугувало поштовхом для розроблення нового стандарту ISO.

Стандарти ISO презентують переклад як будь-яку іншу послугу на ринку, яка має бути якісною за умов дотримання усіх алгоритмів роботи. Перекладацька діяльність сьогодні – це кропітка високотехнологічна робота, яка вимагає цифрової грамотності та постійного самовдосконалення. Практичний характер роботи у міжнародних організаціях вимагає від спеціаліста м'яких навичок комунікації у команді, про які рідко йдеться у підручниках з теорії перекладу.

Дослідження міжнародних стандартів перекладу – це потужне підґрунтя для самовдосконалення майбутніх фахівців, з одного боку, та для розвитку почуття самоповаги, з іншого боку. Не зайвим буде запропонувати ознайомитися з певним стандартом вашому замовнику, коли вам пропонують відпрацювати на зустрічі, наприклад, не надавши матеріалів заздалегідь, замаскувавши брак поваги сумнівними компліментами на кшталт «з Вашим досвідом немає причин хвилюватися» або спробами применшити смислову насиченість події «там не буде нічого складного». Такі практики, на жаль, існують, і молоді спеціалісти часто погоджуються, аби не втратити пропозицію. Далеко не всі розуміють, яка це відповідальна та напружена робота, особливо якщо йдеться про послідовний та синхронний переклад, де вирішальне значення має найнезначніша дрібничка, починаючи від матеріалу підлоги (у кабінці синхроніста) і завершуючи дистанцією між останнім рядом присутніх та місцем роботи перекладача.

Дослідження міжнародних стандартів слугує поштовхом до уточнення педагогічних методик викладання перекладу. Зокрема, вимушений перехід на дистанційне навчання у ВНЗ створює умови для симуляції дистанційного перекладу на практичних заняттях з усного перекладу.

Література:

1. Biel L. Training translators or translation service providers? EN 15038:2006 standard of translation services and its training implications. *The Journal of Specialised Translation*. 2011. January. P. 61–76.
2. Амеліна С.М., Тарасенко Р.О. Орієнтація професійної підготовки перекладачів на вимоги міжнародних стандартів щодо реалізації перекладацьких проектів. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2016. Вип. 51 (104). С. 60–66. URL: https://www.researchgate.net/publication/322790612_Orientacia_profesijnoi_pidgotovki_perekladaciv_na_vimogi_miznarodnih_standartiv_sodo_realizacii_perekladackih_proektiv.
3. Ольховська А.С. Правові аспекти діяльності перекладача як об'єкт фахового навчання. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2014. № 5 (39).
4. Сімкова І.В. Сучасний стан навчання майбутніх бакалаврів-філологів двостороннього перекладу в науково-технічній сфері. *Педагогіка вищої та середньої школи*. 2014. Вип. 42. С. 67–71.
5. Павленко О.О., Чой К.С., Бондар О.Є., Бе Д.Є., Горбаньова О.О. Стандарти підготовки перекладачів: загальний огляд (на прикладі України, Південної Кореї, США, Австрії). *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2018. № 60. Т. 2. URL: www.pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2018/60/part_2/31.pdf.
6. European Directorate General Interpretation. URL: <https://www.devex.com/organizations/european-commission-directorate-general-interpretation-dg-scic-77969>.
7. The Directorate-General for Interpretation: responsibilities. URL: https://ec.europa.eu/info/departments/interpretation_en#responsibilities.
8. What we do. URL: <https://careers.un.org/lbw/home.aspx?viewtype=WWD&lang=en-US>.
9. The United Nations Terminology Database. URL: <https://untermportal.un.org>.
10. Translation. URL: <https://www.un.org/dgacm/ru/content/translation>.
11. ISO 17100:2015 (en) Translation services – Requirements for translation services. URL: <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:17100:ed-1:v1:en>.
12. Translation quality assessment. URL: <https://intext.eu/services/language-services/translation-quality-assessment>.
13. KLS Agency. URL: <https://kls-agency.com.ua>.
14. Unona: About. URL: <https://unona.com.ua/about/kiev>.
15. Адмірал: About. URL: <https://admiral.com.ua/uk/about>.
16. Перекладацький проєкт для викладачів. URL: <https://www.facebook.com/translatorschool/posts/713705369574629>.
17. ISO 20539:2019 (en) Translation, interpreting and related technology – Vocabulary. URL: <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:20539:ed-1:v1:en>.
18. Baker M., Saldanha G. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2011 by Routledge, 704 p.
19. ISO 18841:2018 (en) Interpreting services – General requirements and recommendations. URL: <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:18841:ed-1:v1:en>.
20. ISO/DIS 23155 (en) Interpreting services – Conference interpreting – Requirements and recommendations. URL: <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:23155:dis:ed-1:v1:en:sec:3.3.20>.
21. Standards. Interpreting facilities. URL: https://ec.europa.eu/info/departments/interpretation/standards-interpreting-facilities_en.
22. ISO 2603:2016 (en) Simultaneous interpreting – Permanent booths – Requirements. URL: <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:2603:ed-4:v1:en>.
23. ISO 4043:2016 (en) Simultaneous interpreting – Mobile booths – Requirements. URL: <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:4043:ed-3:v1:en>.
24. Technical specifications for conference rooms with simultaneous interpreting. URL: https://ec.europa.eu/info/sites/info/files/technical-specifications-for-conference-rooms-with-simultaneous-interpreting_2020_en.pdf.
25. Устный перевод. URL: <https://www.un.org/dgacm/ru/content/interpretation>.
26. Practical tips for Speakers and Delegates. URL: [www.unog.ch/unog/website/conferences.nsf/\(httpPages\)/37269ed32c6ab889c1257ed900528868?OpenDocument&ExpandSection=3%2C1#_Section3](http://www.unog.ch/unog/website/conferences.nsf/(httpPages)/37269ed32c6ab889c1257ed900528868?OpenDocument&ExpandSection=3%2C1#_Section3).
27. Translation. URL: [https://www.unog.ch/_80256ee60057cb67.nsf/\(httpPages\)/7d4259374accb4ac1257ed900425a64?OpenDocument&ExpandSection=3%2C2%2C1#_Section3](https://www.unog.ch/_80256ee60057cb67.nsf/(httpPages)/7d4259374accb4ac1257ed900425a64?OpenDocument&ExpandSection=3%2C2%2C1#_Section3).

28. Устный перевод в ООН во времена пандемии. URL: <https://www.un.org/ru/coronavirus/portraits-un-interpreters-adapt-new-work-modes-during-covid-19>.
29. Chaoui P. Remote interpretation. 31 Aug 2020. URL: <https://untoday.org/remote-interpretation>.
30. 2019 Annual Activity Report. URL: https://ec.europa.eu/info/sites/info/files/scic_aar_2019_en.pdf.
31. ISO/PAS 24019:2020 (en) Simultaneous interpreting delivery platforms. Requirements and recommendations. URL: <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:77590:en>.

Romaniukha M. Norms in translation: international aspect

Summary. Translation in the context of globalization is undergoing changes both in terms of content and from the standpoint of technical aspects of service. The article discusses international experience in the regulation of translation activities as well as analyses practical advances of international organizations, namely European Commission and the United Nations, which we are currently observing. The EC's Directorate-General for Interpretation services about 11 000 international meetings annually while the Interpretation service at UNOG provides for approximately 2 700 meetings. These data testify

to the enormous experience in providing the translation process and the communication between participants. The paper provides an overview of current ISO standards relating to translation, interpretation and equipment, as well as those relating to translation terminology. The authors discuss several standards relating to the conference interpreting as well. The analysis of practices in international organizations during the coronavirus pandemic allowed the authors to trace the relationship between practical translation and standardization of this activity at the international level. Today, translation or interpretation is a service on the market that should be of high quality and translation task is a business project which should be serviced according to prescribed algorithms, with participants performing specific roles and reporting. Translation is a complex high-tech activity that requires digital literacy and continuous self-improvement, it is teamwork as well that requires a set of soft skills. The study of international translation standards is a powerful source of self-improvement and self-esteem for future workers, while for educational managers it is an incentive to elaborate techniques of teaching translation.

Key words: translation, interpretation, European Commission, United Nations Organization, ISO standards, quality of translation service.

*Стоянова І. Д.,**кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов**Інституту міжнародних відносин
Київського національного університету імені Тараса Шевченка**Соколовська Л. А.,**кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземних мов**Інституту міжнародних відносин
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

КОНЦЕПТ *STATE* У РОМАНІ ДЖ. ОРВЕЛЛА «1984»: СПЕЦИФІКА МОВНОЇ ОБ'ЄКТИВАЦІЇ В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ

Анотація. Стаття присвячена розгляду специфіки мовної об'єктивації концепту *STATE* в оригіналі роману-антиутопії Джорджа Орвелла «1984» та його перекладі. Термін «концепт» вивчається у межах перекладацьких досліджень. В науковій розвідці робиться спроба визначити зміст концепту, проаналізувати перекладацькі рішення щодо відтворення концепту в українському перекладі.

Концепт *STATE* у творі представлений такими чотирма сегментами: COUNTRY, SOCIAL COMMUNITY, POLITICAL and SOCIAL ORGANIZATION, COMMUNITY AS A PART OF FEDERAL DEPARTMENT, має багаторівневу структуру, тобто складається з декількох когнітивних рівнів, які відрізняються рівнем абстракції, яку вони відбивають. У структурі концепту визначаються чотири концептуальні рівні, утворені ієрархічно підпорядкованими ознаками, які було виділено на основі архісем та диференційних сем, що формують значення концепту *STATE*. Виокремлені сегменти концептуальних ознак відповідають основним галузям-джерелам, які слугують базою для концептуалізації. Ці сегменти й далі членуються на мікросегменти, тобто нижчі рівні членування фреймової структури.

Зроблено висновок, що одним з найважливіших засобів адекватного відтворення концепту є перекладацькі трансформації. Аналіз дискурсивних реалізацій концепту *STATE* у романі Джорджа Орвелла «1984» англійською мовою та його перекладу українською мовою дає підстави стверджувати, що найчастіше використаними трансформаціями досліджуваного перекладу було додавання членів речення та заміни частин мови, часових форм, а також конкретизація.

В результаті використання визначених перекладацьких трансформацій перекладач адекватно передав образ антиутопічної держави, що усвідомлюється в англійській лінгвокультурі як влада, яка прагне все охопити, контролювати і всюди проникати.

На основі наведених у статті прикладів дискурсивної реалізації концепту *STATE* висувається припущення, що вживання перекладацьких трансформацій дає змогу максимально зберегти у перекладі ідентичність авторської думки, а також підвищити об'єктивність процесу перекладу і перекладацького рішення.

Ключові слова: концепт, концептуальний аналіз, фреймова структура, лексична трансформація, граматична трансформація, додавання, конкретизація.

Постановка проблеми. На сучасному етапі у світі, де тоталітарні режими все ще узурпують владу у багатьох його кутках, проблема висвітлення основних характеристик і рис таких режимів залишається гостро актуальною. Відправною точкою у формуванні антиутопії є утопія. Сюжети утопії та антиутопії типологічно близькі завдяки інтересу до суспільної системи. Критик Ю. Латиніна зауважує, що вони складають у світовій літературі «невелику частку текстів, головною дійовою особою яких є держава» [1, с. 178]. Літературна антиутопія в історичному вимірі є спадкоємицею позитивної утопії. Антиутопія зображує той самий світ, який описувався і в утопії, але різюча відмінність утопії від антиутопії полягає у ставленні авторів до вигаданих суспільств. «Два світи (позитивний і негативний) у традиційній утопії й антиутопії одночасно несуть негативний заряд» [2, с. 53]. Ця опозиція виявляється в тому, що в структурі антиутопії закладені порівняння «людина й суспільство», «людина й світ» [3, с. 215]. Роман Дж. Орвелла «1984» вважається класичним зразком антиутопії та одним із найяскравіших представників цього жанру у ХХ столітті.

Особливу увагу приділено концепту *STATE*, зокрема його мовним об'єктиваціям в оригінальному творі та рішенням українського перекладача роману В. Данмера щодо його намагання зберегти атмосферу книги для вітчизняного читача. Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу до відтворення етноспецифіки концептосфер різних культур та опису способів вербалізації концептів у певному дискурсі, вибору способів їх передачі цільовою мовою. Основними методами дослідження є порівняльний та контекстний аналіз, зіставлення форми та змісту оригінального тексту та його перекладу на українську мову.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В сучасну епоху інтеграції особливої ваги набуває міжкультурна комунікація, одним з найважливіших елементів якої є переклад. У своїй сутності будь-яка міжкультурна комунікація являє собою переклад

концептів однієї культури на мови інших культур. Саме тут виникає багато проблем, які надають величезний простір для досліджень.

Художній переклад значно складніший, ніж переклад творів інших жанрів, оскільки передбачає не лише двомовне перенесення, а обмін двома культурами та двома соціумами, що включає обмін емоціями, асоціаціями та ідеями. Здійснюючи переклад тексту, який створювався автором в іншому соціумі і представляє іншу картину світу, перекладач має дослідити особливості, що відрізняють картину світу автора оригінального тексту від його власної, і визначити, як саме такі особливості виражені у тексті твору. Завданням перекладача має бути пошук оптимальних засобів для відтворення цих особливостей під час перекладу.

Переклад художніх текстів вимагає як розуміння індивідуального стилю автора, так і врахування особливостей цільової мови, тому критерії якості й точності художнього перекладу потребують об'єктивного обґрунтування. Одним із таких важливих критеріїв може бути концептуальний аналіз у перекладі. Метою концептуального аналізу є виявлення змісту концепту, побудова моделі концептуальної структури, визначення специфічності її вербалізації у мові. Застосування методики концептуального аналізу (Н. Арутюнова, А. Белова, А. Вежицька, Ю. Степанов, В. Карасик, О. Кубрякова, І. Шевченко, О. Кресан, С. Жаботинська, О. Кагановська) у контексті художнього перекладу надає ширші можливості для проникнення в природу індивідуально-авторського світосприйняття, його розуміння як складника концептуальної картини світу.

Концепт ідентифікується як «ментальне утворення, що відображає об'єкти як предметного, так і ідеального світу, і є одиницею колективної свідомості, що зберігається в колективній пам'яті носіїв мови, характеризується багатомірністю, дискретністю смислу» [4, с. 298]; «культурно відзначений вербалізований зміст, представлений в аспекті вираження низкою своїх мовних реалізацій, що утворюють відповідну лексико-семантичну парадигму» [5, с. 102].

У концепті як одиниці свідомості міститься вербально закріплене судження (морально-етичного, ідеологічного, психологічного та наївно-філософського характеру). Аналіз концепту дає можливість відкрити особливості мовної картини світу, в якій втілюється сприйняття людиною явищ реальної дійсності і яка виступає фактично базою загальної духовної картини світу. Культурні концепти кожної окремої нації, мовної спільноти є відмінними та неповторними, що ускладнює проблеми їхнього відтворення іншими мовами [6, с. 20].

Під час перекладу з максимальною повнотою мають відтворюватися усі виміри концепту, а саме образний, поняттєвий та ціннісний, оскільки картина світу складається із сукупності образних, поняттєвих та ціннісних доміант. Під час перекладу найлегше відтворити поняттєвий складник концепту, оскільки передача ядерного значення не викликає особливих труднощів. Образний та ціннісний рівні вимагають найбільшої уваги перекладача [7, с. 194].

За висновком М. Лук'яненко, на основі концептуального аналізу тексту вибудовується концептуальний підхід до перекладу, який полягає у визначенні текстових концептів і осягненні головного концепту твору як головної передумови перекладу. За такого підходу зберігається авторський концепт твору.

Основними принципами концептуального підходу до перекладу, за М. Лук'яненко, є виявлення і збереження у цільовому тексті базових концептів, а саме важливих складових частин семантико-стилістичної системи оригіналу, задля забезпечення відповідних реакцій читачів перекладу; врахування під час перекладу авторської концепції першотвору, яка визначає його зміст і стиль; сприйняття концептуального змісту художнього твору в діалектичній єдності з його художньою формою; відтворення в перекладі лінгвостилістичних особливостей оригіналу, що пов'язано з певними втратами та різними трансформаціями, спричиненими відмінностями між мовними і концептуальними картинками світу; максимально точне відтворення у перекладі екстралінгвальних явищ як компонентів загальної контекстної системи оригіналу; урахування мовної і концептуальної картин одержувача перекладу та його культурної традиції; обов'язкове зіставлення концептуальної інформації, яку містить оригінал, з тією, яку виявлятиме перекладений твір, що є важливою передумовою досягнення адекватності [8, с. 5].

Мову та культуру поєднує їх знаковий та системний характер. І в мові, і в культурі збережена сприйнята, перероблена, структурована картина світу. Таким чином, під час перекладу твору на іншу мову концепт переживає неминучі трансформації, сповнюється новими смислами, змінює своє асоціативне поле. Трансформація – це основа більшості прийомів перекладу, яка полягає у зміні формальних (лексичні або граматичні трансформації) або семантичних (семантичні трансформації) компонентів вихідного тексту за збереження інформації, призначеної для передачі.

Граматичні трансформації (граматичні заміни) – це спосіб перекладу, за якого граматична одиниця в оригіналі перетворюється на одиницю мови перекладу з іншим граматичним значенням. Заміни може піддаватися граматична одиниця будь-якого рівня, зокрема частина мови, член речення [9, с. 252]. Під час перекладу завжди відбувається заміна форм мови оригіналу на форми мови перекладу. Граматична заміна як особливий спосіб перекладу передбачає не просто вживання в перекладі форм мови перекладу, а відмова від використання форм, аналогічних вихідним, заміну таких форм на інші [10, с. 54].

Проблеми перекладацьких трансформацій розглядали Л. Бархударов, Л. Латишев, В. Комісаров, А. Швейцер, Є. Бреус, Я. Рецкер та багато інших науковців. Однак проблема перекладацьких трансформацій загалом і граматичних зокрема продовжує залишатися актуальною. Нині існує безліч підходів до поділу перекладацьких трансформацій на види й типи, безліч класифікацій, запропонованих різними авторами. За словами Л. Бархударова, всі види перетворень чи трансформацій, здійснюваних у процесі перекладу, можна звести до чотирьох елементарних типів, таких як граматичні, серед яких слід назвати перестановки, заміни, опущення, додавання; лексичні заміни (конкретизація та генералізація) та комплексні лексико-граматичні заміни (антонімічний переклад) [11, с. 59].

Метою статті є виявлення і характеристика мовних засобів реалізації концепту STATE в оригіналі роману Дж. Орвелла та в українському перекладі; аналіз та систематизація перекладацьких рішень щодо відтворення концепту в українському перекладі.

Виклад основного матеріалу. Концепт STATE належить до сфери соціального й політичного життя і є дуже важливим для існування та розвитку будь-якої нації, тому ставлення

громадян до держави залежить від історичних та політичних традицій того чи іншого етносу. Саме традиції ставлення до держави фіксуються в мові на різних стратифікаційних рівнях.

Аналіз дискурсивних реалізацій дав змогу доповнити прототипні уявлення про концепт STATE. Як свідчить аналіз мовного матеріалу, визначений концепт у творі представлений такими чотирма сегментами: COUNTRY, SOCIAL COMMUNITY, POLITICAL and SOCIAL ORGANIZATION, COMMUNITY AS A PART OF FEDERAL DEPARTMENT, має багаторівневу структуру, тобто складається з декількох когнітивних рівнів, які відрізняються рівнем абстракції, яку вони відбивають. У структурі концепту визначаються чотири концептуальні рівні, утворені ієрархічно підпорядкованими ознаками, які було виділено на основі архісем та диференційних сем [12, с. 20], що формують значення концепту STATE. Виокремлені сегменти концептуальних ознак відповідають основним галузям-джерелам, які слугують базою для концептуалізації. Ці сегменти й далі членуються на мікросегменти, тобто нижчі рівні членування фреймової структури.

Порівнюючи оригінал твору Дж. Орвелла «1984» з його українським перекладом, зробленим Віталієм Данмером, спостерігаємо велику кількість різноманітних трансформацій, якими скористався автор для створення адекватного художнього перекладу. Їх більшість є об'єктивними та вмотивованими.

Сегмент COUNTRY представлений мікросегментом *territory*. Ім'я концепту STATE називає окрему географічну область, яка розуміється як окремий земельний простір, територія: (1): "*Oceania comprises the Americas, the Atlantic islands including the British Isles, Australasia, and the southern portion of Africa*" [13, с. 234].

Океанія охоплює обидві Америки, Атлантичні острови, включаючи Британські острови, Австралазію та південну частину Африки [14, с. 172]. Перекладач звертається до смислового розвитку, замінюючи словниковий відповідник *comprises* контекстуальним *охоплює*, який логічно з ним пов'язаний.

Актуалізація мікросегменту *territory* відбувається шляхом об'єктивності таких семантичних ознак.

1) Limited: (2): "*The frontiers between (the) three super-states are in some places arbitrary, and in others they fluctuate according to the fortunes of war; but in general they follow geographical lines*" [13, с. 234].

Кордони між (цими) трьома наддержавами є у деяких місцях довільними та непостійними, а у інших місцях вони коливаються залежно від примх війни, але загалом вони чітко повторюють географічні межі [14, с. 172]. В перекладі цього уривку спостерігаємо використання двох типів трансформацій, таких як конкретизація (заміна слова мови оригіналу з більш широким предметно-логічним значенням словом мови перекладу з більш вузьким значенням (*the three super-states – ціми трьома наддержавами*)) та додавання (тип перекладацької трансформації, який ґрунтується на відновленні під час перекладу опущених слів. (*The frontiers are arbitrary – Кордони є довільними та непостійними*)).

2) Isolated: (3): "*It is absolutely necessary to their structure that there should be no contact with foreigners <...> the average citizen of Oceania never sets eyes on a citizen of either Eurasia or Eastasia, and he is forbidden the knowledge of foreign languages*" [13, с. 248]. Стилі англіїські речення вимагають

в українській мові більш розгорнутого вираження, тому метод додавання виявляється досить актуальним під час перекладу цього уривка.

Це абсолютно необхідно для їх структури аби не могло бути жодного контакту з іноземцями <...> середньостатистичний громадянин Океанії ніколи не бачить на власні очі громадянина Євразії або Східазії, і йому заборонено мати знання з будь-яких іноземних мов [14, с. 183].

Сегмент SOCIAL COMMUNITY репрезентується мікросегментом *people*: (4) "*Below that come the dumb masses whom we habitually refer to as 'the proles', numbering perhaps 85 per cent of the population*" <...> *the proles are the Low*" [13, с. 263].

Нижче від цього знаходяться ті безглузді, тупі та глухі маси, до яких ми за звичкою звертаємося як до «пролів», кількістю можливо 85 відсотків від населення <...>, проли є Низькими [14, с. 194].

У вищеведеному уривку перекладач використовує такі типи трансформацій, як додавання (компенсуючи відсутність необхідних слів) та найбільш поширений і варіативний вид перекладацької трансформації, а саме заміну. У процесі перекладу заміни можуть піддаватися як граматичні, так і лексичні одиниці. В нашому випадку відбувається заміна частини мови.

Сегмент POLITICAL and SOCIAL ORGANIZATION формується мікросегментами, які концептуалізують політичні, економічні й культурні реалії антиутопічного суспільства: *functions, bodies of power, ideology*.

Мікросегмент *bodies of power* має ще один рівень ієрархічної структури й розширюється на третьому рівні за допомогою мікросегменту *суб'єкти влади*. Актуалізація цього мікросегменту відбувається шляхом об'єктивності таких семантичних ознак.

1) Take care of people: (5): "*the party was the eternal guardian of the weak*" [13, с. 331]. *Ця Партія є вічним захисником слабких* [14, с. 31]. В цьому уривку відбувається заміна минулого часу на теперішній.

2) Control all spheres of life: (6): "*A Party member lives from birth to death under the eye of the Thought Police. Even when he is alone he can never be sure that he is alone. Wherever he may be, asleep or awake, working or resting, in his bath or in bed, he can be inspected without warning and without knowing that he is being inspected. Nothing that he does is indifferent*" [13, с. 265].

Член Партії живе від народження до самої смерті під невиспущим оком Поліції Думок. Навіть тоді коли він перебуває на самоті, він ніколи не може бути певним, що він дійсно на самоті. При будь-яких умовах де б він не перебував, уві сні чи у бадьорості, працюючи чи відпочиваючи, у ванній чи у ліжку, він може бути інспектований без жодного попередження і без жодного знання про те, що його було інспектовано. Жодна з його дій не є незначущою [14, с. 197]. Під час передачі цього речення було застосовано лексичний тип трансформації додавання.

3) Repress people: (7): "*The rocket bombs which fell daily on London were fired by the Government of Oceania itself, 'just to keep people frightened'*" [13, с. 187]. *Ті ракетні бомби, які щоденно падають на Лондон, швидше за все, запущені власне Урядом Океанії – лише для того аби тримати народ наляканим* [14, с. 141]. В наведеному прикладі застосовано низку граматичних трансформацій на різному рівні, тобто наявна комплексна граматична трансформація. Це дві або більше простих гра-

матичних (синтаксичних) трансформацій, наприклад, коли під час перекладу одночасно здійснюються заміна та додавання. Перекладач застосовує граматичну заміну іменника *the rocket* на прикметник *ракетні* та синтаксичну перестановку *fell daily – щоденно падають*, поєднану з граматичною заміною минулого часу *fell* на теперішній *падають*, що зумовлене синтаксичною структурою української мови.

4) Militarize social life: (8) “*All three powers merely continue to produce atomic bombs*” [13, с. 246]. *Усі ці три потуги лише продовжили виробництво атомних бомб* [14, с. 175]. У прикладі показано такий тип лексичної заміни, як конкретизація (відсутність у мові перекладу слова з таким же діапазоном значень *powers – потуги*), а також граматичну заміну інфінітиву *to produce* на іменник *виробництво*. Це можна пояснити особливостями синтаксичної структури української мови.

5) Popularize the achievements of power bodies: (9): “*Oceanic society rests ultimately on the belief that Big Brother is omnipotent and that the Party is infallible*” [13, с. 267]. *Суспільство Океанії спирається урешті-решт на ту віру, що Старший Брат є всемогутнім та весільним, і те, що ця Партія є непогрішима та незаперечна* [14, с. 198]. Лексична трансформація додавання в наведеному прикладі була використана задля лексичного збільшення, обумовленого формальною невизначеністю семантичних компонентів мови оригіналу (*Big Brother is omnipotent – Старший Брат є всемогутнім та весільним; the Party is infallible – ця Партія є непогрішима та незаперечна*).

6) Suppress differently minded people: (10): “*agents of the Thought Police moved always among them, spreading false rumours and marking down and eliminating the few individuals who were judged capable of becoming dangerous*” [13, с. 91]. *Декілька агентів Поліції Думок завжди перебували серед них, розповсюджуючи брехливі чутки, відстежуючи та винищуючи тих особистостей, що на їх думку здатні були стати загрозою* [14, с. 64]. У цьому уривку перекладач також звертається до лексичної трансформації додавання *agents of the Thought Police – Декілька агентів Поліції Думок*, метою чого є лексичне збільшення доречними словами.

7) Owners of all property: (11): “*the Party owns everything in Oceania, because it controls everything, and disposes of the products as it thinks fit*” [13, с. 260]. *Партія володіла геть усім у Океанії, тому що вона контролювала геть усе, і розпоряджалася цими здобутками так, як тільки їй цього заманеться* [14, с. 192]. В наведеному прикладі під час перекладу було використано заміну на морфологічному рівні (спосіб перекладу, за якого граматична одиниця в оригіналі перетворюється на одиницю мови перекладу з іншим граматичним значенням). В цьому випадку було здійснено заміну граматичного часу в англ. з теперішнього *the Party owns, <...> controls <...>, disposes* на минулий час укр. *Партія володіла <...>, контролювала <...>, і розпоряджалася*.

8) Have unlimited power: (12): “*Power is in inflicting pain and humiliation. Power is in tearing human minds to pieces and putting them together again in new shapes of your own choosing*” [13, с. 336].

Влада полягає у завданні болю та приниження. Влада полягає у роздиранні людського розуму на шматки і у складанні їх знову разом у нових формах, необхідних твоєму власному вибору [14, с. 252]. Під час перекладу цього речення було здійс-

нено лексичну заміну, а саме конкретизовано слово із загальним значенням в англ. *Power* словом із приватним значенням в укр. *Влада*.

Сегмент POLITICAL and SOCIAL ORGANIZATION представлений мікросегментом *functions*, який має ще один рівень ієрархічної структури й розширюється на третьому рівні за допомогою двох мікросегментів *internal functions, external functions*. Актуалізація мікросегменту *internal functions* відбувається шляхом об’єктивації таких семантичних ознак.

1) Upbringing: (13): “*Nearly all children nowadays were horrible. What was worst of all was that by means of such organizations as the Spies they were systematically turned into ungovernable little savages, and yet this produced in them no tendency whatever to rebel against the discipline of the Party <...> The songs, the processions, the banners, the hiking, the drilling with dummy rifles, the yelling of slogans, the worship of Big Brother – it was all a sort of glorious game to them*” [13, с. 31].

Майже всі діти зараз суцільне жахливе лихо. А що найгірше за все, так це те, що завдяки зусиллям таких організацій, як, наприклад, Шпигуни, їх систематично перетворюють на некерованих, невгамовних маленьких дикунів, і відтоді це виробляє в них повну відсутність прагнень до повстання проти порядків Партії <...> Пісні, марші, прапори, турпоходи, тренування з макетами рушниць, вишукування гасел, культове поклоніння Старшому Брату – це все було для них різновидом якоїсь чудової гри [14, с. 21]. В наведеному прикладі було застосовано низку граматичних трансформацій на різному рівні. Так, речення *children nowadays were horrible* було перекладено *діти зараз суцільне жахливе лихо* з подвійною заміною граматичного часу з минулого на теперішній час та прикметника *horrible* на номінативне словосполучення *жахливе лихо*. В уривку *they were systematically turned into ungovernable little savages, and yet this produced in them no tendency whatever to rebel against the discipline of the Party* перекладач використовує заміну граматичного часу в англ. з минулого *were systematically turned into ungovernable little savages* на теперішній час укр. *їх систематично перетворюють на некерованих, невгамовних маленьких дикунів*. Граматична трансформація внутрішнього поділу та лексичного додавання в наведеному прикладі була використана для того, щоби полегшити сприйняття тексту: англ. *by means of such organizations as the Spies* – укр. *завдяки зусиллям таких організацій, як, наприклад, Шпигуни*.

2) Mass media: (14): “*And the Records Department, after all, was itself only a single branch of the Ministry of Truth, whose primary job was not to reconstruct the past but to supply the citizens of Oceania with newspapers, films, textbooks, telescreen programmes, plays, novels – with every conceivable kind of information, instruction, or entertainment, from a statue to a slogan, from a lyric poem to a biological treatise, and from a child’s spelling-book to a Newspeak dictionary*” [13, с. 54].

І Відділ Записів, зрештою, являв собою лише одну єдину гілку Міністерства Правди, головною метою якого була не перебудова минулого, а забезпечення постачання громадянам Океанії газет, фільмів, підручників, програм телезахисту, ігор, романів – усіх мислимих різновидів інформації, інструкцій, розваг, від статуй до гасел, від ліричних поем до трактатів з біології, від дитячих абеток до словників з Новосуржу [14, с. 38]. Під час перекладу речення було застосовано семантичний розвиток в ході передачі словосполучень *whose primary*

job – головною метою, a child's spelling-book – від дитячих абеток. Поясненням є заміна словникового відповідника контекстуальним. Також у перекладі цього речення спостерігається застосування граматичної заміни частин мови: англ. *to reconstruct the past, to supply the citizens* – укр. *перебудова минулого, забезпечення постачання громадянам*. Перекладачі вдаються до заміни зазвичай тоді, коли у мові перекладу немає частини мови чи конструкції з відповідним значенням, коли цього потребують норми сполучуваності.

3) Science: (15): *"In the vast laboratories of the Ministry of Peace the teams of experts are...concerned with planning the logistics of future wars; others devise larger and larger rocket bombs, more and more powerful explosives, and more and more impenetrable armour-plating; others search for new and deadlier gases, or for soluble poisons"* [13, с. 245]. *У просторах лабораторіях Міністерства Миру цілі команди цих експертів невпинно та невтомно працюють. Деякі займаються лише плануванням логістики у майбутніх війнах; інші розробляють все більші і більші ракетні бомби, ще сильнішу й найсильнішу потужну вибухівку, ще міцнішу та найміцнішу непробивну панцировану броню, інші вишукують нових та більш смертоносних газів або швидкокорозійних отрут* [14, с. 180]. В наведеному прикладі перекладач використав загальноприйнятний спосіб, а саме складнопідрядне речення із зовнішнім поділом (поділ складного речення на декілька простих під час перекладу з іноземної мови).

Мікросегмент *external functions* знаходить свій вияв через семантичну ознаку *war activities*. Ці відношення пов'язані зі справжніми військовими діями на території й за межами антиутопічної держави: (16): *"Oceania has always been at war with Eastasia. Since the beginning of your life, since the beginning of the Party, since the beginning of history, the war has continued without a break, always the same war"* [13, с. 311]. *Океанія завжди була у стані війни зі Східазією. Від самого початку твого життя, від самого початку Партії, від самого початку історії, ця війна продовжується без жодної перерви, завжди одна й та сама війна* [14, с. 231]. У прикладі до речення оригіналу під час перекладу додано номінативну одиницю у *стані*. Трансформація додавання була використана задля покращення смислового зв'язку в реченні. Додавання збільшує кількість слів, що дає можливість адекватніше зробити переклад, до того ж надається необхідна тональність повідомленню, наближуючи його до норм української мови.

Сегмент POLITICAL and SOCIAL ORGANIZATION репрезентується мікросегментом *ideology*: (17): *"history has stopped. Nothing exists except an endless present in which the Party is always right"* [13, с. 195]. *Історія ступила. Нічого не існує окрім нескінченного теперішнього, у якому Партія завжди права* [14, с. 143]. У цьому прикладі спостерігаємо вживання прийому антонімізації: англійське ствердзувальне речення *Nothing exists except an endless present* трансформується у заперечувальне *Нічого не існує окрім нескінченного теперішнього*. Зазначимо, що, незважаючи на таке глибинне перетворення лексико-граматичного характеру, зберігається логічний зв'язок між вихідним і цільовим реченнями.

Висновки. Аналіз використання того чи іншого концепту в перекладі є трудомістким завданням, бо перекладач має звести місток між двома різними культурами та наблизити одну до

одної. Відтворюючи художній іншомовний текст, перекладач керується умовами міжмовної комунікації, створюючи такий переклад, який повністю відобразить літературну особливість та емоційно-естетичну цінність першотвору. Одними з найважливіших засобів адекватного відтворення є перекладацькі трансформації.

Аналіз мовного матеріалу дає підстави стверджувати, що майже в кожному реченні використано якусь трансформацію. Це зумовлено розбіжностями двох мов. Найчастіше використаними трансформаціями досліджуваного перекладу було додавання членів речення та заміни, особливо частин мови, часових форм, а також конкретизація. Часто траплялися й семантичний розвиток, внутрішній та зовнішній поділ. Більшість трансформацій цього перекладу були вмотивованими.

В результаті використання визначених перекладацьких трансформацій В. Данмер адекватно передав образ антиутопічної держави, що усвідомлюється в англійській лінгвокультурі як влада, яка прагне все охопити, контролювати і всюди проникати. Домінуючим методом управління є насильство, примушення, терор.

Перспективи подальших досліджень полягають у монологістичному та полілінгвістичному порівняльному аналізі творів вибраного жанру задля виявлення рівня адекватності перекладів порівняно з першоджерелом, а також розгляд специфіки мовної об'єктивації інших концептів.

Література:

1. Латынина Ю. Литературные истоки антиутопического жанра : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.08. Москва, 1992. 20 с.
2. Сабина О. Жанр антиутопии в английской и американской литературе 30-50-х годов XX в. *Вестник МГУ. Сер. 9: Филология*. 1990. № 2. С. 51–54.
3. Новиков В. Книга о пародии. Москва : Советский писатель, 1989. 343 с.
4. Селіванова О. Лінгвістична енциклопедія : довідник. Полтава : Довкілля, 2011. 844 с.
5. Попова З., Стернин И. Когнитивная лингвистика : учебное издание. Москва : Восток-Запад, 2007. 314 с.
6. Гаврилук А. Роль концепту у перекладознавстві. *Наукові записки національного університету «Острозька Академія»*. Серія: Філологія. 2012. Вип. 25. С. 19–21.
7. Некряч Т. Види асиметрії при перекладі драматичного діалогу. *Проблеми семантики, прагматики, та когнітивної лінгвістики*. 2006. Вип. 9. С. 191–196.
8. Лук'янченко М. Французька екзистенціальна проза в українських перекладах : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.16. Київ, 2006. 20 с.
9. Волченко О., Нікішина В. Граматичні трансформації в англо-українському художньому перекладі. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». 2015. Вип. 54. С. 252–254.
10. Комиссаров В. Теория перевода. Москва : Высшая школа, 1990. 253 с.
11. Бархударов Л. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. Москва : Международные отношения, 1975. 324 с.
12. Шмелев Д. Очерки по семасиологии русского языка. Москва, 1964. 244 с.
13. Orwell G. 1984. N.-Y. : New American Library, 1949. 177 p.
14. Орвел Дж. 1984 / пер. з англ. В. Данмер. URL: <http://toloka.to/t45955>.

Stoyanova I., Sokolovska L. Concept STATE in the novel by George Orwell “1984”: peculiarity of its linguistic representation in the original and translation

Summary. The paper deals with the analysis of linguistic representation of the concept STATE in the original of the anti-utopian novel by George Orwell “1984” and its translation. The term “concept” is analyzed in the realm of its translation studies.

The work highlights an attempt to determine the content of the concept, to analyze translation solutions on the reconstruction of the concept in the Ukrainian translation.

The concept STATE in the novel is represented by four segments: COUNTRY, SOCIAL COMMUNITY, POLITICAL and SOCIAL ORGANIZATION, COMMUNITY AS A PART OF FEDERAL DEPARTMENT and has a multilevel structure. It consists of several cognitive levels that differ in the degree of abstraction they reflect. The structure of the concept defines four conceptual levels, formed by hierarchically subordinate features, which were identified on the basis of arch-semes and differential semes, which form the meaning of the concept STATE. The selected segments of conceptual features correspond to the main sources that serve as a basis for conceptualization. These segments are further divided into microsegments – the lower levels of the frame structuring.

The conclusion has been made that one of the most important means of adequate representation of the concept is translation transformations. The analysis of the discourse representations of the concept STATE in George Orwell’s novel “1984” in English and its translation into Ukrainian suggests that the most commonly used transformation of the studied translation was the addition of sentence members and substitutions: parts of speech substitutions, substitutions of temporal forms, and concretization.

As a result of the use of certain translation transformations, the translator adequately conveyed the image of an anti-utopian state, which is perceived in English linguistic culture as a power that seeks to embrace, control and penetrate everywhere.

On the basis of the discourse representations of the concept STATE, analyzed in the article, an assumption is made that the use of translation transformations allows to preserve the author’s thoughts identity in translation and to enhance the objectivity of the translation process and the translation solution.

Key words: concept, conceptual analysis, frame structure, lexical transformation, grammatical transformation, addition, categorization.

Чепурна З. В.,

старший викладач кафедри теорії, практики та перекладу німецької мови
Національного технічного університету України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

ФУНКЦІОНУВАННЯ ІМЕННИКА-ОЙКОНИМА Й ПРИКМЕТНИКА-ОЙКОНИМА В НІМЕЦЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРАХ

Анотація. Міжнаціональні фразеологізми виникли в німецькій мові, як і в інших мовах, під впливом античної культури, християнства, зарубіжної літератури й історії. У семантиці ж національно-специфічних фразеологічних одиниць німецької мови відбивається національна історія, особливості розвитку національної літератури й мистецтва, специфіка національних власних назв, асоціацій, пов'язаних з ойконімами. Оскільки культура народу – це синтез національного та міжнаціонального компонентів, що знаходяться в нерозривній єдності й переплетенні, ономастичні фразеологічні одиниці виникли або в результаті дії першого компонента й у цьому випадку мають аналогії в інших мовах, або в результаті дії другого компонента й тоді виявляються національно-специфічними.

У статті охарактеризовано дефініції понять «фразеологізм», «ономастика», «онімний компонент», «ойконім». Автор приділяє увагу характеристиці ойконімів з погляду на історично-соціальні факти, трактує їх як своєрідний феномен культури народу. Пропонується розгляд ойконімів у трьох аспектах: антропологічному, суспільно-історичному та як систему. Особливу увагу приділено аналізу ойконімів, зважаючи на їх походження. Розглядаються фразеологізми з компонентом-ойконімом зі стародавньої міфології або біблійної, євангельської міфології та пропонується їх переклад. Згідно з результатами проведеного дослідження, відображаючи в складі як міжнаціональний, так і специфічно-національний компонент німецької культури, ономастична фразеологія німецької мови є ключем до розуміння ментальності німецької нації, її історичного та культурного розвитку та зв'язків з іншими народами.

Також ідеться про те, як завдяки ойконімам-прикметникам можна зрозуміти ставлення одного народу до іншого, а деякі риси, характерні для того чи іншого народу, представлені як такі, що у фразеологічних зв'язках мають іронічну конотацію, яка виявляється в певному контексті або в комунікативній ситуації.

Ключові слова: ономастика, онім, фразеологія, фразеологізми з онімним компонентом, ойконім, німецькомовні фразеологізми.

Постановка проблеми. Позначення предметів реальної дійсності мовними знаками – процес постійний і безперервний. Пізнаючи світ, людина дає назви окремим його частинам, при цьому вона «класифікує (дає загальні назви), індивідуалізує та ідентифікує (дає власні назви)» [1, с. 230]. Ойконімія посіла чільне місце в системі людських цінностей. Вона належить до культурного надбання народу, є тим універсальним історично-соціальним фактом, який дає право трактувати її як своєрідний феномен культури. Сучасний український полікультурний

простір неможливо аналізувати чи інтерпретувати, оминувши таку важливу ланку в традиційній культурі, як ойконімія. Тому цей культурний пласт доцільно розглядати в трьох аспектах: антропологічному, суспільно-історичному і як систему. Тому вважаємо перспективним вивчення національної специфіки фразеології на тлі мовних одиниць, що відрізняються підвищеною соціальністю, зв'язком із життям суспільства. До таких одиниць належать власні імена, зокрема ойконіми, оскільки вони є особливістю мов усіх часів і народів, здатні багато розповісти про минуле та сьогодення народу-носія мови. Як зауважує В.М. Мокієнко, ономастична фразеологія відображає не тільки національну самобутність іменника того чи іншого народу, а й через колоритні імена повідомляє про своєрідні звичаї, спосіб мислення, міфологію [2, с. 58].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На функціонування власних імен у складі фразеологізмів ще в XIX ст. й на початку XX ст. звернули увагу О.О. Потебня, Ф.І. Сумцов, Ф.І. Буслаєв, І.І. Вознесенський, В.І. Даль. Вони відзначали, що власні імена як компоненти фразеологізмів слугують яскравим засобом експресії, використовуються для рими, свідчать про певні історичні події.

Мета статті – дослідити фразеологізми з українськими та німецькими ойконімами, ознайомитися та зробити аналіз уже проведених досліджень із цієї тематики; виявити й дослідити фразеологізми з ойконімним компонентом, а також проаналізувати зібраний практичний матеріал.

Ойконіми – це особливий клас онімів, який суттєво вирізняється серед інших класів онімів і навіть серед інших розрядів топонімів. Головною причиною цього є те, що поселення – це географічні об'єкти не природного походження, а результат людської діяльності, продукт праці людських рук. Саме тому такі назви виражають насамперед ставлення поселення до окремої особи або до групи людей. Перші вживаються у формі однини, а другі – у формі множини або у формі *pluralia tantum*. Ойконіми поділяємо на відонімні, відапелятивні та штучно створені в радянський час [3, с. 14]. Останні найчастіше виражають ідеологічне забарвлення. Дотеперішній поділ ойконімів на відапелятивні та відонімні вважаємо не цілком прийнятним, оскільки багато назв, які кваліфіковано як відапелятивні, насправді є відонімними. Так, ойконіми на зразок *балка, гряда, десятина, дубина, липина, новина* тощо насправді є не відапелятивними, а відонімними, утвореними від мікротопонімів, мотивованих однойменними апелятивами. Власне, реально відапелятивними є лише порівняно невелика кількість ойконімів.

Виклад основного матеріалу. У німецькомовному просторі назви місцевості в основному кельтсько-німецького походження. Загалом вони складаються з основного слова й визначального слова. Основні слова поступово забуваються, сьгодні багато з них уже не можна відрізнити від суфіксів. Наприклад, суфікси *-em, -en, -um* поступово створювалися з основного слова – *heim*. Основне слово вказує на причину іменування місця, воно може вказувати на різні характеристики області. Приклад: *-berg, -wald, -kirchen*. На місці основних слів також можуть бути суфікси, які не мають власного сенсу. Наприклад: *-ach, -in, -ing, -ede: jemanden auf den Blocksberg wünschen – послати когось до дідька*.

Нині існує досить велика кількість ойконімів, походження яких є невизначеним, наприклад: *Leben wie Gott in Frankreich – жити як Бог у Франції – дуже добре жити*. Вважається, що цей фразеологізм виник незабаром після Французької революції, коли у Франції, на деякий час, культ розуму був замінений на християнство.

Da ist Holland in Not/in Nöten – Голландія в біді (бути безпорадним, знаходитися в критичному становищі). Походження цієї фрази нез'ясоване. Імовірно, цей фразеологізм характеризує погану ситуацію, у якій голландці опинилися під час другої завоювницької війни під керівництвом Людовика XIV (так званої голландської війни).

Ein Nürnberger Trichter – Нюрнберзька воронка. Значення: засіб для якнайшвидшого досягнення мети або запам'ятовування інформації. Походження цієї фрази не зовсім зрозуміле. Уважається, що ця фраза пов'язана з Нюрнберзьким поетом Харсдорфером, який видав у 1647 році збірник поезії під назвою «Поетична воронка». Імовірно, ця «поетична воронка» з Нюрнберга стала потім «Нюрнберзькою воронкою».

Нерідко зустрічаються фразеологізми з компонентом-ойконімом зі стародавньої міфології або біблійної, євангельської міфології. Ось деякі з них:

Eulen nach Athen tragen – сов в Афіни носити. Значення: робити щось зайве.

В українській мові відповідник: *лити воду в колодязь*.

Походження цієї фрази – латинське. Навколо Афін і в місті було багато сов. Сова була для древніх греків символом мудрості й атрибутом богині Афін, яка була богинею мудрості й богинею захисту Афін.

Також існує багато фразеологізмів, які містять назву країни або міста та мають таке саме значення: *Fische zum Hellespont bringen – нести рибу до Геллеспонта; Krokodile nach Ägypten bringen – везти крокодила до Єгипту; Käse in die Schweiz rollen – котити сир у Швейцарію*

Наступний приклад: *Sein Damaskus erleben/seinen; Tag von Damaskus erleben – прожити день у Дамаску*. Значення: стати зовсім іншою людиною, «переродитися». Ця фраза відноситься до Біблії. Тут повідомляється, як Саул став Павлом на шляху до Дамаска.

Wie in Sodom und Gomorrha zugehen – там просто содом та гоморра. Значення: місце повне гріхів, аморальних діянь.

Вислів походить зі Старого Заповіту, який розповідає про порочні міста Содом і Гоморра. Бог послав туди ангелів, щоб розповісти людям, що він хоче знищити обидва міста. Але якщо знайдуться десять праведників, він пощадить місто. Вони не були знайдені, і Бог зруйнував ті міста: «І Господь учинив дощ і огонь з неба на Содом і Гоморру».

Оскільки власні імена (у нашому випадку ойконіми) у складі фразеологізмів здебільшого втрачають індивідуалізаційну та ідентифікаційну функції, тому вони слугують для характеристики й типізації осіб, подій, ситуацій або часто виступають як предикативи чи прикметники. Це можна побачити, наприклад, в атрибутивних словосполученнях (*auf dem hohen Olymp sitzen – сидячи на високому Олімпі, тобто задирати носа, хвалитися*) або у фразеологізмах з невизначеною особою (*sich in einem Eldorado befinden – знаходиться в Ельдорадо, тобто стояти перед дилемою, треба вирішити щось важливе*).

Зустрічаються також ойконіми у фразеологізмах з легенд, казок, фольклору або просто з літературної мови. Наведемо деякі з них:

jemanden auf den Blocksberg wünschen – відправляти когось на Блоксберг. Значення: посилати когось під три чорти, дуже далеко.

Блоксберг – це легендарне місце зустрічі відьом на смоляній горі, має також іншу назву Брокен – найвищий пік гори. Отже, той, хто відправляє когось на гору Блоксберг, проклинає його й хотів би бачити його дуже далеко, а саме в компанії відьом і чортів;

so groß wie das Heidelberger Faß sein – бути великим, як гейдельберзька бочка. Значення: мати величезні розміри.

Фразеологізм походить від гейдельберзької бочки – найбільшої бочки для вина, що зберігається в підвалах Гейдельберзького замку;

ab nach Kassel – геть у Кассель. Значення: іди геть, зникни з очей.

Фразеологізм зберігає негативні асоціації, пов'язані з містом Кассель, який під час війни північноамериканських колоній Англії за незалежність був збірним пунктом німецьких рекрутів;

aussehen wie der Junge von Meissen – виглядати як хлопчик із Мейсена. Значення: мати безглуздий вигляд.

Походить вираз від великої порцелянової статуетки, яка збудована біля входу до Мейсенської порцелянової мануфактури аж до 1840 року, відразу ж привернула увагу відвідувачів своїм костюмом лакея і безглуздим обличчям;

der Geist von Potsdam – дух Потсдама, тобто дух мілітаризму.

Цей фразеологізм слугує нагадуванням про те, що місто Потсдам пов'язується в історії з пруським мілітаризмом, тому що був столицею Пруссії.

Значний пласт у німецькому ономастиконі посідають фразеологізми з компонентом-ойконімом не німецького походження. Ось деякі з них:

guter Onkel aus Amerika – добрий дядько з Америки, або reiche Tante aus Amerika – багата тітка з Америки, тобто багатий родич. Походження до сьогодні не відоме;

Amerika den Amerikanern – Америка для американців. Значення: у справі американських континентів не можна допускати втручання.

Ці слова належать президенту США Дж. Монро, який у 1823 році опублікував ті основні принципи, на яких, на його думку, повинна бути заснована американська політика. Ці принципи отримали назву «доктрина Монро». Суть її полягала в тому, що США не допустять, щоб у справі Аргентини, Бразилії, Колумбії та інших країн Південної Америки втручався Священний союз європейських монархів, які прагнули після перемоги над наполеонівською Францією насадити в усьому світі покірність. Фраза ця розумілася так: «Уся Америка – для США». Звідси й пішло походження цього фразеологізму;

Etwas ist faul im Staate Dänemark – щось негаразд у Датському королівстві. Значення: «щось не так». Ця фраза походить від першого акту трагедії Вільяма Шекспіра «Гамлет». Це сказав Марцелл, і в англійському оригіналі це звучить так: «Something is rotten in the state of Denmark»;

sich nach den Fleischtöpfen Ägyptens (zurück) sehnen – сумувати за єгипетськими котлами з м'ясом. Значення: сумувати за колишнім ситим життям де-небудь.

Вислів біблійного походження, а саме з другої книги Мойсея. Народ Ізраїлю нарікав на Мойсея та Аарона: *O, якби ми померли були в єгипетському краї або щоб ми померли були в цій пустині!*;

ob/wenn in China ein Fahrrad/ Sack Reis umfällt – коли велосипед/мішок рису в Китаї перекинеться. Значення: несуттєвий випадок, дрібна пригода, просто дрібниця;

nichts Neues im Staate Dänemark – нічого нового в Датському королівстві. Значення: нічого нового, відсутність новин, нових повідомлень. Вислів походить від французького фразеологізму «*nichts Neues vor Paris*»;

Der Lord läßt sich entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich – лорд просить вибачення, він на кораблі на шляху до Франції, тобто бути недоступним, ховатися.

Фраза походить від трагедії Шиллера «Марія Стюарт». Драма закінчується цими словами, і через них Елізабет, королева Англії, дізнається, що після страти Марії Стюарт тепер останній із її довірених осіб і радників, її улюблений лорд Лестер також покинув її;

in Griechenland gibt es alles – у Греції все є. Вислів має два значення:

1) У нас є все (особливо у випадках, коли з'являється особлива потреба в чомусь);

2) Про людину, яка хвалькувато претендує на те, що в неї все буде.

Фразеологізм виник після цитати з водевілю А.П. Чехова «Весілля» (1890 р.), де один із героїв – кондитер-грек, хвалькувато говорить: «У Греції все є».

Holland tragen – нести Голландію. Значення: брехати, забріхуватися, базікати;

wie ein Schwede bei Poltawa – як швед під Полтавою. Значення: потрапити в безвихідне становище;

aussehen wie der Tod von Basel/Warschau – виглядати як смерть Базеля/Варшави. Значення: дуже погано виглядати, виглядати смертельно блідим.

В українській мові є частковий еквівалент: як з хреста знятий.

Фраза «Смерть Базеля», можливо, походить із народної пісні, яка перевидана в альманасі Миколая.

Характеристики, які одна країна (народ) приписує іншій, можна побачити у фразеологічному використанні мовної культури, а саме на прикладах фразеологізмів з ойконімом-прикметником.

Позитивна оцінка: *die feine englische Art* – прекрасний англійський стиль. Значення: по-джентльменськи.

«Прекрасний англійський стиль» характеризується ввічливістю, увагою та виваженістю. Англійці вважаються майстрами суспільного такту;

ein Gedächtnis wie ein indischer Elefant haben – пам'ять, як в індійського слона. Значення: мати дуже гарну пам'ять, запам'ятовувати щось на довгий час.

Припускається, що слони ніби ще пам'ятають протягом багатьох років, хто зробив їм щось погане. Звідси й можливе походження цієї фрази;

der amerikanische Traum – американська мрія, тобто ідеал процвітаючого, демократичного суспільства, країни з необмеженими можливостями.

Фразеологізм походить від епілогу книги Адамса Джеймса Траслоу «Епопея Америки» (1931), написаної в історико-есеїстичному стилі;

englischer Garten/Garten im englischen Stil – мальовничий сад/парк, який займає значну площу;

englischer Humor haben – мати англійський гумор. Значення: здатність людини робити короткий, влучний, часто іронічний жарт або зауваження.

Негативна оцінка: *Chinesische Mauer* – китайська стіна. Значення: непроникний бар'єр, що викликає ізоляцію; ізоляція від усього світу;

schief ist englisch und englisch ist modern – криво – це по-англійськи, а по-англійськи – це модно. Значення: перебувати в неправильному, кривому становищі.

Фраза, можливо, походить від офіцерів, які носили зношену британську форму та незграбно розміщений берет;

etw. bis zu den griechischen Kalenden aufschieben – відкласти щось до грецьких календ. Значення: відкласти справи до невизначеного терміну, неодноразово;

die holländische Marke rauchen – палити голландські цигарки. Значення: взяти цигарки в когось іншого й використувувати їх замість своїх;

chinesische Zeremonien – китайські церемонії. Значення: виснажливі й непотрібні умовності; зайві прояви ввічливості; безглуздий етикет.

При дворі китайських імператорів дотримувалися правил етикету й церемоніалу. Їх було так багато, що з'явилася ціла наука про церемонії. До того ж кожен новий богдыхан заводив додаткові приписи, поклони й інші звичаї, доведені до абсурду. Звідси походження цього фразеологізму;

polnische Wirtschaft – польська економіка, тобто неохайність, безлад;

polnische Ehe – польська співдружність/польський шлюб. Значення: незареєстрований шлюб;

hinter schwedische Gardinen kommen – потрапляти за шведські гардини. Значення: сидіти у в'язниці.

Ця фраза походить від жаргону злочинців. Завіса приховувала решітку тюремних камер, у яких катували шведів під час Тридцятирічної війни.

Нейтральна оцінка: *ägyptische Finsternis* – єгипетська п'ятьма. Існує два значення:

1) Безпросвітна, страхітлива темрява;

2) Духовна темрява, невігластво.

Вираз біблійного походження (Вихід, 10, 22). Єгипетська п'ятьма (густа темрява, яка тривала три дні) – одна з десяти кар, якими Бог вразив єгиптян, щоб змусити фараона відпустити євреїв з Єгипту;

von der englischen Rasse sein, vorne glatt und hinten mager – бути англійської раси, попереду – лисий, ззаду – худий, тобто бути худорлявим, мати кістляву, жиливу фігуру.

Träumereien an französischen Kaminen – мрії біля французького каміна. Значення: мати далекі від реальності, утопічні думки; романтичні мрії.

Фразеологізм походить від назви однієї з казок німецького хірурга й письменника Річарда фон Волькмана;

für jmdn. böhmische Dörfer sein – бути богемськими селами для когось. Значення: щось безглузде і незрозуміле.

Походження виразу можна пояснити тим, що багато місцевих назв богемського району для німців, які не розуміли чеської мови, звучали як щось незрозуміле та викликали труднощі у вимові, оскільки після Тридцятирічної війни Богемія була настільки спустошена, що незруйновані села були рідкістю;

eingehen wie eine böhmische Leinwand – сідати як чеське полотно. Значення: утрачати мужність, відвагу, труситися, губитися, бути пригніченим, знесиленим;

wie türkische Ostern – як турецький Великдень. Значення: ніколи.

Вираз походить від жартівливого звороту, заснованого на неможливому з'єднанні слів: Великодня (християнського свята) не може бути в мусульман.

Висновки. Згідно з результатами проведеного дослідження, відображаючи в складі як міжнаціональний, так і специфічно-національний компонент німецької культури, ономастична фразеологія німецької мови є ключем до розуміння ментальності німецької нації, її історичного та культурного розвитку та зв'язків з іншими народами.

Література:

1. Манджиева Н.В. Ономастика и её связь с фразеологией. *Функциональное описание естественного языка и его единиц* : XI Международная конференция по функциональной лингвистике : сборник научных докладов / Ялта 4–8 октября 2004 г. Симферополь, 2004. 231 с.
2. Мокиенко В.М. О собственном имени в составе фразеологии. *Перспективы развития славянской ономастики*. Москва : Наука, 1980. 167 с.
3. Актуальні проблеми філології та перекладознавства : збірник наукових праць / головний редактор М.Є. Скиба ; відповідальний за випуск М.М. Торчинський. Випуск 6. Хмельницький : ХмЦНП, 2013. Частина 2. 308 с.

Chepurna Z. Functioning of noun-oyconyms and adjective-oyconyms in German and Ukrainian cultures

Summary. International phraseology originated in German, as in other languages, under the influence of ancient culture, Christianity, foreign literature and history. The semantics of national-specific phraseological units of the German language reflects national history, features of the development of national literature and art, the specifics of national proper names, associations associated with oikonyms. Since the culture of the people is a synthesis of national and interethnic components that are inseparable unity and intertwining, onomastic phraseological units arose either as a result of the action of the first component and in this case have analogues in other languages, or as a result of the action of the second component.

The article describes the definitions of “phraseology”, “onomastics”, onymic component, oikonym. The author pays attention to the characteristics of oikonyms in terms of historical and social facts, interprets them as a kind of cultural phenomenon of the people. The consideration of oikonyms in three aspects is offered: anthropological, social-historical and as a system. Particular attention is paid to the analysis of oikonyms, given their origin. The article considers phraseology with an oikonym component from ancient mythology or biblical, evangelical mythology and offers their translation. According to the results of the study, reflecting in its composition both the international and specific national component of German culture, onomastic phraseology of the German language is the key to understanding the mentality of the German nation, its historical and cultural development and ties with other peoples.

The article also discusses how, thanks to oikonyms-adjectives, it is possible to understand the attitude of one nation to another, and some features characteristic of a nation, presented as those that are shown in phraseological relationships, have an ironic connotation, which is in a certain context or in a communicative situation.

Key words: onomastics, onym, phraseology, phraseologisms with onymic component, oikonym, German phraseology.

*Chugu S. D.,**Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Foreign Philology and Translation
Vinnytsia Institute of Trade and Economics
of Kyiv National University of Trade and Economics*

TRANSLATING UNTRANSLATABLE IN LITERARY NARRATIVES: BROADENING THE INTERPRETATION SCOPE

Summary. The article discusses the challenges and pitfalls of narrative text translation in the interpretative framework aiming at modeling translation activities. The approach is grounded on major cognitive procedures and highlights effective ways to translate culture specific language elements to ensure translation adequacy and equivalence via the relevant choice of translation strategies and techniques.

Current translation studies emphasize the interpretational potential of conceptual, semiotic, and linguistic aspects of the alternative world model of the literary text that necessitates the use of accurate verbal representation of ethnic and cultural specificity of a certain language that is predetermined by the conceptualization and categorization particularities of the nation's world perception.

The cognitive approach is used in the article to interpret temporal expressions in the literary narrative to determine the particularities of actualization of the temporal parameter regarded as a key aspect of the alternative text world. Special emphasis is put on the culture specific linguistic devices used to create the illusion of time 'flow' of text events and of temporal location of textual situations, both of which constitute the basis of the world model of the narrative. Conceptual and theoretical assumptions in the framework of modern translation studies helps to enhance a systematic study of textual world parameters with regard to the specificity of representation of lingual and cultural features of a particular language in the fiction world of the literary narrative. Taking into consideration mental constructs in translation results in the right choice of interpretive tools that provide adequate perception of pragmatic and aesthetic settings of the source text.

We believe it is logical to claim that conceptual integration principles are to be employed in the translation process to ensure semantic and pragmatic modification of the source text to transfer its message into the target text in an adequate way, as application of the interpretative translation algorithm reinforces the efficacy of the system of special translation strategies and techniques that aim to ensure proper conveyance of the source text semantics and pragmatics.

Key words: interpretative cognitive translation model, literary narrative, conceptual element, culture specific element, text alternative world model, translation strategy.

Introduction. Much has been written about the challenges in translating culture specific lexical elements in different linguistic paradigms many of these being considered untranslatable due to their unique meanings. Still, the enigma of explaining the processes and procedures behind making the target text (TT) as aesthetically valuable as the source text (ST) calls for further studies to provide understanding of the mechanisms behind adequacy and efficacy of complex multifaceted and multidimensional transfer of concep-

tual specifics of the original text. The research repertoire of modern translation studies is expanding due to the focus on the achievements of cognitive science. Thus, translational studies should take into account the peculiarities of obtaining, processing, storing and using verbalized knowledge. The problem of comprehending the ST and the TT and creating a cognitive model of their translation as a result of interpretation of their semantic and pragmatic aspects is research of the key issues in translation studies.

Pivotal advances in the cognitive-pragmatic paradigm, that provide a solid study of linguistic expressions in discourse and text, outline new approaches to the research of cognitive, communicative and socio-cultural aspects of linguistic meanings and highlight the necessity of further investigation of the issues of universals vs uniqueness, simplification vs complication, extension vs limitation. Current translation studies aim to deepen the understanding of cognitive and linguistic aspects of translation in different social contexts so that to ensure correlation between the ST and the TT.

Recent research and publications. Fundamental assumptions of translation studies offered by M. Baker, S. Coulson, O. Todd, G. Fauconnier, M. Turner, G. Hansen, O. Rebrii A. Pym, G. Toury have shaped the current translation paradigm and methodological framework [1; 3; 6; 7; 8; 9; 13]. Despite numerous studies of diverse translation issues, the nature and particularities of meaning transfer call for the approach that will integrate findings from socio-linguistic sciences to address the problems of adequacy and equivalence between source and target texts [5; 10; 12].

Translation procedures encompass analyses of particularities of knowledge structures, verbalized in the text, consideration of text social, cultural and conceptual dimensions, use of certain linguistic devices as well as interpretation and transference of the narrative content [2]. So, unique features of text pragmatics and semantics should be based on the theoretical postulates of cognitive translology to ensure adequate translation choices. **The aim of the article** is to provide insights into the interpretative cognitive approach to literary narrative translation and to outline effective ways to ensure accurate meaning decoding of the temporal parameter in the ST to transfer its unique conceptual, pragmatic and communicative features into the TT.

Obviously, the transfer of the ST particularities into the TT is to match and fit the socio-cultural conventions of the target culture. In this regard, the main translation challenge is caused by the variety of figurative language means in the ST [1; 10]. It is the interpretative cognitive approach that offers new insights into the transfer of culture specific knowledge in translation via proper decoding of the ST conceptual dimension features. Thus, translological analysis of literary narratives should be grounded on the interpretation of various meanings via an integrated approach to the trans-

lation of the ST that ensures the transfer of the most important concepts and knowledge formats present in conceptual dimension of the ST verbalized by a system of multilevel language devices to convey its message accurately in the TT.

Discussion and rationale. In current translation studies the term ‘untranslatable’ is used regarding several ideas, a common one focuses mostly on the surface level of the text and others relate to the deep layer of conceptual dimension of the text, particularly those that relate to the translation of realia. As innovative translation practices are more focused on the complex relations between the ST and the TT, they do not aim at transferring the exact meaning of components beneath the surface structure of the ST. From this perspective the goal of the translation is not to create the TT that is exactly equivalent to the ST regardless of the aspects considered in terms of adequacy.

We share the opinion expressed by J. Derrida that the relation between original and translation is based not on resemblance, but on difference. The scientist states, ‘Nothing can be wholly untranslatable or wholly translatable. The translatability is premised on what is untranslatable and vice versa. It is in the gaps arising from this conflict, that the traces that generate meaning emerge – perhaps not a closed meaning, but the possibility and promise of as well as a yearning for meaning. Just as untranslatability becomes a condition for translatability, ‘mis-translation’ is a condition for translation’ [4, p. 178].

Given the postulate, the relation and correlation between the ST and the TT depend on the difference of the texts involved, that requires the use of transformation and modification in the translation process. We believe it logical to claim that there are at least two levels translators deal with, that is the surface level of the sentence/text syntagmatics, present in the linear succession of language elements, and the deep level of the conceptual aspect every meaningful message or utterance has in its core. The complex procedure of transferring the conceptual into the linguistic dimension includes a number of stages that are governed by the cognitive, semantic, pragmatic, socio-cultural and language specific constraints. Thus, the complexity of translation job requires special knowledge and expert skills for translators not only to deal with the surface verbal representation but to cover and convey the message that is to be decoded properly but still to suit the national and cultural code of the target language context. So, by untranslatable we mean mainly the semiotics of the culture specific symbols that do not have equivalents in the target culture and thus call for a number of means to render corresponding ideas and convey particular meanings.

According to S. Zhabotynska and N. Slyvka, the main components of the text content are revealed in the linguo-cognitive formations, that are to be studied in the framework of conceptual analysis as the approach focuses on the scope of functional and semantic modification in a particular semantic system [14].

As the interpretative cognitive translation model takes into account different meanings and functions of the language units it proves effective so that to get insights into mechanisms of linguistic actualization of conceptual categories that are revealed through culture specific meanings in the literary narrative. Moreover, the interpretative algorithm provides adequate tools to ensure accurate transfer of realia, so it appears relevant for a successful intercultural transfer and reliable mechanisms for effective translation practices.

Let us consider the way temporal meanings are conveyed in translation. Time being a universal parameter it is represented in the language via a complex system of special temporal devices that are used in the literary narrative to reveal the particularities

of the temporal aspect of the text through a set of temporal markers. Linguistic analysis of literary narratives proves that the temporal aspect of the text is elaborate in terms of variety and number of linguistic elements used to reveal time specificity, semantics and pragmatics of temporal devices used in the passage from the novel ‘Swing Time’ by a contemporary British author Zadie Smith.

The excerpt illustrates a multilayer overlapping of temporal aspects of different alternative worlds in the text continuum, namely the objective (real), author’s and text (narrative), some of these having several sublayers as well.

Ours was the first graduating class to receive e-mail addresses, and my mother, always curious about new things, acquired a battered old Compaq, to which she attached a doddering modem. Together we entered this new space that now opened up between people, a connection with no precise beginning or end, that was always potentially open, and my mother was one of the first people I knew to understand this and exploit it fully. Most e-mails sent in the mid-nineties tended to be long and letter-like: they began and ended with traditional greetings – the ones we’d all previously used on paper – and they were keen to describe the surrounding scene, as if the new medium had made everybody a writer. (“I’m typing this just by the window, looking out to the blue-gray sea, where three gulls are diving into the water”). But my mother never e-mailed that way, she got the hang of it at once, and when I was only a few weeks out of college, but still that blue-gray sea, she began sending me multiple two- or three-line messages a day, mostly unpunctuated, and always with the sense of something written at great speed [11, 289-290].

The temporal dimension of the extract is represented by several constituting layers:

- a) real time: *in the mid-nineties, ’d previously used,*
- b) narrative time (localization): *now, am typing, just, are diving,*
- c) narrative time (stretch / flow of time): *no precise beginning or end, multiple two- or three-line messages a day,*
- d) succession of narrative events localized with the help of predicate tense forms and adverbial modifiers of time: *at once, when, previously, still, always, never; was, acquired, entered, attached, e-mailed, got the hang, began,*
- e) character personal time: *was the first graduating class to receive e-mail addresses, when I was only a few weeks out of college, but still that blue-gray sea.*

To deal with untranslatable elements it is instrumental to explain the things that are no longer available or the ones that are so different from those readers are accustomed to that they are hard to comprehend. In the passage analyzed modern readers are unlikely to recognize the brand name *Compaq* due to its culture specific meaning as well as to grasp the idea of *a doddering modem*.

Some text specific elements require extra effort on the part of the translator to transfer their semantics adequately. For example, the meaning of the phrase *but still that blue-gray sea* is clear only with reference to the sentence *when I was only a few weeks out of college*, which in its turn is related to the explanatory sentence that does not contain temporal lexemes proper but its temporal semantics is understandable due to the sentence *“I’m typing this just by the window, looking out to the blue-gray sea, where three gulls are diving into the water”*.

The translational analysis of the excerpt provides evidence to the relevance of multistep translation algorithm that encompasses proper identification of the ST message, careful analysis of the ST language devices and adequate transfer of their meaning into the TT

while taking into account the cultural context. The approach emphasizes the importance of considering cognitive issues as the basis for language expressive means, thus focusing on the proper choice of linguistic means of the TL in the translation process.

Conclusions. The importance of research of linguistic means that are involved in the reconstruction of the ST message in the TT to convey the ST semantics and pragmatics adequately, leads to the necessity to consider particularities of the interpretative cognitive approach to the transfer of the ST general content to ensure accurate transfer of its message.

Significant attributes of culture in all its manifestations should be regarded as an integral part of the literary text translation, as they convey the uniqueness of 'otherness' and help meet the cognitive and aesthetic needs of the target culture; it is through literary translation that values of the original culture are transferred into the context of target language and culture. The role of cognitive translology resulted in designing the interpretative cognitive approach in current translation studies that aim at the research of the ways concepts are actualized in different cultural settings.

The necessity to elaborate on major theoretical postulates of current translation studies was highlighted so that to enhance further research of numerous linguistic devices and make meaningful choice of translation strategies and techniques to transfer the ST message in the TT by a system of language means that convey its semantics and pragmatics. Translation process should encompass several procedures that consider the particularities of knowledge structures and formats, verbalized in the literary narrative, and to analyze its socio-cultural and conceptual dimensions properly as the alternative world model of the narrative calls for accurate interpretation and correct translation choices to transfer both the narrative content and its particular pragmatic and semantic characteristics adequately.

References:

1. Baker M. In Other Words: A Coursebook on Translation. 2-nd edition. Routledge, 2011. 352 p.
2. Chugu S. Cognitive, Pragmatic and Interpretative Dimensions of Narrative Texts in Current Translation Studies. *Молодий вчений*. 2020. № 2.1 (78.1). P. 94–97.
3. Coulson S., Todd O. Blending and coded meaning: Literal and figurative meaning in cognitive semantics. *Journal of Pragmatics*. 2005. Vol. 37. P. 1510–1536.
4. Derrida J. What is a "relevant" translation? *Critical Inquiry*. 2001. № 27 (2). P. 174–200.
5. Doloughan F.J. Contemporary Narrative: Textual Production, Multimodality and Multiliteracies. London : Continuum, 2011. 168 p.
6. Fauconnier G., Turner M. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. New York : Basic Books, 2002. 464 p.
7. Hansen G. Success in translation. *Perspectives. Studies in Translatology*. 2010. Vol. 5 (2). P. 201–210.
8. Pym A. Exploring Translation Theories. 2nd edition. London : Routledge, 2014. 192 p.
9. Rebrii O. Systemic Approach to Translation: Experimental Research. *Advanced Education*. 2017. Vol. 8. P. 109–114.
10. Shields K. Challenges and Possibilities for World Literature, Global Literature, and Translation. *Comparative Literature and Culture*. 2013. Vol. 15/7. P. 2–9.
11. Smith Z. Swing Time. New York : Penguin Press, 2016. 425 p.
12. Tkachuk T. Realia types and strategies of their translation in frames of cultural translation. *International Humanitarian University Herald. Philology*. Odessa. 2017. Vol. 2. Issue 30. P.105–107.

13. Toury G. Probabilistic Explanations in Translation Studies: Universals – Or a Challenge to the Very Concept? *Translation universals: Do they exist?* Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins, 2004. V. 48. P. 15–32.
14. Zhabotynska S., Slyvka N. Emotive speech acts and their discourse modifications in the literary text. *Discourse and Interaction*. 2020. Vol. 13 (1). P. 113–136.

Чугу С. Д. Переклад неперекладних елементів художнього тексту: інтерпретаційний вимір

Анотація. У статті розглядаються особливості й переваги новітніх дослідницьких підходів до перекладу художніх текстів, пропорованих у межах когнітивної парадигми, та обґрунтовується доцільність використання інтерпретативно-когнітивного підходу в художньому перекладі. Інтерпретативна модель перекладу базується на теоретичних постулатах когнітивної науки та інкорпорує напрацювання низки сучасних наукових напрямів, що сприяє досягненню поглибленого розуміння глибинних когнітивних процесів кодування інформації в тексті оригіналу й окреслює шляхи її декодування в тексті перекладу шляхом використання низки дієвих перекладацьких стратегій і тактик.

Важливість правильної інтерпретації культурно-специфічних концептів і реалій у перекладах творів прозового жанру детермінована необхідністю подальшого вивчення механізму віддзеркалення особливостей сприйняття й осмислення дійсності певною мовною спільнотою, що зумовлено особливостями категоризації світу представниками певної етнокультури. Репрезентації структурованих знань у художній моделі світу виявляються в єдності мовного й концептуального аспектів, прагматичне навантаження мовних засобів пропонується аналізувати через призму когнітивно-прагматичного підходу з урахуванням результатів міждисциплінарних студій.

Автор наголошує на важливості збереження характерних ознак тексту оригіналу в ході його семантичної та прагматичної модифікації для досягнення адекватної трансляції його змісту й забезпечення естетично-літературного сприйняття. Інтерпретативно-когнітивний переклад тлумачиться як алгоритм певних перекладацьких дій, що включає систему спеціальних стратегій і прийомів перекладу, спрямованих на правильну лінгвальну репрезентацію концептуального виміру художнього тексту. Доведено, що врахування в сучасних транслятологічних розвідках закономірностей конструювання й реконструювання ментальних конструктів у ході перекладу тексту уможливує вибір інтерпретаційних інструментів, що забезпечують правильне сприйняття прагматичних налаштувань і літературно-естетичних рис тексту оригіналу.

Застосування комплексного інтерпретативно-когнітивного підходу до аналізу художнього тексту доводить наявність у текстовому просторі кількох моделей альтернативного світу, одним із базових вимірів яких є темпоральний параметр, представлений різними пластами, що характеризуються певними соціокультурними ознаками. Установлення особливостей вербалізації концептуальних властивостей тексту уможливує правильну інтерпретацію їх прагматичного навантаження та вивчення впливу семантики окремих мовних одиниць на актуалізацію різних форматів знання в текстовому просторі, виходячи з потрактування концептуального виміру художнього тексту як джерела актуалізованого конвенційного знання певної мовної спільноти.

Ключові слова: інтерпретативно-когнітивний підхід, художній текст, когнітивний вимір, культурний концепт, модель світу тексту, перекладацька стратегія.

РЕЦЕНЗІЇ

Комаров С. А.,
доктор філологічних наук, доцент,
завідувач кафедри світової літератури
Горлівського інституту іноземних мов
Донбаського державного педагогічного університету

«ЖИВИ. ТВОРИ. ВМИРАЙ» (РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ О. О. КРИЖАНОВСЬКОЇ «ЛАНКА»-МАРС ТА «СЕРАПІОНОВІ БРАТИ»: ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ»¹⁾)

Літературний процес 1920–1930-х років характеризується активізацією художніх пошуків, появою нових імен, значної кількості літературно-мистецьких угруповань, що репрезентували нові шляхи втілення катастрофічної суті сучасності та пережитого досвіду. Сучасною науковою думкою доведено схожість суспільно-політичних умов буття української і російської літератур першої третини ХХ століття, що призвели до появи подібних явищ у художньому процесі кожної країни. Існує необхідність наукових розвідок, що дозволяють виявити джерела та чинники формування мистецьких універсалій літературного процесу, спільність та відмінність творчих пошуків митців. Тому появу функціональних досліджень, що на основі застосування компаративного підходу до вивчення міжлітературної взаємодії 1920–1930-х років вважаємо актуальною та важливою подією в наукову світі.

У монографії Ольги Крижановської дослідницю увагу зосереджено на порівняльно-типологічному вивченні «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів». Вибір цих мистецьких угруповань є виправданим тому, що роль української групи у вітчизняній літературі співставна з роллю, яку в російській літературі відігравали «серапіони», схожими були й творчі принципи, художні пошуки, естетичні домінанти митців.

Монографія складається з передмови, сьомі розділів, післямови та списку використаних джерел.

Перший розділ «Історія літературних угруповань «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати» у документалістиці й науково-критичній рецепції» присвячено реконструкції мистецького буття митців та розкрито різні точки зору критиків та літературознавців на творчі пошуки митців. Мемуари, спогади та листи репрезентують заперечення письменниками художнього втілення будь-якої ідеології, закритість та обмеженість складу учасників, подібність характеру їхніх творчих засідань та вимогливе ставлення до творів один одного. Матеріал розділу дозволяє зрозуміти, що радянська критика ототожнювала художню творчість письменників з «попутниками», бачила небезпеку їхніх пошуків для радянської ідеології. Дослідниця глибоко розглянула тенденції наукового дискурсу творчості митців та з'ясувала, що проблема порівняльно-типологічного вивчення літературних груп «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати» жодного разу не була в центрі уваги вчених.

У другому розділі «Чинники та джерела формування художніх пошуків митців» заслуговує на увагу розкриття особливостей літературно-критичної рецепції «ланчан-марсівців» та «серапіонів», що репрезентує спільність у слідуванні європейському вектору художніх пошуків та у перекладацьких зацікавленнях, у схожому ставленні до радянської ідеології, запереченні будь-якого прояву кон'юнктури в літературі.

Третій та четвертий розділи презентують рецепцію української та російської літератури у творчості «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів». Ольга Крижановська з точки зору порівняльно-типологічного підходу всебічно розглянула образ Тараса Шевченка у творах М. Зоценка, Є. Плужника та І. Багряного. Уперше в український науковий дискурс у монографії введено поему Є. Полонської «Портрет», що репрезентує характер рецепції російською поетесою особистості Т. Шевченка. Вважаємо, що запропоноване дослідницею вивчення традиції акмеїзму та творчості М. Гумільова в поезіях «ланчан» є новаторським та обґрунтованим.

У п'ятому розділі «Біблія в художній картині світу «ланчан-марсівців» та «серапіонів» досліджено функціонування Старого та Нового Заповітів у творах митців, детально розглянуто порівняльно-типологічний аспект втілення образу людини Божої в епіці «ланчан-марсівців» та «серапіонів».

На великому матеріалі художніх текстів митців «Ланки»-МАРСу та «Серапіонових братів» у шостому та сьомому розділах здійснено порівняльно-типологічне вивчення історіософського дискурсу, образів і мотивів у художньому пошуку митців. Ольга Крижановська розглянула образ Батьківщини в ліриці Є. Плужника, Є. Полонської, Т. Осьмачки; дослідила художнє втілення долі особистості в «епоху війн і революцій», інтерпретацію сучасності в повісті Б. Антоненка-Давидовича «Смерть» та в романі К. Федіна «Города и годы», конфлікт національної ідентичності та сучасності в поемі Є. Плужника «Канів» і в оповіданні Л. Лунца «Родина». Ольга Крижановська запропонувала оригінальне порівняльно-типологічне дослідження «київського» і «петербурзького» тексту в прозі митців як втілення бінарної опозиції маскулітного та фемінного. Дослідниця залучила велику кількість поетичних текстів і детально розглянула особливості любовних мотивів у поезіях «ланчан-марсівців» і «серапіонів».

Отже, монографія Ольги Крижановської переконливо доводить, що «ланчани-марсівці» та «серапіони» не тільки існували в подібних соціально-політичних умовах, але й мали схожі організаційні принципи, спільність поглядів на роль

¹ Крижановська О.О. «Ланка»-МАРС та «Серапіонові брати»: порівняльно-типологічний аспект : монографія. Київ : ТОВ НВП «Інтерсервіс», 2020. 416 с.

митця у суспільстві, на співвідношення творчості й ідеології, схожість художньої картини світу; твори письменників демонструють скерованість їхньої творчості на вектор європейського розвитку, на художнє розкриття особливостей подій сучасності, національної ідентичності. Ольга Крижановська увела у вітчизняну науку маловідомі твори Є. Полонської, Л. Лунца, М. Зоценка, що сприяє розширенню дослідницького дискурсу.

Монографії властива наукова новизна, що свідчить про глибоку обізнаність автора з теоретичними та практичними аспектами функціонування порівняльно-типологічного підходу. Результати наукового пошуку Ольги Крижановської будуть корисними для фахівців, які на науковому та практичному рівнях досліджують літературний процес першої третини ХХ століття.

Пена Л. І.,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

УКРАЇНСЬКИЙ ФЕМІНІКОН: ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ (РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ М. П. БРУС «ФЕМІНІТИВИ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ: ГЕНЕЗА, ЕВОЛЮЦІЯ, ФУНКЦІОНУВАННЯ»)¹

Наукові зацікавлення доцентки кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Марії Брус характеризуються актуальністю і перебувають у руслі сучасних наукових парадигм. Об'єктом її досліджень стала фемінітивна підсистема української мови, яка є великою за обсягом, різноманітною за значенням та неоднорідною за функціонуванням частиною українського лексикону. Зазначимо, що фемінітивна проблематика перебуває в полі наукового зору М. Брус уже довгий час. Про це свідчать захист 2001 року кандидатської дисертації на тему «Загальні жіночі особові номінації в українській мові XVI–XVII століть: словотвір і семантика» та численні публікації в різних виданнях України й за кордоном (Польщі, Угорщині, Чехії).

Назви на позначення осіб жіночої статі останнім часом особливо активно входять у вжиток, стають невід'ємною ознакою мовлення як повсякденного, розмовного, так і професійного, офіційно-ділового. Серед пересічних мовців, з одного боку, і мовознавців, з іншого, спостерігаємо різне, навіть протилежне ставлення до використання таких лексем: дехто позитивно сприймає ці мовні одиниці, усіяло вітаючи їхню наявність у мові, пропагуючи їх; дехто – негативно; інші ж вважають, що фемінітиви – це прерогатива тільки розмовного мовлення, однак варто їх уникати під час офіційно-ділових контактів. Розширенню сфери вживання загальних назв жінок сприяло і закріплення їх у змінах до чинного українського правопису (2019 р.). Але як би конкретний мовець чи конкретна мовчиня не сприймали найменування осіб жіночої статі, процес активного входження фемінітивів у мову не можна ані заперечити, ані зупинити. Так само не можна заперечити того, що вони існували в нашій мові здавна. Це підтверджено численними писемними пам'ятками різних періодів, які ретельно опрацювала М. Брус, наслідком чого став словник фемінітивів, що налічує понад 8000 одиниць (Брус М.П. Фемінітиви в українській мові: генеза, еволюція, функціонування. Частина друга. Словник. Івано-Франківськ: ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2019. 640 с.). Отож загальні жіночі номінації не є породженням останніх років чи десятиліть, не є чимось штучним, привнесеним у мову у зв'язку з новими тенденціями чи віяннями. Вони є органічною складовою частиною української лексичної скарбниці.

Тому безсумнівно, що монографія М. Брус «Фемінітиви в українській мові: генеза, еволюція, функціонування» є на часі. Обґрунтовуючи актуальність теми, дослідниця в *Передмові* зазначає: «Важливість поглибленого вивчення історії української мови на всіх рівнях і в різних аспектах, усвідомлення процесу становлення власної писемної традиції, особливостей формування окремих лінгвальних величин зумовили опрацювання в діахронному і синхронному виявах одного зі складників мовної системи – категорії жіночості» (с. 5).

Рецензована монографія, яка є комплексним дослідженням історії загальних жіночих назв, складається з чотирьох розділів. Перший із них – «Науково-теоретичні засади дослідження загальних жіночих номінацій у сучасному мовознавстві» – висвітлює проблему історичного вивчення фемінітивів, теоретико-методологічні положення й підходи до з'ясування проблем фемінітивотворення, принципи діахронного і синхронного аналізів найменувань осіб жіночої статі. Авторка, проаналізувавши лінгвістичні праці, у яких більшою чи меншою мірою відображені окремі питання функціонування і творення фемінітивів, констатує, що історія жіночих особових назв української мови репрезентована в багатьох загальних і спеціальних наукових студіях, однак непослідовно і фрагментарно, з урахуванням одного чи кількох аспектів вивчення цієї групи лексики. Зокрема, М. Брус узагальнила напрацювання багатьох авторів минулого й сьогодення про фемінітиви української мови (праці О. Потебні, Л. Булаховського, В. Німчука, П. Коваліва, І. Ковалика, П. Білоусенка, С. Семенюк, І. Фекети та ін.), болгарської мови (О. Захаревич), російської (В. Виноградов, О. Земська), чеської (М. Докуліл, Г. Нещименко), німецької (Д. Нюблінг), підвівши до висновку, що «проблематику вивчення фемінітивів української мови визначали переважно лексикографічні й словотвірні студії, невеликою мірою граматичні, лексикографічні, діалектологічні, антропологічні й інші» (с. 25). Авторка також обґрунтовує термінологічний зміст низки понять, визначальних для досліджуваної проблематики, зокрема: категорія жіночості, фемінітивна підсистема, фемінітивність, фемінітивотворення та ін.

У другому розділі «Формування субстантивів із фемінітивним значенням у дописемний протокраїнський період» з'ясовано питання зародження лінгвальної категорії жіночості, початок якої сягає ще індоевропейської доби. Власне тоді, акцентує вчена, «первинними виразниками ознаки жіночості стали окремі спільноіндоевропейські корені, що лягли в основу найдавніших іменників зі значенням особи жіночої статі та набули статусу сформованих номінативних одиниць уже на

¹ Брус М.П. Фемінітиви в українській мові: генеза, еволюція, функціонування. Частина перша : монографія. Івано-Франківськ : ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2019. 440 с.

спільнослов'янському мовному ґрунті» (с. 64). Самостійний розвиток розглядуваної категорії, за твердженням М. Брус, припав саме на спільнослов'янський період, коли простежується збільшення кількості фемінітивів унаслідок творення різними як морфологічними, так і неморфологічними способами (префіксація, конфіксація, складання, субстантивізація тощо), виникнення структурно-семантичних похідних, мотивованих індоєвропейськими та праслов'янськими коренями, розширення семантичної структури слів. Аналіз зафіксованих фемінітивів дав змогу дослідниці дійти висновку, що у праслов'янській мові, крім утворення нових фемінітивів від різночастиномовних основ суфіксальним, конфіксальним, префіксальним, флексійним способами та основокладанням, характерним було розширення семантичної структури лексичних одиниць і поява багатозначних слів із фемінітивною семантикою.

Третій розділ «Основні закономірності розвитку загальних жіночих назв у писемній українській мові» присвячений аналізу (аналізуванню – термін, якому віддає перевагу М. Брус; імпонує також авторське вживання *фіксування* замість усталеного *фіксація*, *систематизування* замість *систематизація*, *характеризування* замість усталеного *характеристика* (у значенні процес, а не результат), *класифікування* замість *класифікація*, *інтерпретування* замість *інтерпретація* тощо) фемінітивів у різні періоди розвитку української мови: XI–XV ст., XVI–XVII ст., XVIII–XIX ст. XX ст., XXI ст. Вибір саме такого поділу М. Брус аргументує на початку кожного підрозділу. Дослідниця наголошує, що в давньоукраїнський період становлення категорії жіночості було зумовлене формуванням власної літературної мови з унікальною вимовою та графікою. На українському писемному ґрунті найменування жінок відображали взаємодію спільнослов'янських, старослов'янських і питомих українських мовних традицій. Порівняно з давньоукраїнським періодом, за спостереженнями вченої, фемінітивна підсистема староукраїнської мови охоплювала вдвічі більше номінацій, що було зумовлено як лінгвальними, так і екстралінгвальними чинниками. Розвиток фемінітивної підсистеми нової української мови, як зазначає науковиця, означений становленням і формуванням літературної мови на живій народній основі, відмінній від попередньої доби, тому, зрозуміло, «категорія фемінітивності перебувала під впливом народно-розмовної стихії і ввібрала чимало рис із живого мовлення та віддалилася від староукраїнської основи, насиченої церковнослов'янською і західноєвропейською лексикою» (с. 169). На формування мовної категорії жіночості у XX столітті особливо вплинули процеси соціалізації жінки в цей період і, як наслідок, – ідеологія фемінізму. Початок XXI століття характеризується активним творенням і використанням загальних жіночих номінацій, які, за словами М. Брус, «виліпилися в загальну тенденцію фемінізації української мови та всього українського суспільства» (с. 231).

У межах кожного періоду М. Брус виокремлює групи фемінітивів за різними ознаками (назви жінок за посадовими функціями й обов'язками чоловіків; за родинними зв'язками і стосунками; за соціальним, майновим, сімейним, ситуативним станами; за зовнішніми та внутрішніми рисами; за церковно-релігійними ознаками; за віковими й фізіологічними ознаками; за національними ознаками тощо), аналізує основні способи їхнього творення, визначає продуктивні й непродуктивні словотвірні типи, а також вказує функційні характери-

стики жіночих номінацій. Деякі теоретичні узагальнення цього розділу вдало й доречно оформлені у вигляді таблиць. Безсумнівним позитивом рецензованої монографії є те, що в ній охарактеризовано особливості функціонування найменувань жінок у різних формах загальнонародної мови – літературній, жаргонній та діалектній.

У четвертому розділі «Фемінітиви в ареальному, соціокультурному та лінгвокультурологічному вимірах» здійснено етнолінгвістичну характеристику назв жінок, інтерпретовано фемінітиви з погляду соціолінгвістики, дано лінгвокультурологічну оцінку найменувань жінок, оскільки категорія жіночості розвинулася в тісних взаємозв'язках і взаємовпливах мови та народу як її носія, мови й соціуму, мови й культури. У монографії акцентовано, що у процесі історичного розвитку зафіксовані фемінітиви стали відображенням національної самобутності й неповторності українського народу; фемінітивна підсистема складалася не як відокремлена мовна субстанція, а «в контексті загальнонаціонального мовного розвитку і під значним впливом позамовних чинників. Як одна з найбільш історично зумовлених категорій у лексиконі української мови, виразила красу, силу й ментальність українського народу, уособлену в жіночих образах» (с. 296). Найменування жінок є цікавими і з погляду соціолінгвістичних досліджень та відображають, як на базі джерельного матеріалу переконливо доводить М. Брус, особливості суспільного розвитку українців, зокрема спеціалізацію жінки в українському суспільстві, її роль і значення, починаючи з найменшого соціального колективу (сімейного) до найбільшого (професійного). Оскільки найменування жінок є надбанням не лише мови, а й усієї національної культури, результатом культурного розвитку нації, то закономірним є їх розгляд із позицій лінгвокультурології, що виліпилося в окремий підрозділ монографії. На основі аналізу фемінітивів авторка висновує, що «під впливом соціально організованого й морально розвиненого суспільного та родинного українського життя сформувався загальний позитивний образ жінки в системі національної культури» (с. 355).

У монографії репрезентоване потужне наукове підґрунтя, на яке опиралася М. Брус, досліджуючи українські фемінітиви. Про це засвідчує *Список наукової літератури* (с. 356–404), який, на жаль, не пронумерований, однак, за нашими приблизними підрахунками, налічує понад 700 джерел. Авторка брала до уваги не тільки напрацювання українських мовознавців у галузі фемінітивотворення й фемінітивовживання, а й зарубіжних, зокрема польських, російських, німецьких, англійських та ін. Перелік укомплектований науковими розвідками вчених інших галузей знань, дотичних до розглядуваної проблематики. Вражає також *Перелік використаних джерел*, на основі яких сформована база українських фемінітивів різних епох. Авторка окремо подала *Пам'ятки української мови* (с. 405–418), *Твори української літератури* (с. 419–429), *Лексикографічні праці* (с. 430–437).

Для зручності читання в монографії вміщено *Умовні скорочення*.

Отож ствердимо, що українська лінгвістика поповнилася ґрунтовним, різноаспектним, системним дослідженням категорії жіночості як лінгвального феномена, а також як ареального, соціолінгвістичного, лінгвокультурологічного явища. Вона буде корисною для широкого кола користувачів – науковців, викладачів дисциплін філологічного спрямування, редакторів, журналістів, студентів та вчителів.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<i>Авксентьєва Г. А., Малицька О. В.</i> СПЕЦИФІКА ПОРТРЕТУВАННЯ У ЗБІРЦІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «У ЧЕРЕВІ АПОКАЛІПТИЧНОГО ЗВІРА».....	4
<i>Адамович А. Є., Зімонова О. В., Шлєіна Л. І.</i> ОБРАЗ ДАНИЛА ГАЛИЦЬКОГО ЯК ХУДОЖНІЙ КОНЦЕПТ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	8
<i>Александрова Г. О.</i> ТРАДИЦІЇ ФРАНЦУЗЬКОГО НУАРУ В РОМАНІ ДАНИЕЛЯ ПЕННАКА «УСЕ ДЛЯ ЛЮДОЖЕРІВ».....	12
<i>Артеменко Л. В.</i> ІСТОРИЧНИЙ ГЕНЕЗИС ТЕМИ МИТЦЯ І МИСТЕЦТВА У ТВОРАХ АНТИЧНОЇ ХУДОЖНЬОЇ СЛОВЕСНОСТІ.....	16
<i>Бабай Л. В.</i> МІКРОТОПОНІМІЯ СВІТУ СЕМИ КОРОЛІВСТВ У РОМАНІ ДЖ. Р. Р. МАРТИНА «ГРА ПРЕСТОЛІВ».....	20
<i>Березнікова Н. І.</i> МАРКЕРИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО САМОРОЗВИТКУ В КОЛЕКТИВНІЙ ІДЕНТИЧНОСТІ СУЧАСНОЇ КОРИННОЇ МОЛОДІ ПІВНІЧНОЇ АМЕРИКИ (НА ПРИКЛАДІ ОПОВІДАННЯ ШЕРМАНА АЛЕКСІ «SEARCH ENGINE»).....	24
<i>Бондарєва О. Є.</i> АНТИВОЄННА П'ЄСА СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ПРИНЦИПИ ПОБУДОВИ ТА АПЕЛЮВАННЯ ДО ПРАКТИК DELL'ARTE, КОМЕДІЇ СИТУАЦІЙ, КІНО, ДИДАКТИЧНОГО ТЕАТРУ, ТЕАТРУ ЖОРСТОКОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ «СВЯТА ЗАЛІЗА» РОБЕРТО АРЛЬБА).....	29
<i>Бровко О. О.</i> МЕТОДОЛОГІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ПРАЦЯХ МАГДАЛИНИ ЛАСЛО-КУЦЮК.....	33
<i>Величковська Ю. Ф.</i> РІВНІ РЕАКЦІЇ НА ПРОБЛЕМУ РОЗВИТКУ АНТИКОЛОНІАЛЬНИХ ІДЕЙ У НАЦІОНАЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХVІІІ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТЬ.....	37
<i>Вірич О. В.</i> ПРОБЛЕМА БУТТЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ В КРИЗОВИХ СИТУАЦІЯХ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ М. МАТІОС «НАЦІЯ»).....	43
<i>Гурдуз А. І.</i> КОМБІНАТОРНІСТЬ МІФОПОЕТИКИ РОМАНУ СЮЗАННИ КЛАРК «ДЖОНАТАН СТРЕНДЖ І МІСТЕР НОРРЕЛЛ».....	48
<i>Динниченко Т. А.</i> МЕТАФОРИЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ПСИХІЧНОГО РОЗЛАДУ В РОМАНІ А. ФРАНСА «БОГИ ЖАДАЮТЬ».....	53
<i>Дмитренко В. І.</i> ХУДОЖНЯ ЕКСПЛІКАЦІЯ КРЕАТИВНОСТІ В УКРАЇНСЬКИХ СОЦІАЛЬНО-ПОБУТОВИХ КАЗКАХ.....	57
<i>Zhovtani R. Ya.</i> THE CULTUROLOGICAL ASPECTS OF FLASH FICTION BY ERNST WIECHERT.....	61
<i>Ковлік С. І.</i> ФУНКЦІЇ ПОДІЇ-ФАТУМУ В НОВЕЛІ П. ЗЮСКІНДА «ГОЛУБ».....	65
<i>Крижна А. В.</i> ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СВІТОВОГО ОБРАЗУ ДОН ЖУАНА В ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «КАМІННИЙ ГОСПОДАР».....	69

CONTENTS

LITERATURE STUDIES

<i>Avksentieva H., Malytska O.</i> THE SPECIFICS OF PORTRAITURE IN VALERII SHEVCHUK'S BOOK "INSIDE THE BELLY OF AN APOCALYPTIC BEAST".....	4
<i>Adamovych A., Zimonova O., Shlieina L.</i> DANIEL OF GALICIA IMAGE AS AN ARTISTIC CONCEPT IN THE UKRAINIAN LITERATURE OF XX CENTURY.....	8
<i>Aleksandrova G.</i> TRADITIONS OF FRENCH NOIR IN DANNIEL PENNAC'S NOVEL "THE SCAPEGOAT".....	12
<i>Artemenko L.</i> HISTORICAL GENESIS OF POETOLOGICAL ARTISTIC SUBJECT MATTER IN THE WORKS OF CLASSICAL LITERATURE.....	16
<i>Babai L.</i> THE MICROTOPYMY OF THE WORLD OF SEVEN KINGDOMS IN THE NOVEL BY G.R.R. MARTIN "A GAME OF THE THRONES".....	20
<i>Bereznikova N.</i> MARKERS OF INDIVIDUAL SELF-DEVELOPMENT IN THE COLLECTIVE IDENTITY OF MODERN NATIVE AMERICANS OF NORTH AMERICA (ON THE EXAMPLE OF SHERMAN ALEXI'S STORY "SEARCH ENGINE")...	24
<i>Bondareva O.</i> AN ANTI-WAR PLAY OF THE MIDDLE OF THE XX CENTURY: PRINCIPLES OF CONSTRUCTION AND APPEAL TO DELL'ARTE PRACTICES, SITUATION COMEDY, CINEMA, DIDACTIC THEATER, THEATER OF CRUELTY (BASED ON ROBERTO ARLTA'S "IRON HOLIDAY").....	29
<i>Brovko O.</i> METHODOLOGY AND INTERPRETATION MODELS OF UKRAINIAN LITERATURE IN THE WORKS OF MAGDALENA LASZLO-KUTSIUK.....	33
<i>Velychkovska Yu.</i> REACTION LEVELS TO THE PROBLEM OF DEVELOPMENT OF ANTI-COLONIAL IDEAS IN THE NATIONAL LITERATURE OF THE XVIII – FIRST HALF OF THE XIX CENTURIES.....	37
<i>Viryeh O.</i> THE PROBLEM OF EXISTENCE OF THE UKRAINIAN PEOPLE IN CRISIS SITUATIONS (BASED ON THE NOVEL BY M. MATIOS "NATION").....	43
<i>Gurduz A.</i> COMBINATORIALITY OF MYTHOPOETICS OF THE NOVEL "JONATHAN STRANGE & MR NORRELL" BY SUSANNA CLARKE.....	48
<i>Dynnychenko T.</i> METAPHORICAL MODELLING OF A PSYCHOLOGICAL DISORDER IN THE NOVEL BY A. FRANCE "THE GODS ARE ATHIRST".....	53
<i>Dmytrenko V.</i> ARTISTIC EXPLOITATION OF CREATIVITY IN UKRAINIAN SOCIAL FAIRY TALES.....	57
<i>Zhovtani R. Ya.</i> THE CULTUROLOGICAL ASPECTS OF FLASH FICTION BY ERNST WIECHERT.....	61
<i>Kovpik S.</i> FUNCTION OF THE FATE EVENT IN THE SHORT STORY "THE PIGEN" BY P. SUSSKIND.....	65

НАУКОВИЙ ВІСНИК МІЖНАРОДНОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: ФІЛОЛОГІЯ

Науковий збірник

№ 46 том 3, 2020

Серію засновано у 2010 р.

Коректор – Вишнякова Я.І.

Комп'ютерна верстка – Кузнєцова Н.С.

Підписано до друку 30.12.2020 р. Формат 60x84/8. Обл.-вид. арк. 27,07, ум. друк. арк. 22,55.
Папір офсетний. Цифровий друк. Наклад 200 примірників. Замовлення № 0321/122.

Надруковано: Видавничий дім «Гельветика»

(Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 6424 від 04.10.2018 р.)

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Тел. +38 (048) 709 38 69, +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.com.ua